

Le rythme, le sens, la sémiose

Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau

Ce texte a paru dans *Protée*, 18-1, 1990, (Numéro thématique intitulé: *Rythmes+), p 47-58.

...le rythme est le dissident radical du sens, pour le signe.

Henri Meschonnic (:705)

*... la gratuité de l'oeuvre vis à vis de l'intention, la fatalité historique de l'orientation consciente servie par la spontanéité de l'exécution, la valeur d'inspiration de l'oeuvre et le large mouvement dynamique *inconscience - conscience+ qui enchaîne toutes les activités créatrices en un profond **rythme de transformation** qui est celui-là même de toute vie...*

Fernand Leduc (:41)

...inscrire successivement tout le chaînon qui viendra se dérouler en un reptile ininterrompu (jusqu'au sentiment de plénitude), voilà le moyen de mettre au jour des cavernes et des replis que le ronron de l'inconscient superficiel ne permet pas de soupçonner. Tel est l'automatisme surrationnel.

Claude Gauvreau (1950:359)

Le rythme est partout présent dans la poésie, il en constitue un élément essentiel, comme dans tous les langages d'ailleurs. Pourtant le rythme en poésie a quelque chose d'insaisissable, comme si sa présence était d'autant plus impondérable qu'il est omniprésent. Situation étonnante, mais non mystérieuse! Serait-ce que la langue s'est constitué en le recouvrant, le sens se construisant contre le rythme ? Ou bien nos instruments d'analyse sont-ils inaptes à en rendre compte?

Qu'est-ce que la rythmique sinon un mouvement, une dynamique, une façon qu'a le texte de se mouvoir, d'exister comme quelque chose de fluide? À quel niveau pourra-t-on le repérer? Dans les micro-espaces de halètement, de respiration que le vers serait censé reproduire? Mais non, c'est la longue période de prose, typique des grandes oeuvres de l'éloquence, qui s'accorde à la respiration. Dans le mouvement d'un poème pris comme une entité globale, inanalysable? Parlera-t-on du souffle du poète, celui de son oeuvre?

On le voit les tentatives de saisie de l'objet rythmique sont nombreuses alors que peu d'entre elles ne nous ont permis d'arriver à une réponse satisfaisante. Dans le cadre de ce court article, j'entends revenir sur cette question, tenter de suivre la démarche d'un poète qui me paraît s'être montré soucieux avant tout, de laisser respirer la phrase, le poème, de l'accorder au mouvement rythmique même qui le constitue. Me mettre d'abord à l'écoute de ce poète et puiser dans des sources renouvelées les références théoriques qui m'aideront à problématiser la question; si ma démarche conduit à des acquis théoriques, ce sera le poète qui aura ouvert la voie, forcé la démarche.

Le rythme inaccessible, invisible, inaudible?

Depuis toujours, les théoriciens du texte se sont trouvés acculés au même dilemme: le rythme serait perçu comme une force, un mouvement alors qu'au niveau des faits objectifs, il serait irrepérable, ce qui amena H. Meschonnic à proposer que le sens se construit contre le rythme, le rythme étant retourné dans un état antérieur, préparatoire à la production du texte dont on ne saisirait que l'après-coup, la réalisation, le produit fini, en somme la retombée. Dans une étude devenue classique, J. Kristeva (:22 sq.) se plaçant dans une perspective ontogénétique, proposait d'appeler *sémiotique* le stade antérieur à la parole codifiée, stade de la *pulsion*, de la *chora*, précédant l'accès à l'usage socialisé de la langue qui, dans cette bipartition, correspond au *symbolique*. Meschonnic reprenait sous un aspect assez fin cette distinction, proposant que le rythme, c'est non pas le *privé* puisqu'il est partagé, mais l'*intime* (Meschonnic:707), c'est-à-dire la façon qu'a le sujet lisant / écrivant, de s'approprier un acte de langage: une façon de vivre, de sentir intérieurement la parole, à ce niveau que le commentaire n'arrive pas à atteindre.

- 1E La démarche que je tente de suivre est parsemée d'embûches; d'abord, levons une première hypothèse: le schéma saussurien *langue / parole* me paraît, en premier lieu, rendre la saisie de l'objet rythmique impossible: la rythmique appartiendrait, comme je viens de la rappeler, à la parole alors que seul l'objet théorique *langue* ainsi que les manifestations linguistiques dont il peut rendre compte, seraient accessibles. Aussi, dans le cadre de cet article, je dénommerai l'objet d'analyse, *acte langagier*¹, question de colmater cette brèche.
- 2E L'objet qui m'intéresse, le poème saisi dans son processus d'élaboration, comme un acte langagier, je le saisis globalement, comme s'il s'agissait d'un seul mot: question de ne pas le décomposer trop tôt en constituants signes où se perdraient les relations entre les mots qui, on peut l'imaginer, constituent le lieu par excellence du rythmique.
- 3E Si le rythme est mouvement, je saisis la poème objet non comme une structure, un ensemble intégré de différents facteurs (et différentes fonctions), mais, au contraire, comme une phase, un moment dans un laps de temps beaucoup plus large, englobant l'avant-texte, le temps de sa gestation, et l'après-texte, le temps de sa *consommation+.

Le rythme, je le définis comme mouvement, mouvement de l'écriture, mouvement de la signification, processus de construction et de déconstruction des unités signifiantes; ou bien suivant une conception beaucoup plus large, *... rythme de transformation qui est celui-là de toute vie+ (Leduc:41). Alors que le **sens** d'un texte n'est qu'une retombée dans un lieu d'abstraction, le mouvement global de la **signification**, la sémiologie, paraîtra, suivant une problématique que je décrirai plus bas, comme le stade ultérieur d'une phase de signification et, simultanément, le point de départ vers un nouveau mouvement. Ces quelques précautions méthodologiques n'ont comme objectif que de libérer le texte de son étreinte sémiologique traditionnelle et de le redonner à neuf, de le rendre disponible à une nouvelle lecture où la rythmique constitutive sera accessible, visible, audible. Le rythme, c'est le processus même, jamais terminé, de la signification.

Les Automatistes: Gauvreau, Borduas, Leduc et les autres

Sans vouloir refaire ici l'histoire de cet important épisode de la vie littéraire québécoise, je rappellerai, tout simplement, que dans les années de l'après guerre, un groupe d'artistes montréalais rassemblés autour de la figure de Paul-Émile Borduas découvre, sur le tard, le surréalisme, les possibilités expressives de l'acte non-préconçu, la puissance décapante de la non-figuration, l'énergie inépuisable de l'inconscient et enfin les conditions d'une critique sociale rendue possible par la pensée marxiste; bref, c'était l'accès à la modernité de la pensée. Ces acquis théoriques offraient des moyens inespérés pour opposer un refus aux valeurs acquises, une contestation brutale des idéologies sclérosées, véhiculées tant pas une vieille aristocratie religieuse que par la bourgeoisie libérale montante à l'époque.

Cette entreprise de dénonciation, de renversement des valeurs sera d'abord faite par ces artistes, donc sur un mode artistique. La voie empruntée par Borduas dans l'art pictural, Gauvreau la suivra parallèlement dans la littérature, singulièrement dans la poésie et ce, jusqu'à cet point ultime où la disparition totale de la figuration (ressemblance iconique en peinture; en poésie: l'utilisation des mots, ces unités codifiées par la langue) laissera apparaître, de façon absolue, comme à l'état pur, la rythmique, qu'elle soit gestuelle (danse) picturale (peinture) ou langagière (poésie).

L'hypothèse que je soutiendrai ici, sur la base de ce cas d'espèce, est à l'effet que l'acte langagier, s'il n'est fondé, au niveau de la représentation, que sur des unités codifiées ou sur des traits de ressemblance, s'impose d'une façon à la fois superficielle et impérialiste, de sorte que toutes les procédures, les étapes, les mouvements constituant l'objet artistique sont voilés par l'évidence. L'automatisme surrationnel, tel qu'il a été imaginé puis pratiqué par Borduas et Gauvreau, peut précisément se définir comme un effort pour échapper à cet impérialisme des signes constitués et une volonté de retrouver l'intégralité de l'**acte langagier**: en soulevant le voile, pourtant bien mince, des apparences c'est toute la rythmique qui resurgit telle une source printannière.

Je reprendrai ici, succinctement, quelques unes des avancées théoriques proposées par les Automatistes, tout en rappelant que ces énoncés constituaient, dans le contexte de l'époque, des performatifs polémiques; ces propositions sont particulièrement intéressantes en ce qu'elles définissent les conditions de la production artistique en termes d'**acte langagier** engagé dans un processus social de *dialogisme*, et dont l'objet est à la fois éphémère et dynamique alors que l'objet, défini par une esthétique figurative plus classique, est donné comme fini dans son processus de gestation, clos sur sa propre valeur et retourné à la structure qui l'engendre.

1E Rejet de toute forme de codification:

Les yeux, le tact en viennent, après quelques années de dévitalisation (appelez-ça: instruction, si vous voulez, ou éducation) à n'être utile qu'à reconnaître le mot tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère. (Borduas 1948:312)

2E Distance prise et affichée par rapport à toute forme de rationalisation:

Le désir de connaître débute dans la magie. La science rend compte de la connaissance en cours de route.

Le désir de connaître n'a jamais cessé d'être magique. Seule la communication scientifique à la société a perdu son caractère magique remplacé graduellement par un caractère rationnel, utilitaire. (Borduas 1947: 282)

La logique est un parasite (toujours retardataire) des sens. (Gauvreau 1950:347)

3E L'objet produit n'est pas clos, fini, mais au contraire il ne constitue qu'un moment dans un processus social de sensibilisation, d'enrichissement émotif:

Un objet épuisé en appelle un autre neuf, contraire ou renouvelé. (Borduas 1947: 272)

...la conséquence est plus importante que le but. La conséquence états la qualité morale imprimée à l'acte; le but, l'espoir de possession entrevue par l'acte (Borduas 1949:447)

4E L'activité artistique est orientée moins vers un simple objectif de production d'objets esthétiques que vers un processus de découverte, d'avancée dans le savoir, dans le raffinement de la sensibilité, dans la qualité des relations.

Un tableau est un objet sans importance.

Cependant il a su lentement situer l'homme...

(...)

Nous avons la conviction que ce monde-là, comme le physique, le tableau finisse par nous le rendre familier, dut-il y consacrer les siècles à venir d'une civilisation nouvelle. (Borduas 1948: 311-312)

Chez le créateur, la conscience devient lucidité et se manifeste poétiquement par un dépassement de l'actuel. (Leduc: 41)

Voilà qui devrait suffire pour situer le terrain: ce contexte esthétique, cette façon d'envisager la production artistique définissent non pas une sémiologie fondée sur des unités-signes décodables dans une pure logique du sens, mais bien la conception d'un monde où tous les éléments se renvoient l'un à l'autre dans un processus infini: on comprendra que dans une telle *cosmologie+, les notions de *signification+ et de *communication+ deviennent indissociables, le signe ne renvoyant qu'à d'autres signes. Le point central: la continuité du mouvement, le principe d'une *transformation continue+ qui est précisément la *rythmique de la vie+.

La sémiotique peircéenne et l'Automatisme psychique

Peirce propose cette brève définition du signe: ... *something knowing which we know something more* (8.332)², c'est-à-dire une donnée de connaissance conduisant, du fait même de son existence comme objet de savoir, à un plus, un acquis, un savoir supplémentaire. C'est donc dire que la signification est un processus et non un fait arrêté: une dynamique, un mouvement qui rythme la construction du monde et que seule la mort peut venir arrêter; l'infinité de ce processus, Peirce l'appelle la *sémiologie illimitée*.

Le point central, ici autour duquel se construit cette problématique, c'est le rapport entre le **sens** saisi comme un fait, une valeur *arrêtée* et la **signification** donnée précisément comme le processus d'*engendrement* du sens. J'ajoute, car cet aspect me paraît essentiel, que si nous sommes entraînés dans ce flot continu des signes en mouvement, un peu à la façon de l'imaginaire héraclitéen, c'est que, comme sujets, nous sommes nous-mêmes signes, nous *nage[ons] toujours, pour ainsi dire, dans un continuum d'incertitude et d'indétermination* (1.171).

Pour rendre compte de ce processus continu d'avancée, d'acquisition de nouveaux savoirs, seule une logique ternaire, peut être efficace³. C'est précisément là l'enjeu et l'intérêt principal de la sémiotique peircéenne.

Le signe peircéen est défini comme le lieu de relations dynamiques entre trois éléments qui agissent chacun, à la fois comme effet de représentation et instance dynamique de signification⁴; ces relations, ajoute Peirce sont non-réductibles à des relations binaires; l'ensemble triadique, écrit-il, est *irréductible*.

Voici une brève présentation de ces trois composantes: j'illustrerai, à mesure de leur présentation, ces éléments de la sémiotique peircéenne, par des fragments tirés des *Lettres à un fantôme* où Claude Gauvreau tente de saisir la logique et la portée de l'automatisme psychique et de sa pratique d'une poésie dite **exploréenne**. Cette présentation est possible dans la mesure où, dans la logique peircéenne, les pensées autant que les objets artistiques et que les simples signaux de communication sont signes, suivant des degrés divers de complexité, mais tous entraînés dans le même mouvement.

Un autre fait doit ici être signalé: c'est l'étonnante coïncidence entre la conception que se faisait Peirce du signe et la représentation que se donnaient les Automatistes de l'objet artistique et de sa circulation dans la conscience sociale; on saisira la pertinence, sinon la nécessité, de recourir à la sémiotique peircéenne pour comprendre l'imaginaire de Gauvreau.

1E LE FONDEMENT⁵ (ground): un signe n'est jamais un commencement absolu; au contraire, il s'enracine, se *fonde* nécessairement sur un signe antérieur; alors le FONDEMENT renvoie à l'ensemble des traits sensibles qui composent le signe antérieur suivant une modalité de simple potentialité logique.

Gauvreau définit ainsi la matière première de la poésie:

Mille fractions d'analogies, juxtaposées ou fondues ensemble, figureront une réalité unique (et parfaitement connaissables par les sensibilités alertes chez lesquelles on suppose assimilées les mille analogies courantes.(Gauvreau 1950:352)

L'image pour le poète c'est l'état mental singulier et nuancé qui préexiste à toute écriture, à toute possibilité d'écriture... (Gauvreau 1950:352)

2E L'OBJET: à la différence du fondement qui reste une *pure possibilité+, l'OBJET renvoie à une réalisation factuelle, à l'existence: en fait, c'est la référence, ce dont traite le signe. Deux objets sont à distinguer: l'OBJET IMMÉDIAT renvoie à la référence telle qu'elle est donnée par l'usage courant, de fait, par les sémiologies antérieures, tandis que l'OBJET DYNAMIQUE renvoie à cette nouvelle représentation de la référence, soit un nouvel état, déplacé, déphasé, enrichi par le processus de la sémiologie; puis à une inscription de ce processus-même de déplacement.

Ainsi, l'objet immédiat de la poésie pourra être saisi par ce fragment:

La poésie donc, joue constamment sur l'analogie. Un poète, par exemple, éprouvera un état psychique **singulier, un état qui ne se répétera pas** - cette ambiance psychique est pour lui la réalité poétique.(Gauvreau 1950:352)

alors que l'objet dynamique trouve ici une description assez juste:

*...cependant, cette réalité, comme elle est une réalité psychique humaine et qu'il n'y ait rien dans la mentalité humaine qui ne vienne directement du cosmos, le poète peut (spontanément), en prenant des réalités simples ou des fractions de réalités simples, constituer **une nouvelle réalité** dont la totalité sera une équivalence adéquate de l'ambiance psychique initiale. (Gauvreau 1950: 252)*

3E L'INTERPRÉTANT: lorsque, dans le processus de l'avancement, la sémiologie n'a pas encore atteint l'instance de l'INTERPRÉTANT, l'objet en reste au niveau de la *brutalité+, du purement factuel. En ce sens l'INTERPRÉTANT, c'est le processus de médiation qui s'effectue entre le fondement et l'objet; ce travail de médiation en est un d'adéquation et, simultanément de déphasage. Non seulement l'INTERPRÉTANT met-il l'objet en relation avec son fondement, mais il en déplace la représentation antérieurement donnée: l'INTERPRÉTANT fait de l'objet immédiat un objet dynamique.

Enfin l'INTERPRÉTANT c'est aussi la fonction logique, la représentation du plus, de l'acquis; il peut 1- soit en rester au niveau de la pure possibilité cognitive (INTERPRÉTANT IMMÉDIAT⁶), 2- soit se construire comme critique du signe dans son agir communicatif et social (INTERPRÉTANT DYNAMIQUE), 3- soit enfin se constituer comme valeur logique (INTERPRÉTANT FINAL).

L'interprétant immédiat, renvoyant à l'accumulation du nouveau savoir acquis, pris simplement pour lui-même, comme une simple potentialité signifiante est saisi ici par Gauvreau d'une façon assez juste:

*Le tout de ces relations complexes **figurera un climat psychique** unique. (Gauvreau 1050:355)*

L'interprétant dynamique, renvoie au processus d'individuation du signe, à sa réalisation, à sa circulation sociale:

*C'est en mettant en branle chez le spectateur toutes les analogies accumulées par son expérience normale que l'objet poétique **parviendra à l'émouvoir** profondément.(Gauvreau 1950:352)*

Quant à l'interprétant final, il renvoie à l'argumentation, à la saisie du signe comme instance du savoir théorique:

*Les tableaux et les poésies sont des réalités en soi - des réalités **connaissables** par un contact direct.*(Gauvreau 1050:356)

*Il faut **savoir apprécier** telle matière concrétisée à son mérite particulier - sinon, l'on s'enlise dans le nominalisme, l'on ne peut plus tolérer sans aigreur que le mot tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, devitalisée, sans mystère (Borduas).* (Gauvreau:1950:356)

On comprendra par cette brève présentation que la sémiotique peircéenne est une logique englobant tous les phénomènes de savoir et non seulement la production d'objet signes corrélés dans des codes culturels spécifiques.

La production de textes théoriques, tels ceux de Gauvreau que je viens de citer, sont de même nature sémiotique que le poème en exploréen: cette perspective permet en fait de lier, suivant une solution continuité, la poésie à l'art poétique, plutôt que de les hiérarchiser suivant le modèle langage / méta-langage.

La rythmique comme mouvement de sémiologie

L'oeuvre de Claude Gauvreau peut se ramener à quatre ensembles: les textes de théâtre (dont les textes radiophoniques), quelques recueils de poèmes, de nombreux articles polémiques se portant à la défense de l'Automatisme, surtout publiés du temps de sa jeunesse et enfin une volumineuse correspondance avec J.-C. Dussault⁷. Or, le trait commun qui se dégage de ces textes, c'est qu'il sont tous *pragmatiques+⁸ en ce sens qu'il sont tous destinés à une communication directe avec le récepteur; le texte de poésie plus que les autres d'ailleurs puisqu'il est pour ainsi dire illisible à voix basse: d'une certaine façon le poème ne peut être pensé que comme une partition musicale destinée à une interprétation publique. C'est en ce sens que Gauvreau définissait l'*exploréen+: une poésie non-figurative émanant d'une pratique qu'il nommait l'automatisme psychique.

Pour questionner cette pratique, j'ai choisi d'analyser brièvement *Gastrigib+ pour la double raison que ce texte appartient au dernier recueil de Gauvreau (*Jappements à la lune*, dont la composition est datée de 1968-1970 (i.1944-1970:1494)) et qu'en ce sens il marque, on peut l'imaginer, la réalisation ultime de son projet poétique; d'autre part, on a accès, par l'intermédiaire du film de Jean-Claude Labrecque (1971), *La Nuit de la poésie*, à une récitation de ce poème par Gauvreau lui-même; c'est donc dire que nous en possédons une *interprétation*, au sens musical du terme: je travaillerai donc sur la version orale du texte (les deux versions figurent en annexe).

Quelques observations préliminaires sur la récitation du texte: comme les notes d'une partition musicale, toutes les syllabes, toutes les lettres à l'exception de quelques finales muettes sont prononcées avec une étonnante précision. Dans sa récitation, Gauvreau multiplie les accents d'intonation qui n'ont généralement plus beaucoup à voir avec la règles de la prosodie française qui veut que seule la dernière syllabe sonore soit accentuée.

Le grand nombre d'accents m'a conduit à distinguer trois niveaux différents dans l'intensité⁹: il se dégage de ce relevé que si des accents très fortement marqués se retrouvent majoritairement en finale des *mots* (c'est-à-dire sans syllabe muette), par contre les syllabes initiales sont souvent attaqués de façon très ferme: il se produit alors une rencontre de syllabes accentuées dans le passage d'un mot à l'autre (v.g. ... ATOUTSS STROMBLAMBLAM ...: soit la rencontre des accents de force (1) et (3)) qui impose, à la récitation à voix haute, une brève pause suivie d'une attaque. Ce qui a pour effet de rendre la prosodie extrêmement hachurée, comme si chacun des *mots* représentait un coup sonore, d'où l'effet de martellement que tous les auditeurs¹⁰ ressentent: la rythme est celui d'un *beat+, ou, si l'on préfère, d'une marche musicale se caractérisant par la forte accentuation qui marque le premier temps de la mesure.

Ce qui remet en question la définition de l'unité *mot*: si cette unité ne peut être référée au lexique, elle n'a d'existence que graphique: par les espaces typographiques qui l'isolent de l'ensemble; en fait, la récitation, le substrat sonore, par le biais des marques accentuelles, définit l'unité *mot* de façon beaucoup plus ferme. La question étant saisie sous cet angle, il semble que ce soit l'existence sonore, la récitation qui soit première alors que l'édition paraît comme une transcription de règles d'*interprétation*, ce qui nous ramène à la partition musicale: le *mot* serait une mesure.

J'ajoute qu'il se produit dans cette récitation le même phénomène que dans la prosodie de la parole: la syllabe accentuée a tendance à s'allonger par rapport à la syllabe non accentuée: c'est donc dire que l'intensité de l'accentuation et la durée représentent ici, à la différence des règles musicales, mais en conformité avec la prosodie de la langue, des traits qui se superposent.

Dans une première approximation, on proposera que cet objet poétique, en raison de sa dynamique accentuelle et de la non-codification des unités-*mots* se situerait dans un espace logique intermédiaire entre la parole et la musique: du premier terme, il conserve la divisions en *mots* et la limitation des traits sonores à la prosodie langagière; de la musique, le texte retient la malléabilité du matériau sonore qui n'est plus limité par la codification lexicale mais balisé par la cellule de base purement rythmique qu'est la mesure.

*
* *

Devant le texte exploréen, la critique a généralement parlé de l'abolition du sens comme d'une totale transgression: dans cette perspective, il n'y a d'ailleurs rien d'autre à dire que l'absence des unités codifiées de la langue et d'affirmer la béance absolue du sens: c'est que le texte exploréen résiste de façon absolue à l'analyse fondée exclusivement sur des catégories sémantiques.

Si, par contre, on se place dans une perspective peircéenne, où la notion de signe déborde largement la définition strictement linguistique du terme, on reconnaîtra que l'enjeu de cette

pratique langagière, ce sont les processus de constitution, de transformation, de déconstruction, de circulation du signe. Pour ouvrir cette avenue, je me référerai de nouveau à Peirce.

Ce dernier propose un tableau relativement complexe d'où se dégagent 10 classes de signes qui constituent non pas des catégories (suivant une perspective taxinomique) mais plutôt des *modes de fonctionnement+ du processus de la sémiologie.

Pour l'économie de mon propos, je me limiterai à trois classes: chacune de ces classes a comme FONDEMENT un **Légisigne**, c'est à dire une unité pré-codée. Les OBJETS renvoient tantôt à une valeur abstraite (le **symbole**), tantôt à un objet singulier saisi dans son existence propre (l'**indice**); enfin l'interprétant produit le sens soit dans la perspective d'un agir communicationnel (le **dicisigne**, adjectif: **dicent**), soit dans la perspective d'une *mentalité+, d'une simple possibilité de signifier (le **rhème**).

Classe VIII: Le **Légisigne symbolique rhématique**¹¹.

Ex.: le nom commun

Définition: *Un signe-type renvoyant à une idée générale (un concept, une classe).+¹²

Cette classe saisit le signe dont traite la sémiologie saussurienne: suivant ce mode, le signe est une entité pré-codée, abstraite et prioritairement donnée suivant son orientation vers l'interprétant immédiat; les unités fonctionnelles, auxquelles elle renvoie, sont les mots du dictionnaire, des unités-signes prêtes à entrer dans une proposition (qui correspond à la classe IX).

Classe VI: Le **Légisigne indiciaire rhématique**.

Ex.: le nom propre, le pronom démonstratif.

Définition: *Un signe-type relié à son objet par une relation de contiguïté+.

Cette classe renvoie à un mode de fonctionnement où le signe, préalablement codifié, est dépendant de son instance d'énonciation. Son objet est unique. Comme le signe de la classe précédente, il s'oriente vers un interprétant immédiat; l'unité ainsi construite est dans l'*attente* d'entrer dans un acte d'énonciation qui, dans le cas du nom propre pourra être, par exemple, une interpellation. On reconnaîtra la classe des embrayeurs dont parlait Jakobson.

Classe VII: Le **Légisigne indiciaire dicent**.

Ex. un cri dans la rue.

Définition: *un signe-type fournissant une information sur un objet qui l'affecte réellement+.

Ce mode de fonctionnement se situe entre les deux précédents: du nom propre, il conserve le lien relativement fixe à un objet auquel, pourtant, il ressemble (le cri est reconnaissable d'un

autre bruit de la rue, sans apprentissage); d'autre part, il ressemble au nom commun en ce sens qu'il peut renvoyer à une pluralité d'objets immédiats: c'est que son fondement est pluralisé. Enfin, il constitue en soi un acte énonciatif: il s'inscrit nécessairement dans une logique de communication.

Le signe de classe VII est beaucoup plus dynamique que les deux autres auquel je l'ai comparé en ce qu'il est à la fois (pour reprendre des catégories saussuriennes) motivé et arbitraire: il porte une information précise sur son objet à la façon du nom propre; mais, comme dans le cas du nom commun, son référent est variable.

Lecture sémiotique de *GASTRIGIB+

1- L'OBJET

Si l'on compare le poème en exploréen au texte respectant les mots du dictionnaire, on retiendra que c'est l'aspect **symbolique** (tel qu'entendu ci-haut) qui se voit substituer la fonction **indiciaire**, c'est-à-dire le renvoi à des faits singuliers; ce que Gauvreau (1950:356) décrivait ainsi: *comment voulez-vous que le misérable langage logique - **vague et général** - puisse jouer un rôle convenable de substitut?+. C'est donc dire que la constitution de ce signe, si on l'envisage du point de vue du langage quotidien, paraît comme le fait d'une régression au sens d'une décodification partielle des mots de la langue.

2- LE FONDEMENT

D'autre part, le texte exploréen se compose d'unités semblables au mot; il est formé d'unités fondées sur les mots de la langue et qui retiennent une partie des caractéristiques de l'unité lexicale; ainsi Gauvreau (1950:355) écrivait: *N'importe qui ayant l'usage de la langue française sait (ou devrait savoir) d'instinct quel impondérable usage est réservé d'habitude à chaque syllabe. Où il y a syllabe, il y a langue courante; où il y a langue courante, il y a tangibilité.+; et plus bas:

...la poésie sera contrainte de se servir d'éléments génériques agissant comme un commun dénominateur à des multitudes de mots - et c'est précisément l'élément commun à chacun de ces mots, éléments n'ayant jamais eu d'existence autonome, qui sera exprimé totalement, et dans ses relations avec d'autres éléments également substantiels et épurés.(ibidem)

C'est donc dire que la matière de base sur laquelle s'appuie l'exploréen, ce sont des syllabes, des parcelles de mots, des fragments, détachées de leur étroite lexicale pour accéder à une expression libre, et qui n'en demeurent pas moins signifiants. C'est pour cette raison que j'ai défini la FONDEMENT comme **légisigne**.

3-L'INTERPRÉTANT

Lorsque Claude Gauvreau tient ce discours descriptif et explicatif sur la poésie exploréenne, il se situe dans la logique de l'interprétant final; en somme il tient un métalangage, un discours sur sa poésie. Or, dans son esprit, ce discours ne représentait qu'une concession: il écrira à son interlocuteur:

Ceci est très important, ne cessez jamais d'en tenir compte: Tout ce que je vous ai dit, tout ce que je vous dis, tout ce que je vous dirai - sur l'automatisme ou sur quelque autre discipline ou chose - est INTÉGRALEMENT INUTILISABLE pour toute activité créatrice¹³. (Gauvreau 1950:344)

Lorsqu'il prépare l'édition de ses *Oeuvres créatrices complètes*, il ne retient que les textes de création. De toute évidence, il y a chez Gauvreau, un refus net de la pure théorisation, reconnaissable dans cette position, illustrée plus haut, de la méfiance des Automatistes pour toute forme de *rationalisation+.

Je rappelle enfin la constance de la situation de communication *pragmatique+ qui caractérise tous les textes de Gauvreau: un texte comme GASTRIGIB est, pour ainsi dire, illisible, mais il est audible, parce le matériau qui le constitue est un substrat sonore; comme la partition musicale auquel je l'ai comparé plus haut, il ne peut avoir d'existence que comme événement singulier, soit le fait d'une récitation ou d'une interprétation.

On reconnaîtra donc que l'interprétant est prioritairement **dicent**. Ce qui me conduit à proposer que la modalité sémiosique prédominante¹⁴ de l'exploréen correspond au signe de classe VII que plus haut j'avais caractérisé par son dynamisme en comparaison des deux autres: *un signe-type fournissant une information sur un objet qui l'affecte réellement+.

L'interprétance

Si, comme on l'a affirmé mainte fois, un objet signe donné, ici cette récitation de GASTRIGIB, ne représente qu'un moment dans un vaste mouvement de sémiose, la question se pose de ma perception de l'objet-signé; en d'autres termes, comment ce signe se prolonge-t-il en moi?

Je rappellerai que dans l'imaginaire de Borduas, un tableau n'a de légitimité que s'il est dynamique, c'est-à-dire qu'à la condition qu'il allume chez son *lecteur+ la passion, que s'il contribue à en enrichir et à en affiner la sensibilité; autrement, c'est un objet-mort. La même logique préside à la poésie exploréenne.

Comme destinataire de cet **acte langagier**, je puis me déplacer au niveau de l'abstraction, sur une instance méta-linguistique et me contenter de tenir un discours sur la transgression des codes linguistiques; et alors, je fait *mourir* le texte poétique en lui interdisant toute relance, tout mouvement de sémiose.

D'autre part, je puis placer le texte objet dans la logique du signe de classe VIII (dont l'interprétant est le **rhème**), c'est-à-dire consentir à un effort pour *régulariser* le texte et le lire comme un crypte à déchiffrer. Alors, je chercherai à reconstituer dans le texte des unités-mots; dans ces conditions, je lirai, par exemple, sous ...NAUMANAMANAMAMOUER les mots *ma ... maman ... nana ... mère+; et sur cette lancée, je lirai *morte+ sous MOUORTE; sous GEULEURR je reconnaîtrai des cris (*geuler+) qui me renverront à la série FLAF AFLAFL où j'entendrai des onomatopées renvoyant à la fessé que l'enfant reçoit de sa mère; puis sous les PUFFT TPUFFT, j'entendrai les bruits d'expiration de l'air, de rejet signifiant *je m'en fous+; enfin les sonorités du dernier *mot*, aiguës pour la voyelle (I), puis liquides pour les consonnes (L, R), me paraîtront comme le fait d'une expansion phonologique des mots *clair, clarté+ connotant pour moi un effet de dégagement, de libération. Dès lors, sous GASTRIGIB, je lirai le *gaster* latin¹⁵ (*ventre+) et *big / pig*, soit *gros ventre, ventre porcine+, renvoyant à la grossesse de la mère. Le thème du texte serait alors à imaginer comme une représentation des relations à la mère suivant une palette des diverses tonalités affectives.

Cette lecture se justifierait d'autant plus que dans ces conditions, le poème apparaîtrait comme le fait d'une musique de l'inconscient. Mais justement non: dans cette lecture, la musique est absente, le terme représente une fausse métaphore; j'aurais reconstruit artificiellement, à partir d'un nombre réduit de mots, un objet textuel (en fait une unique isotopie de lecture) en construisant un pont reliant les signes appartenant à la classe VI (sur le modèle du nom propre) aux signes de la classe VIII (sur le modèle du nom commun) pour aboutir à la proposition (classe IX); et le *pont+ aura eu comme principale fonction d'éviter, de contourner, de colmater le signe de classe VII (sur le modèle du cri de la rue), celui-la même qui, déjouant l'abstraction du symbolique, emporte la singularité du fait psychique, la conduisant à une expression-communication directe à l'intention de l'auditeur.

C'est la définition même du sens qui est déplacée, déphasée, élargie. Ce que l'exploré nous suggère ici, par son exceptionnalité, c'est que le sens, comme norme, se construit précisément sur l'abolition du signe de classe VII (le cri de la rue), comme s'il répondait à une nécessité de voiler l'abîme qui s'ouvre ici. Plutôt que de parler de simple et totale abolition du sens à propos de l'exploré, il serait plus juste de le saisir comme un effort de déplacement du lieu symbolique, de son ouverture en somme.

La mise en cause du détour par la catégorie abstraite (soit le signe de classe VIII: le nom commun) caractérise en son point essentiel, la démarche des Automatistes. Il serait significatif de rappeler ici le rejet que Borduas (1948:312) opposait au *mot tout-fait*, à l'*illusion vague*, à la *similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère*; Gauvreau ajoutait les *plates similitudes logiques*.

Lorsque Borduas parlait des *mots tout-faits*, il parlait de la lecture du tableau: très précisément, il se plaçait dans cette même situation d'interprétance; la reconnaissance d'objets sur le tableau (dans son exemple, il parlait d'un Raphaël) entraîne comme effet la décomposition de l'ensemble en unités fragmentées, classifiées par le dictionnaire (*... l'amas des illusions, écrit-il:

femme, chaise, sourire, robe...+ (Borduas 1948:313). On peut d'ailleurs imaginer que le passage au non-figuratif trouve là sa raison d'être. Ainsi, s'adressant aux visiteurs d'une exposition, il donnait l'avertissement suivant: *... dans la déroute de vos habitudes mentales, dans l'impossibilité d'établir tout contact visuel, vous aurez la pénible impression d'un malaise grave, d'une amputation douloureuse et inutile, d'une frustration+ (ibidem). Claude Gauvreau (1950:355) était moins délicat: *Et qu'on ne m'arrive pas avec la sottise objection que des poèmes - parfaitement matériels et concrets - sont hermétiques et inaccessibles! Qu'on se décrotte la sensibilité, d'abord, évidemment!+

C'est que tant Borduas que Gauvreau appelaient à une lecture qui soit dynamique, qui au lieu de ramener l'objet-signe à une taxinomie pré-existante, se fonde sur une sensibilité à l'objet **matériel et concret**. Or cet objet **matériel et concret**, c'est l'objet pris dans son intégralité: reconnaître l'intégralité de GASTRIGIB, c'est, pour l'auditeur actif, prêter son oreille, sa sensibilité, sa disponibilité au mouvement du jeu accentuel, à l'interprétation *musicale+, bref, à la rythmique qui le constitue. Certes, les paragrammes que j'ai lus sous le texte me parleront, éveilleront en moi des sensations, des souvenirs enfouis, des traces mnémiques, mais ils font partie intégrante du texte, **tels qu'ils sont**: brisés, fragmentés, enchaînés suivant une modalité qui est, d'abord et avant tout, non pas sémantique ou discursive, mais bien rythmique.

Car qu'elle serait la raison d'être du non-figuratif si la lecture, pour se l'approprier, devait le *re-figurativer+? La perception de l'objet automatiste, ainsi définie, répond précisément à la logique d'interprétance voulue par ses créateurs¹⁶: un ensemble fait d'unités partiellement pré-codées (**légisigne**), liées à une existence singulière dans l'inconscient¹⁷ (**indiciaire**), et destiné à une communication, incessamment renouvelée qui soulève la passion (**dicisigne**). Cette relance à *l'infini* de l'objet signe agissant comme facteur d'enrichissement de l'imaginaire est précisément conditionnelle à sa non *re-figurativer+. C'est ainsi que l'objet automatiste rejoint de façon étonnamment juste la notion peircéenne de *sémiosis ad infinitum*.

La sémiologie

Dans une logique peircéenne, on proposera que la lecture correspond au mouvement de la sémiologie, un processus de reconstruction du texte-signe suivant ses trois composantes; Sheriff explique de façon particulièrement claire, les enjeux d'une telle définition:

...Peirce's assertion that it is impossible to talk about Firstness without losing it, without relating it to Secondness and making it the object of an interpretant that is a proposition or argument. Since a poem (any work of literature) is experienced as a rhematic symbol, it is a distortion to equate it with a proposition or argument, perhaps an enlightening distortion but a distortion nevertheless. (Sheriff:68)

Or l'écriture exploréenne, définissant un objet qui échappe au **symbolique**, vient changer les règles, si ce n'est les inverser: la difficulté ici ne tient pas à l'impossibilité de maintenir la conscience au niveau premier du fondement mais bien, au contraire, à la difficulté d'accéder à l'interprétant qui, par un effet de retour, conférerait une consistance symbolique à l'objet. C'est la *déroute mentale+ dont parlait le peintre; en ce sens, les fragments de mots qui échappent à la

codification correspondent tout à fait aux plis de la robe, aux détails d'une chaise; le mouvement de l'écriture et de la peinture devient, en fait un processus synecdochique qui, précisons-le, serait opéré, non pas au niveau des objets représentés (suivant la définition classique de la figure), mais bien dans le processus même de la représentation. Techniquement, nous trouvons là le même procédé qui, au cinéma, par le biais d'un zoom, emplit l'écran d'un infime détail: c'est bien là la fonction **indiciaire** du signe qui pointe directement un objet singulier.

Dans ces conditions, le signe ne s'abolit jamais dans la perception d'ensemble d'un objet représenté d'une façon exhaustive; au contraire, l'objet est constamment suggéré plutôt que donné: d'où cette permanence du mouvement de la représentation qui n'atteint jamais de point d'équilibre ou de stabilité, ce qu'opérerait une lecture qui *re-figurativiserait+ le texte: c'est la *distorsion* dont parle Sheriff. La perception d'un tel objet n'est pas le fait d'une simple compilation de données qui reconstruirait un objet, mais un procédé suivant lequel l'effort de perception et de reconstruction est constamment repoussé plus avant, plus loin, suivant un procédé sans fin, d'où la prédominance du mouvement rythmique sur une représentation sémantique ou discursive qui serait forcément statique.

La rythmique

Le rythme, comme le suggère Meschonnic, c'est la présence du corps dans la langue¹⁸; présence, faut-il l'avouer, bien ténue.

Les Automatistes n'ont pas hésité à transgresser toutes les formes de codification car c'était justement là le prix à payer pour permettre cette présence du corps; en fait, ils ont déplacé l'instance logique de la signification: le tableau est devenu l'acte de peindre, le texte est devenu mouvance des signes; en faisant l'économie du détour par la codification abstraite, ils ont tenté, suivant un projet prométhéen, de rétablir le contact perdu entre le matériau, que ce soit la pâte, la syllabe sonore ou le geste du danseur, et l'univers; la médiation entre ces termes? la communication sensible, socialisée (dont j'ai tenté de saisir la fonction centrale par la notion **d'interprétant dicent**), le mouvement infini de la transformation des choses, des sens, des signes. D'ailleurs n'est-ce pas là le sens de tout projet poétique?

Si l'on me permettait un anachronisme, je proposerais que les Automatistes ont voulu opposer une dénégation à la thèse de Kristeva à savoir que le rythme, fondé sur la pulsion serait difficilement repérable hors de la phase primaire de la formation de la personnalité, celle de la *chora sémiotique+. Autre anachronisme: aux théoriciens actuels qui affirment que le rythme ne peut connaître de réalisation dans le poème que par le biais de l'espace très réduit que permet le jeu accentuel¹⁹ et par la répétition d'un même espace rythmique (la longueur du vers), les Automatistes opposent une pratique où le rythme ne peut plus être pensé en termes de simple manifestation superficielle, mais bien de principe de relance de la voix (et du corps tout entier); les termes s'inversent: ce n'est plus le rythme, mais bien le sens qui est un résidu. Le rythme retrouve la place prépondérante.

Une culture ne saurait cependant être fondée sur une totale négation des signes de classes VIII (le nom commun), IX (la proposition) et X (l'argument): ce serait la rationalité même qui serait remise en cause. Et de ce point de vue, on reconnaîtra que les Automatistes sont allés très loin: le défi des codes de figuration dans la peinture put être accepté dans la mesure où une nouvelle esthétique, une nouvelle sensibilité naissait alors; mais la négation des codes fondant la structure de la langue (en fait la double articulation) ne risque-t-elle pas de rompre ce lien de communication (**l'interprétant dicent**) que précisément ils voulaient placer au dessus de tout? Gauvreau lui-même, malgré ses dénégations, a bien vu le paradoxe comme en témoigne sa dernière oeuvre théâtrale, *Les Oranges sont vertes*. Malgré tout, jusqu'à la fin de sa vie, il a poursuivi la réalisation de ce projet d'innovation esthétique qu'était celui de l'automatisme sur-rationnel. Certains ont, un peu rapidement, conclu à l'échec. Je préfère imaginer le projet surrationnel comme une utopie qui, comme toutes les utopies, est le fait d'une contestation dont la virulence est proportionnelle à son écart par rapport aux codes sociaux; et, comme toutes les utopies, une contestation qui se nourrit d'une ferveur égale à son envergure.

Car une culture qui n'engendrerait pas de signes des classes antérieures, de celle qui se situent dans l'antériorité logique du symbolique (pris ici au sens peircéen de l'entité abstraite), ne risquerait-elle pas de se perdre dans la pure abstraction? Ne se condamnerait-elle pas à la pure répétition des codes déjà constitués, ne s'enfermerait-elle pas dans un méta-langage de plus en plus abstrait? Arriverait-elle à produire des objets esthétiques? À l'inverse, l'exploré de Gauvreau, comme le non-figuratif de Borduas pourraient être caractérisés comme un effort de construction d'objets esthétiques qui le soient d'une façon absolue²⁰, c'est-à-dire d'objets qui débordent largement la stricte définition classique du signe comme unité d'un code fermé sur sa propre logique.

Dans ces conditions la logique peircéenne permet de définir un tel objet artistique non plus comme le fait d'une simple manipulation d'unités-signes à l'intérieur d'un code fermé considéré comme une norme, mais bien comme une expérimentation et une exploitation des multiples modes d'existence potentiels du signe. Le signe, partiellement libéré du code qui le sous-tend, est remis en mouvement.

L'enjeu central ici, et je termine en ouvrant cette avenue de réflexion, me paraît tenir aux conditions d'existence logique du signe: si l'on se place dans la perspective de la doxa aristotélicienne affirmant le *tiers exclus+, le signe reste fermé sur le code qui l'engendre; et alors l'on comprendra qu'un linguiste aussi prestigieux qu'Émile Benveniste (:53) aît pu, dans un de ses textes les plus importants, écrire: *La valeur d'un signe se définit seulement dans le système qui l'intègre. Il n'y a pas de signe trans-systémique*. Je soupçonne qu'une telle position, marquée de façon aussi nette, ferme la porte à toute saisie de la poéticité qui, par définition est *trans-systémique+. Si, par contre, l'on se place dans une perspective proprement peircéenne affirmant la position épistémologique du *tiers inclus+, c'est-à-dire si l'on reconnaît la possibilité qu'un signe puisse être à la fois lui-même et quelque chose d'autre, que le signe soit imaginé comme fonction de *métamorphose+, alors le poétique²¹ nous sera révélé dans sa nature profondément historique, comme une entreprise jamais terminée de reconstitution de l'univers, comme un effort de

conférer au monde une cohérence et une signification qui débordent largement la simple définition d'un code²².

Car, ce qu'ont imaginé Peirce et les Automatistes, n'est-ce pas précisément ce phénomène du perpétuel recommencement, d'une circulation incessante des signes? L'un affirmait le principe d'une *sémiologie ad infinitum+, les autres s'attachaient à cette image de la *transformation continue+ des choses, des valeurs, des signes. Ce qui est touché, dans tous les cas, n'est-ce pas cette nécessaire *réincarnation+ du signe, ce passage de la valeur abstraite à une réalisation matérielle renouvelée, ce constant retour au fondement (ou, pour reprendre le terme de Peirce marquant encore mieux cette idée du retour à la priméité, à la *matière+, au **ground**)? La signification est donnée comme scansion, à la façon des mouvements de la mer, des vagues, de la marée; ou plus précisément, comme une spirale, les *révolutions+ représentant autant d'avancées dans la sémiologie.

Pourrait-on imaginer saisie plus juste du mouvement rythmique qui, dans ces conditions épistémologiques, nous est enfin accessible? Le rythme, c'est le processus de constitution même des signes.

J'avais débuté par une citation de Meschonnic à l'effet que *...le rythme est le dissident radical du sens pour le signe+. La prise en compte du texte exploré ainsi que l'élargissement, au delà du strictement linguistique, de la définition du signe à laquelle je me suis prêté en me mettant à l'écoute du poète et en me plaçant dans la logique de Peirce me conduit à inverser la proposition: **le sens est le dissident radical du rythme pour la signe!**

Notes

1. Les vaines tentatives qui ont été faites de construire une linguistique de la parole illustrent bien l'impossibilité de penser ces traits marquant l'appropriation *subjective+ du langage, dans un cadre saussurien, la définition du terme *langue+ excluant tout autre considérant. C'est pour me placer en deçà de cette problématique que je reprends le terme *langage* que Saussure avait écarté en premier lieu puisqu'il lui paraissait trop peu rigoureux, en fait trop peu *limité+ pour faire l'objet d'une science.

2. Ces chiffres renvoient à l'édition des *Collected Papers* de Peirce (i.1867-1914). Dorénavant, je me contenterai d'indiquer cette classification.

Lettre du 12 octobre 1904 à Lady Welby. J.-J. Thomas propose la traduction suivante: *un signe est quelque chose dont la connaissance nous permet de connaître quelque chose de plus+ (Riffaterre:211). Deledalle propose: *un signe est quelque chose par la connaissance duquel nous connaissons quelque chose de plus+ (Peirce i.1885-1914:30). La formulation de J.-J. Thomas, qui respecte mieux la spécificité de la langue française, utilise la relatif *dont+ qui renvoie la seconde proposition sur un autre palier logique (proposition relative dont le sujet est un substantif abstrait), tandis que la formulation de Deledalle, utilisant le *par+, coordonne les deux propositions. La formulation de Deledalle, bien que moins élégante, me paraît plus proche et de la formulation de Peirce, et de la notion de sémiologie. Dans la traduction que je propose, j'emploie le participe présent (*conduisant+), sur le modèle de *knowing+, pour

inscrire avec une plus grande justesse l'effet de sens du *progressive tense+ de l'anglais qui semble fonder la notion de sémiologie et qui rend cette notion difficile à exprimer dans la langue française.

3. On comprendra que la définition binaire du signe, posant des relations d'équivalence ou de simple substitution entre deux termes corrélés, qui sont des acquis, des connus, ne saurait rendre compte de ce mouvement, de cette avancée; au contraire, la sémiologie saussurienne, *un rappel du positivisme classique+, comme le suggère Th. Reiss(:126), fige les signes dans des systèmes posés, a priori, comme des universaux..

4. C'est la raison pour laquelle l'ensemble des constituants du signe peircéen est nommé *trichotomie* et non *tripartition*, ce dernier terme renvoyant à une simple classification tabulaire ou, plus simplement, à un paradigme de trois unités de même nature, se découpant mutuellement, alors que les composantes de la trichotomie peircéenne diffèrent et par leur nature et par leur fonction.

5. Malgré l'usage général suivant lequel, le terme *représentamen+ est employé pour dénommer le premier niveau de la trichotomie du signe, je préfère, en accord avec David Savan(1980 et 1988), employer le terme *fondement+, puisqu'il marque mieux l'aspect cyclique dans le processus de la sémiologie. L'ambiguïté vient de ce que le premier terme de la trichotomie est un signe antérieur et que Peirce emploie indifféremment le mot *signe+ ou le néologisme *représentamen+ pour désigner l'ensemble du processus triadique.

6. Peirce propose aussi de nommer les trois interprétants: *destiné, effectif, explicite* (Deledalle 1978:242). Malgré l'aspect beaucoup plus descriptif ces dénominations, j'ai choisi de me conformer à l'usage courant.

7. Des extraits de cette correspondance ont été publiés sous le titre de *Lettre à un fantôme* (Gauvreau 1950). C'est de cette correspondance que nous tirons les fragments cités plus bas renvoyant à une *poétique* de Gauvreau.

8. Les premiers poèmes, regroupés dans un recueil intitulé *Les Entrailles* sont donnés comme des *objets dramatiques*. D'ailleurs c'est, en 1947, lors d'une représentation publique (par Gauvreau lui-même et Luce Guilbault) de *Bien Être*, l'un de ces *objets*, que Gauvreau a fait la connaissance de Borduas. Gauvreau a aussi écrit un roman, *Beauté baroque*: il rappelle (1969:92) avoir réuni chez lui des amis pour faire une lecture semi-publique de ce roman.

9. Bien que je ne réfère pas aux études de phonétique générative, je souligne néanmoins qu'un code de notation appelé SPE (Sound Pattern of English) tient compte de la différenciation dans l'intensité de l'accentuation (voir à ce propos Barsch).

10. Par exemple, Jacques Marchand (1979:225) écrit: *La poésie de Gauvreau n'en est pas une de dégustation mais de bombardement. Bombardement de matière psychique et de matière sonore. Poésie libératoire par excellence+.

11. La dénomination de chacune des classes se construit par la juxtaposition de trois termes renvoyant respectivement au fondement, à l'objet et à l'interprétant. Les exemples que je donne sont ceux que propose Peirce (i.1885-1914:181).

12. Les définitions de ces trois classes du signe sont empruntées à Enrico Carontini (:52)

13. Et effectivement une utilisation consciente et volontaire de cette poétique comme technique d'écriture pourrait conduire à une autre forme de codification qui, dans ce cas, risquerait de devenir un *maniérisme+. Certains textes de l'écriture de la modernité, saisis de ce point de vue, laissent songeur.

14. Le terme **prédominant*+ est ici central puisque le poème, comme tout texte est composé d'une multitude de signes, comme l'indique Sheriff: *In the foregoing discussion, we have considered a text as a sign in order to clarify the mode of being of a literary work and the mode of being of a discussion of that work. But we also need to come to terms with the fact that a poem or novel is not experienced as one sign. Although we attribute to it the character of being a sign of possibility, we are confronted with hundreds or thousands of signs of every linguistic type.* (SHERIFF:69). Ainsi, la lecture d'une onomatopée dans le mot AFLAFL suppose un signe de classe V (Légisigne iconique rhématique) alors qu'à l'inverse, l'établissement d'une isotopie sémantique renvoie à une proposition, soit un signe de classe IX (Légisigne symbolique dicent).

Nous n'avons voulu ici qu'indiquer l'orientation dominante de la pratique sémiosique du signe caractéristique de l'exploréen de Gauvreau et surtout la mobilité, l'instabilité dans la pratique du signe. Ce niveau de généralité suffit, croyons-nous, à en établir le rôle central qu'y joue le rythme.

15. Cet appel au latin pourrait surprendre: pourtant la thèse défendue par N. Abraham et M. Torok (c.f., note 18) démontre que le travail de l'inconscient fait constamment glisser une trace mnémique d'un code linguistique à l'autre.

16. En 1970, la troupe montréalaise du T.N.M. présente l'oeuvre majeure de Gauvreau, *Les Oranges sont vertes*. Cette pièce pourrait être analysée comme une **interprétance** de la poésie exploréenne dans la mesure où le sujet traité est précisément celui de la lutte des Automatistes pour faire reconnaître leur poétique. La pièce est très élaborée et elle peut se lire sur plusieurs niveaux; je me contenterai de rappeler que la pièce tout en étant narrative et largement autobiographique, se présente sur un mode polémique à l'égard des spectateurs qui, à la scène finale, sont symboliquement assassinés par un commando de militaires. On retiendra que, de ce fait, l'interprétance paraît encore ici, sous une modalité **pragmatiste*+

17. À ce propos, on pourra se reporter, avec profit, à l'ouvrage de N. Abraham (1976) et Maria Torok qui, dans une analyse pénétrante, ont bien démontré le fonctionnement de l'inconscient comme mémoire de fragments d'unités linguistiques.

18. *... le rythme, intérieur au discours, tout en étant langage, est le seul effet et l'activité du non-langage qu'est le corps.+ (Meschonnic: 705). Je rappelle que dans une perspective peircéenne, le corps, pensé comme constituant d'un signe, est unimaginable en dehors du langage qui est son activité sémiotique.

19. Par exemple: *Le langage n'est pas rapporté à autre chose qu'à lui-même dans la versification. Cette spécialisation n'est pas surprenante dans la poésie écrite, puisque l'écriture détermine à peu près une structure phonologique, mais non une structure précise en termes de durée ou même (à quelques détails près) d'accent en français.+ (Cornulier:282)

*On a beau, depuis plus d'un siècle, dépenser des trésors d'astuces et de subtilité pour définir le vers français en termes d' *iambes+, *dactyles+, *anapestes+ et autres figures accentuelles: la mesure du vers français se définit simplement en termes de nombre syllabique. On ne peut pas sortir de là.+ (CORNULIER: 287-8).

20. On comprendra qu'à l'époque, les Automatistes n'avaient pas accès au discours du pouvoir. La seule voie de contestation qui leur restait accessible, c'était celle de la déconstruction des langages constitués qui précisément représentaient les valeurs fixées par le pouvoir, d'où cet *excès* qui caractérise leur démarche artistique. Mais ce n'est pas là un cas d'exception, le renouvellement des valeurs passe toujours, nécessairement, par un renvoi des acquis de culture au niveau du fondement, à leur relativisation, à leur pluralisation, en somme, à la relance de la sémiologie.

Il est assez plaisant de rappeler ici que l'autre grand poète, représentant de l'Automatisme, Paul-Marie Lapointe, a intitulé l'édition rétrospective de ses oeuvres, *Le réel absolu*.

21. L'exploré de Gauvreau a ici été choisi pour sa valeur exemplaire: il est incompréhensible en dehors de la problématique peircéenne de la sémiologie, c'est à dire d'un questionnement sur les processus de constitution du signe. Cependant, les objets littéraires (poésie, roman, etc) conformes à la structure de la langue, sont aussi susceptibles d'une analyse de type peircéen puisqu'ils comportent tous une variété de signes correspondant aux catégories autres que celle de la classe VIII et qu'ils reposent, peut-on le supposer, sur ce même principe de transformation des valeurs. Comment, par exemple, les objets produits dans une esthétique de type baroque pourraient-ils être pensés autrement?

22. Je souligne ici que la notion même de *code* est absente de la sémiotique peircéenne, si ce n'est comme facteur dans les définitions du **légisigne** et du **symbolique**; en somme la notion de code, analysée suivant ses différents aspects, n'y occupe pas le rôle central qu'elle trouve dans les sémiologies d'inspiration saussurienne. C'est la raison pour laquelle, en débutant ce texte, je me suis référé à la notion d'*acte langagier* beaucoup plus apte à rendre compte de ce phénomène de déplacement des processus sémiologiques.

RÉFÉRENCES

ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria.

1976 *Cryptonymie. Le verbiage de l'homme aux loups*, Paris, 1976, Aubier -Flammarion, (*La philosophie en effet+), 251p. Préface de J. Derrida, "Fors",

BARSCH, Achim

1987 *Trends in rhythmic - Language, literature and music+ dans *Poetics* 16,1,feb. 87, Amsterdam, Elsevier Science Publisher B.V.,1987, 1-24.

BENVENISTE, Émile.

1969 *Sémiologie de la langue+ dans *Semiotica* La Haye, Mouton, 1, 1-12 et 2, 127-135. Repris dans *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, 1974, Gallimard, (*Bibliothèque des sciences humaines+), 43-66.

BORDUAS, Paul-Émile.

i.1933-1960 *Écrits I*. Édition critique préparée par A. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe, Montréal, 1988, P.U.M., (*Bib. du Nouveau Monde+), 700p

BORDUAS, Paul-Émile.

1942 *Manières de goûter une oeuvre d'art+ dans BORDUAS (i.1933-1960: 208-240)

BORDUAS, Paul-Émile.

1947 *La transformation continue+ dans BORDUAS (i.1933-1960:271-285)

BORDUAS, Paul-Émile.

1948 *Commentaires sur des mots courants+ dans BORDUAS (i.1933-1960:295-313)

BORDUAS, Paul-Émile.

1949 *Projections libérantes* dans BORDUAS (i.1933-1960:369-479)

CARONTINI, Enrico

1984 *L'action du signe*, Louvain-La-Neuve, Cabay Libraire-éditeur, 66p.

CORNULIER, Benoit de

1982 *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, (*Travaux linguistiques+), 317p

DELEDALLE, Gérard.

1978 *Commentaire+ dans PEIRCE (i.1885-1914:201-252)

FISSETTE, Jean

1990 *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, 1990, XYZ Éditeur.

GAUVREAU, Claude.

i.1944-1970 *Oeuvres créatrices complètes*, Édition établie par l'auteur, Montréal, 1977, Parti Pris, (*Coll. du Chien d'Or+), 1503p

GAUVREAU, Claude.

1950 *Lettre à un fantôme+, dans *La Barre du jour*, no. 17-20, 1969 **Les Automatistes*+ pp. 344-361

GAUVREAU, Claude.

1969 *L'épopée automatiste vue par un cyclope+ dans *La Barre du jour*, no. 17-20, 1969 **Les Automatistes*+ pp. 48-96

KRISTEVA, Julia.

1974 *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, (*Tel Quel+)

LABRECQUE, Jean-Claude.

- 1971 *La nuit de la poésie*, Montréal, O.N.F. Long métrage reproduisant l'événement qui s'est déroulé le 27 mars 1970 dans la salle du GESU à Montréal.

LEDUC, Fernand.

- i.1942-1980 *Vers des îles de lumières. Écrits*. Textes colligés et présentés par André Baudet, Montréal, 1981, H.M.H., (*Textes et documents littéraires+-65), 280p

MARCHAND, Jacques.

- 1979 *Claude Gauvreau. Poète et mythocatre*, Montréal, VLB Éditeur, 443p

MESCHONNIC, Henri.

1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, 1982, Verdier, 729p

PEIRCE, Charles S.

- i.1867-1914 *Collected Papers*, vol I-VI:1931-35 par C. Hartshorne, P. Weiss; vol.VII-VIII-:1958 par W. Burks, Harvard, , Harvard Univ. Press. Les renvois à cette éditions se font par la numérotation des paragraphes, le chiffre précédant le point indique la volume.

PEIRCE, Charles S.

- i.1885-1914 *Écrits sur le signe*. Textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, 1978, Seuil, (*"L'Ordre philosophique"+), 268p

REISS, Timothy J.

- 1976 *Peirce, Frege, la vérité, le tiers inclus et le champ pratique+ dans *Langages*, no. 58, 1980 *La sémiotique de C. S. Peirce+ sous la direction de François Péraldi pp. 103-127

RIFFATERRE, Michael

- 1978 *Sémiotique de la poésie*, Trad.: J.-J. Thomas, Paris, 1983, Seuil, (*Poétique+), 253p

SAVAN, David.

- 1980 *La sémiotique de Charles S. Peirce+, dans *Langages*, no. 58, 1980 *La sémiotique de C. S. Peirce+ sous la direction de François Péraldi pp. 9-23

SAVAN, David.

- 1988 *An Introduction to C. S. Peirce's Full System Semeiotic*, Toronto, 1988, Victoria Coll in U of T, (*Monograph Series TSC+-1), 74p

SHERIFF, John K.

1969 *Charles S. Peirce and the Semiotics of Literature+, dans Richard T. De GEORGE,
(Éditeur) *Semiotic Themes*, Lawrence, 1981, U.of Kansas Pub., pp.51-74

GASTRIGIB

(Version récitée `*La nuit de la poésie, 1970)

3 0 2 0 0 2 2 3 1
gastrigib aboulouc nouf geûleurrr

3 2 0 2 0 3 0 1 3 0 2
naumanamanamanamouèr agulztri

3 1 2 2 1 2 1 2
stubglèpct olstromstim ulz stupp lûdzz

0 3 1 0 2 0 3 1 0 2 3
lagauzniopc légo lagoonstropche agouannse

0 2 0 1 3 2 2 3 0 2
léglé atoutss stromblamblam lighili

2 2 2 3 2 2 0 2 0 2
auz urm lumn stréglo flaf aflaf aflaf

0 2 0 2 0 0 2 0 3 2 0 2
aflaf fréné ghudughé agoldogle sirmounx

0 0 2 3 2 2
[...] agrégutche glussmlâ mouorte

2 2 0 2 2 2
meûlze mouof woulploff pufft tpufft

0 3 2 2 0 0 1
 aglinnslanne solls apébècht

3 3 3 2 3 2 3 2 3 2
 clarolinaclannaclunnaclubec
)))))))

Remarques: Tous les *mots* sont séparés par une pause: il n'y a donc aucune liaison. Toutes les syllabes et toutes les lettres sont prononcées sauf les quelques finales muettes qui ne portent pas de marque.

Les diphtongues (v.g. *...mouèr+ à la deuxième ligne), étant prononcées dans une seule émission de son, ont toutes été comptées pour une seule syllabe.

La parenthèse indique un court passage figurant dans le texte publié et qui n'a pas été prononcé à la nuit de la poésie.

Légende: 1 correspond à un accent très fort, étendu (portée de voix) ou suivi d'une longue pause; occurrences:....29
 2 correspond à un accent fort; occurrences:.....42
 3 correspond à un accent plus faible: occurrences:...21
 0 correspond à une syllabe non-accentuée: occ.:.....28

444

TOTAL DES OCCURRENCES: 100

GASTRIGIB

(texte publié)

gastrigib aboulouc nouf geùleurr naumanamanamamouèr agulztri stubglèpct alstromstim stupp
 lûdzz lagauzniopc légo lagoza tropche agouannse léglé atoutss stromblamblam lighili auz urm
 lumn stréglo flaf aflaf aflaf aflaf fréné ghudughé agoldogle sirmounx aفرé stinkchle
 grédlamouèr luce amoustroufle gudd putt abuzdlufle ozcrodche grutche agrégutche glussmlâ
 mouorte meülze mouof woulploff pufft tpufft aglinnslanne solls apébècht
 clarolinaclannaclunnaclubec

[6 octobre 1968]

Tiré de *Jappements à la lune, NE4+ (i.1944-1970:1494)

RÉSUMÉ

Le rythme est saisi du point de vue de la génération de la langue et non pas dans la perspective plus classique de la structuration formelle de l'énoncé linguistique. La position théorique soutenue ici est à l'effet que le sens, suivant l'acception habituelle de ce terme, se construit contre le rythme et inversement, que la remise en cause du sens laisse transparaître, au niveau de l'énoncé écrit, la pulsion rythmique qui fonde l'énoncé oral.

L'écriture dite *explorée* de Claude Gauvreau, répondant à deux phases successives de déconstruction, puis de reconstruction de la langue, illustre de façon exemplaire cette hypothèse dans la mesure où ce sont les processus d'élaboration primaire et secondaire de l'inconscient qui sont mis en oeuvre en vue de l'écriture du poème qui, de ce fait, n'a d'existence qu'au titre d'objet *pragmatique*, nécessairement intégré dans une instance de communication.

La problématique situe son objet d'analyse à ce lieu logique, difficilement accessible, entre le texte comme objet fini et les mécanismes qui précèdent logiquement l'énonciation. Cet état intermédiaire, non encore verbalisé, de la parole ne peut être saisi que par le biais d'une sémiotique suffisamment riche et élaborée pour rendre compte des divers états du signe dans ses phases pré-verbales et ses configurations para-verbales. C'est là toute la puissance que permet la sémiotique peircéenne qui, ici, sert de référence fondamentale à l'analyse.

Mais la sémiotique peircéenne n'est pas simplement apportée de l'extérieur, à titre d'instrument d'analyse. On démontre que l'imaginaire des Automatistes renvoyait à une conception de la signification qui correspondait de façon étonnamment juste à la pensée et à l'imaginaire peircéens. Ainsi, les conditions de l'analyse et celles de la production du texte constituent un ensemble cohérent dont ce texte vise à rendre compte en proposant que l'esthétique des Automatistes était orientée vers une expressivité d'abord et avant tout rythmique.
