Modernités de Meschonnic : entre poétique et philosophie

Tanguy Grannis

▶ **To cite this version:**

Tanguy Grannis. Modernités de Meschonnic : entre poétique et philosophie. Philosophie. 2016. dumas-01449489

HAL Id: dumas-01449489

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01449489

Submitted on 30 Jan 2017

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

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

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Tanguy GRANNIS

Modernités de Meschonnic : entre poétique et philosophie.

UFR 10 – Philosophie
Mémoire de Master 2

Spécialité Philosophie contemporaine

Sous la direction de M. Ronan de Calan.

Année universitaire : 2015-2016.

« ὁ ἄναξ οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει. »

« Le maître de qui est l'oracle celui de Delphes ni ne dit ni ne cache mais donne des signes ».

Fragment 93 d'Héraclite,

Trad. Henri Meschonnic.

Quelle est la pertinence de l'œuvre d'Henri Meschonnic (1932-2009) pour un lecteur philosophe ? Le linguiste, poète et traducteur tient souvent à rappeler que sa poétique est une « anti-philosophie ». Pourtant, force est de constater qu'il discute, dans ses principales œuvres théoriques, les thèses philosophiques de la plupart des auteurs modernes et contemporains. Nous pouvons notamment citer Spinoza, Hegel, Marx, Heidegger, l'Ecole de Francfort (Horkheimer, Adorno, Habermas). La philosophie n'est donc pas refoulée à la marge de la poétique meschonnicienne, mais constitue bien l'un de ses centres. L'anathème jeté par Meschonnic sur la philosophie du langage serait donc avant tout dû à son absence de théorie du langage, pourtant nécessaire à la compréhension de sa spécificité. Selon Meschonnic, seule la poétique permet de développer une théorie du langage, donc une théorie du sujet. Seule la poétique possède la capacité réflexive de critiquer les catégories qu'elle met en œuvre pour étudier les représentations que nous nous faisons du langage – car du langage, nous n'avons que des représentations – et ainsi d'historiciser ses propres opérations. La poétique peut dès lors se généraliser à l'ensemble des sciences humaines, que Meschonnic renomme « disciplines du sens ». Tout un réseau de signifiants tisse un parcours pour un travail indéfini : « poétique du sujet », « poétique de la politique », « poétique de la société », « poétique de l'historicité », la liste est non-exhaustive.

Par les critères de lisibilité qu'il invente pour son œuvre théorique, penser Meschonnic, penser à partir de lui, n'est pas la moindre des difficultés. Il nous force à ne pas nous payer de mots. Ses mises en garde sur la représentation traditionnelle du langage, celle du paradigme sémiotique, sonnent comme une injonction à ne pas dévoyer sa pensée par une analyse trop hâtive de son œuvre. La méthode que nous nous devons d'adopter est donc celle d'une poétique de la théorie et de la pratique meschonniciennes, au sens où nous évaluerons la réussite ou l'échec de la mise en œuvre *de ses propres critères d'évaluation*. La prise en compte de son travail tout à la fois théorique, poétique (ici, au sens de l'écriture de poèmes) et de traduction est nécessaire afin de mettre en évidence le système de sa pensée – la poétique de la pensée-Meschonnic.

Celle-ci ne peut cependant pas faire l'économie d'une analyse philosophique. La fécondité de son système, la richesse heuristique de sa poétique ne doivent pas nous tromper. En dehors de la théorie de la littérature où la poétique est d'une aide précieuse, hormis des fulgurances dans sa critique de la philosophie, et du paradigme du signe en général, le travail de Meschonnic peine à sortir de pétitions de principe. Le régime discursif de Meschonnic est parfois assertif *par excès*, et il faudra en comprendre la force spécifique, et les faiblesses éventuelles. La *pars destruens* prend en effet dans son œuvre une place considérable, de sorte qu'il mêle à la critique rigoureuse des assertions expéditives. La plupart de ses livres peuvent frustrer. Ce qui est pourtant loin d'être contradictoire avec sa poétique même. Nous pourrions dire, avec lui, que la poétique qu'il élabore est « utopique », car sans cesse annoncée, nécessaire même, mais introuvable. La notion de « rythme », centrale dans cette perspective, en est *la parabole*. Le rejet de toute pensée de l'origine et de la téléologie condamne ainsi corrélativement le système meschonnicien à *errer* indéfiniment dans les marges d'un sens infini. Mais nous pourrions y voir une potentielle fécondité si l'on admet que le rythme de sa pensée met en mouvement notre propre pensée, et l'organise dans un semblable travail indéfini du sens. La poétique et la philosophie – comme pensée réflexive – peuvent et doivent mutuellement s'enrichir. C'est le pari que nous faisons ici.

Nous disons « Modernités de Meschonnic », au pluriel. Car le sujet du poème est toujours un transsujet. Le sujet du poème est la modernité, car il combat les postures d'époque, les académismes. La pensée de Meschonnic, d'emblée plurielle de par la diversité de ses expressions (théorie, poésie, traductions) est aussi une pensée intempestive, car elle s'invente sujet en même temps qu'elle se fait, pour l'inconnu. L'écoute du poème de la pensée-Meschonnic sera l'occasion de découvrir ce sujet qui passe par le rythme d'une organisation de la parole dans une écriture. Écrire-vivre, tel pourrait être le *credo* de Meschonnic.

Notre travail ne perdra pas de vue l'opposition cardinale entre réalisme et nominalisme, dont Meschonnic a eu très vite conscience de l'enjeu, et dont il n'a cessé de développer les implications. La théorie de l'interaction entre langage-poésie-éthique-politique est de ce fait *nominaliste*, en un sens que nous pourrions appeler « radical ». En effet, son nominalisme plonge ses « racines » et a son

fondement dans le fonctionnement même de l'art de sa pensée, qui est inséparable de son langage. Les difficultés propres au nominalisme seront l'occasion d'analyser la particularité de la théorie meschonnicienne, et d'en tirer, éventuellement, un universel, pour le dire avec Baudelaire : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».

Ainsi, nous nous demanderons dans quelle mesure la poétique utopique de Meschonnic comme théorie nominaliste est la vigie du sens, de l'historicité radicale des valeurs, contre la métaphysique du signe dont la philosophie semble ne pas toujours avoir interrogé les présupposés. Nous étudierons d'abord la critique du paradigme sémiotique, que porte avec elle la poétique meschonnicienne, avec le rythme. L'envers nécessaire et infrangible en sera, ensuite, l'étude en pratique du nominalisme de Meschonnic, dans ses ouvres, théoriques-poétique.

I. Le champ du signe. Pour une critique de la raison sémiotique.

Le sommeil du langage est mon sommeil
il dort pendant que beaucoup parlent
qui croient dire mais ils sont désassemblés
des îles en l'air c'est pourquoi je ne les trouve pas
là où je nous cherche parce que je ne tiens
qu'éveillé rassemblant nos nouvelles
et je tombe n'entendant plus
notre recherche mais des horloges
qui marquent chacune la vérité.
Les spécialistes du sommeil prennent leur livre de mots pour un langage
mais celui qui isole un mot est isolé par ce mot.
Notre langage n'est pas les mots
mais ce qui nous assemble et qui nous renouvelle dans les mots
notre éveil nous fait nous défait

et la grammaire de notre éveil est notre alliance.[1]

1. Le rythme, critique du signe.

1.1. La poétique des formalistes russes, pour recommencer.

Le Cercle linguistique de Moscou, créé dans le contexte de la Première Guerre mondiale, est un courant de pensée hétérogène que l'on a coutume d'appeler par le terme générique de « formalistes russes ». Il est l'une des inspirations les plus directement visibles dans l'œuvre d'Henri Meschonnic, à partir de *Pour la poétique I* (1970). En période de règne du structuralisme[2], Meschonnic veut dépasser les apories des études structurales, qui privilégient les séries d'oppositions, comme celle entre forme et contenu, ou sens, pour privilégier la notion de « littérarité » (*literaturnost*, le terme est de Jakobson), qui doit définir la spécificité d'un texte littéraire, prose ou poème.

La poétique est au départ, chez Jakobson, une des six fonctions du langage qui permet de considérer la spécificité de l'œuvre littéraire en général, car elle ne se réduit pas à la seule poésie. C'est en ce sens que Meschonnic reprend cette notion de « poétique », avant de lui faire subir une inflexion notable. En effet, Meschonnic reproche à Jakobson d'avoir par la suite inclus la poétique dans la linguistique, oubliant la spécificité de l'œuvre littéraire. D'autre part, il veut également s'écarter de l'inclusion de la poétique dans la sémiotique littéraire, telle que la pratique Greimas[3]. Chez Meschonnic, la poétique part justement du principe que le poème – rappelons que la notion de « poème » peut se référer chez lui à des textes en prose : il y a du poème dans *Le dernier jour d'un condamné* d'Hugo – est le « maillon faible » de la théorie du signe. Ainsi, selon la sémiotique littéraire, la littérature est faite de signes interchangeables. Cette théorie se contredit elle-même, car cela signifierait que l'on pourrait traduire un poème en langage ordinaire. La sémiotique ne retient que les signifiés, tandis que

[1] *Dans nos recommencements*, Paris, Gallimard, 1976, p. 54.
[2] Même si à partir de 1967, le structuralisme commence à décliner, comme le montre François Dosse dans *Histoire du structuralisme II, Le chant du cygne*, La Découverte/Poche, 2012.
[3] Cf. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier poche, p. 36.

la poétique telle qu'elle est entendue par Meschonnic s'attache à étudier les signifiants : non pas les sons, les seuls phonèmes, mais la capacité de *signifiance* d'un discours pris comme système. La signifiance est un terme que Meschonnic reprend à Émile Benveniste[4], mais il l'enrichit avec la notion de « rythme », qui lui est propre : « pris dans la paradigmatique et la syntagmatique d'un discours, le rythme sens et sujet fait une sémantique généralisée, fonction de l'ensemble des signifiants, qui est la *signifiance* »[5]. La signifiance ainsi conçue doit être comprise comme participe présent, ce qui implique que la signification d'une œuvre est toujours en élaboration ; elle produit sa propre historicité, ce qui rend la lecture irréductible aux théories de la réception comme celle de Jauss.

Le rythme est le « signifiant majeur ». Cette notion de rythme vient d'Ossip Brik, grand représentant du formalisme russe, pour qui elle incarne dans un poème une syntaxe spécifique, distincte de la sémantique de la langue parlée. Un poème doit ainsi inclure le conflit entre une sémantique ordinaire et une structure rythmique spécifique. C'est pourquoi Meschonnic n'oppose pas frontalement langage poétique et langage ordinaire, car le poème est pour lui une activité ordinaire de la parole. Aussi, une poétique « vaut ce que vaut sa théorie du langage ordinaire »[6].

La poétique, qui étudie la signifiance d'un texte comme production du sens par les signifiants, doit donc considérer l'organisation rythmique, c'est-à-dire accentuel-prosodique d'un poème comme « système ». L'œuvre littéraire se structure continuellement elle-même et se révèle comme telle pendant la lecture. Si la notion de « système » vient avant tout de Saussure, comme nous le verrons par après, Meschonnic l'hérite, ainsi que la notion d'« historicité », de Iouri Tynianov. En effet, il ne faut pas confondre « l'historicité du phénomène littéraire avec l'historicisme propre à son étude »[7]. Le point de vue adopté sur l'œuvre littéraire doit lui être spécifique, et ne doit pas être le résultat d'une pure projection sociologique ou psychologique, même si elle n'exclut pas ces déterminations.

[4] Selon, Benveniste, la langue est « investie d'une DOUBLE SIGNIFIANCE », qui combine deux modes de signifiance, le mode sémiotique, propre au signe linguistique, et le mode sémantique, qui désigne la signifiance produite par le discours, par l'énonciation, et qui permet d'élaborer une métasémantique appliquée à l'analyse des œuvres littéraires comme systèmes. Voir Problèmes de linguistique générale, 2, Gallimard, 1972, pp. 63-64.
[5] *Critique du rythme, op.cit.*, p. 72.
[6] *Id.*
[7] I. Tynianov, « De l'évolution littéraire », in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 2001, p. 123.

Aussi, « l'œuvre littéraire constitue un système et […] la littérature en constitue un également »[8]. Les éléments qui composent une œuvre, style, syntaxe, sémantique, rythme, se trouvent mis en « corrélation mutuelle et interaction » dans un système donné. Ces éléments se définissent de manière différentielle en *fonction* de leur rôle au sein d'une œuvre-système, mais ont également une *fonction* par rapport à d'autres systèmes, ce qui permet l'étude comparée d'œuvres différentes à une même époque ou à des époques différentes, et permet donc la comparaison de « séries » littéraires différentes.

Par l'historicité des valeurs qu'il permet de manifester dans une œuvre littéraire prise comme système différentiel, le rythme est par nature critique. Rôle qu'il n'a pas chez les formalistes russes. Ceux-ci ont eu tendance à assimiler la valeur de l'œuvre littéraire à sa nouveauté. Les formalistes russes sont en effet liés au départ à l'avant-garde russe, notamment au futurisme soviétique, avec par exemple Maïakovski. En assimilant la modernité avec la nouveauté, les formalistes russes n'ont pas su élaborer un savoir positif sur les ruines de la théorie traditionnelle. Meschonnic a conscience de cela, c'est pourquoi la pratique et la théorie ont chez lui une valeur hautement réflexive et critique, pour la modernité du sujet qui s'y joue. La poétique est ainsi une *théorie critique*.

1. 2. La théorie critique de la tradition.

> « Dans la poésie c'est toujours la guerre ».
>
> Ossip Mandelstam, « Remarques sur la poésie » (1923), cité dans H. Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 9.

Pour le nominalisme, pour la modernité, la poétique se veut la critique de la théorie traditionnelle, c'est-à-dire des théories du signe, qui n'ont de théorie que le nom. En effet, selon Meschonnic, il y a théorie quand il y a pensée de l'interaction entre langage, poème, éthique et politique. Sa pensée est celle du continu entre

[8] *Id.*, p. 124.

corps et langage, langage et sujet, sujet et éthique, contre le discontinu du signe. La théorie du langage et la poétique sont en interaction permanente, la seconde ayant une fonction critique vis-à-vis de la première.

Sa théorie est critique au sens où elle est avant tout négative. C'est l'un des aspects de son ouvre qui lui a été le plus reproché. C'est pourquoi Meschonnic y répond par la distinction entre la polémique, qui fait silence sur l'adversaire, et la critique, qui est entreprise de fondation. La poétique négative de Meschonnic, si elle se place nécessairement dans un champ théorique, n'assume pas de position de pouvoir. Elle se comprend comme une stratégie parmi d'autres, mais elle regarde en même temps ses effets éthiques, dans le but de penser un nominalisme des vivants, et non un réalisme réifiant. A tort ou à raison, il faut comprendre que Meschonnic ne veut pas instaurer un savoir, tenir un discours de vérité, mais faire œuvre de pensée, prise dans l'infini du sens : sa pratique (poèmes, traductions) et sa théorie sont une activité, une action même, et il faut le prendre comme tel. Son but est de penser du continu, et il travaille à ce que son œuvre passe, traverse les époques. Il se veut *intempestif*. Moderne et non contemporain. Sa faiblesse au niveau du champ académique ne peut que rendre intéressante la force de sa critique. La théorie du langage permet à Meschonnic de débusquer les stratégies. La poétique regarde toujours ce qu'une « théorie » fait du langage, et plus spécifiquement du poème, du langage ordinaire.

La Théorie critique est reprise de l'École de Francfort, notamment de Horkheimer, qui la distingue de la « théorie traditionnelle », laquelle ne veut pas voir qu'elle est prise dans une histoire qui la détermine. Elle se réifie donc elle-même en idéologie ; elle s'essentialise. A l'opposé, une théorie critique est donc critique de ses propres opérations. Elle comprend que ses concepts ont une historicité. Mais la théorie critique de l'École de Francfort souffre d'une absence de théorie du langage qui amène Meschonnic à faire une « critique de la théorie critique ».

La Théorie critique tel que l'incarne Horkheimer, d'inspiration marxienne, fonde sa confiance dans la raison, vise une scientificité-universalité, au risque du dogmatisme et de la déshistoricisation des valeurs. Au contraire, selon Meschonnic, une critique de la Théorie critique :

« partirait de la théorie du langage, du point de vue d'une recherche du discours, du rythme, du sujet, et de leurs effets de théorie sur les sciences humaines, reconnaissant les stratégies du signe, de la raison, l'enjeu du sujet et de l'historicité, ne situerait plus l'intérêt dans l'universel abstrait de la raison, pas plus que dans une révolution de classe sociale, mais dans la dialectique de l'individuation »[9].

La pensée de l'histoire, chez Horkheimer, par l'opposition qu'elle tient d'abord entre optimisme pratique et pessimisme théorique, est une pensée théologique. Le sens de l'histoire est en effet le sens de la raison qui y est inscrite. Plus précisément, pour Horkheimer, l'histoire est définie par la raison, et non comme ayant une raison. Elle est une « récapitulation conceptuelle des événements qui résultent du processus de vie social des hommes »[10]. Horkheimer reste donc, selon Meschonnic, à l'intérieur de la théorie traditionnelle, car il suppose une transparence du sens et de la raison. Or, la raison a besoin d'une théorie du sens, que seule peut lui fournir une théorie du langage, une poétique, absente dans la Théorie critique. La poésie est ainsi pensée par Horkheimer comme ayant une vertu purement substitutive, comme étant un rêve, une intériorité. Le dogmatisme de la raison appelle comme son envers un irrationalisme de la poésie compensatoire, typique du schéma du signe, qui oppose rationnel et irrationnel, logique et prélogique, opposition que Horkheimer tient explicitement de Lévy-Bruhl.

Par conséquent, même si la critique de la théorie traditionnelle permet à Horkheimer de ne pas réduire la logique de la déduction (science, loi, causalité) au naturalisme, il défend pourtant une *épistémologie unitaire* pour les sciences de la nature et celles de l' « esprit ». Il historicise les lois de la société, mais les conçoit sur le modèle des sciences de la nature. Au lieu de quoi, pour la critique du rythme, il y a à distinguer entre l'épistémologie des sciences de la nature et celle des sciences de l'historique et du sens. La vie humaine n'est pas simplement biologique, comme l'affirme Meschonnic, reprenant le Spinoza du *Traité Politique*, elle doit avant tout se penser historiquement. La vie et le langage, la « rime et la vie » ne sont pas deux ordres distincts. Seulement, Meschonnic conçoit des *épistémologies particulières* afin de garder la spécificité du rythme dans son ordre, celui de la poétique, comme nous le verrons bientôt.

[9] *Langage, histoire, même théorie*, Lagrasse, Verdier, p. 416.
[10] Max Horkheimer, *Les Débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire*, Payot, 1974, p. 112.

Au final, la Théorie critique de Horkheimer est une théorie « réaliste », en ce qu'elle souhaite réaliser le sens par la théorie, comme l'annonce la clausule du livre sur *Les Débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire* : « Mais il s'agit de découvrir dans l'histoire des lois, dont la connaissance peut servir de moyen à la réalisation de ce sens et de cette raison humaine ». La poétique de Meschonnic, sa force mais aussi sa faiblesse, tient à ce qu'elle n'est pas programmatique. Un poème n'agit pas, mais il est un acte éthique et politique. Par le rythme, comme critique du signe, critique de nos modes de pensée, et de ses propres opérations, indéfiniment.

1. 3. Le rythme : problèmes et perspectives.

> « [Un grand nombre de membres ou correspondants de la Société] ont été d'avis qu'il faut considérer comme impropre le sens vague du mot *rythme*, appliqué dans n'importe quel cas à la courbe caractéristique d'un phénomène, au mouvement de pensée, etc. Ils pensent que ce terme doit être réservé à ce qui présente soit une périodicité régulière, soit une forme articulée analogue à celle de la période oratoire ou musicale. »
>
> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, texte reçu par les membres et correspondants de la SOCIÉTÉ FRANAISE DE PHILOSOPHIE et publié avec leurs corrections et observations, Quadrige, PUF, p. 935.
>
> « J'ai lu ou j'ai forgé vingt « définitions du *Rythme*, dont je n'adopte aucune. »
>
> Paul Valéry, *Œuvres*, t. 1.

Tout dictionnaire, qu'il soit général ou spécialisé, est un état de la langue à un moment donné ; son projet est normatif en ce qu'il fixe une ou des significations d'un mot. Mais un mot n'est pas une chose, ni un concept. Saisir la valeur d'un mot n'a de sens que pris dans un système discursif, en contexte. Dans le §23 des *Recherches philosophiques*, Wittgenstein écrit : « il y a d'*innombrables* catégories d'emplois différents de ce que nous nommons « signes », « mot », « phrases ». Et

cette diversité n'est rien de fixe, rien de donné une fois pour toutes. […] parler un langage fait partie d'une activité, ou d'une forme de vie »[11].

Exclure d'un champ défini un emploi possible de la notion de rythme est une stratégie du discontinu du signe qui ne voit pas le continu du langage et de la pensée. En effet, penser le rythme comme concept est l'enjeu que nous nous proposons de développer ici. Faire une poétique de la théorie critique du rythme, c'est comprendre que l'objet que nous étudions, le rythme, dépend du point de vue que nous nous faisons du langage, et en premier lieu de ce que nous faisons du rythme. Le *sujet du poème*, selon Meschonnic, est une transformation d'une forme de langage par une forme de vie, et d'une forme de vie par une forme de langage. Le rythme y tient une place majeure. Voir ce que fait le rythme *dans* la poétique meschonicienne, *dans* le système de son discours, c'est donc voir ce qu'il fait du sujet, du social, du politique.

Un mot n'est en effet pas le reflet de la chose, au sens où il y aurait un rapport de motivation directe. De même, le langage n'est pas (que) le reflet de la société, comme le croient les sociolinguistes. La société ne se constitue et ne se définit que *dans* et *par* le langage. Le langage est l'interprétant de la société et, comme l'écrit Émile Benveniste dans « De la subjectivité dans le langage » (in *Problèmes de linguistique générale, I*), « le langage enseigne la définition même de l'homme ». C'est dans cette perspective que Meschonnic conçoit la critique du rythme comme une anthropologie historique du langage, c'est-à-dire comme une critique des représentations de l'homme par la critique des représentations du langage, nécessairement situées. En lieu et place du lexique, de la morphologie et de la syntaxe, que Saussure appelle « subdivisions traditionnelles », il faut partir de l'œuvre comme individu, c'est-à-dire comme forme inséparable de son sens[12]. Pour tenir ensemble le politique, l'éthique et le sujet, il faut donc voir quel est le

[11] Il est remarquable que l'expression « *innombrables* catégories d'emplois », l'italique étant de Wittgenstein, semble répondre aux « innombrables conséquences » de l'historicité radicale des valeurs chez Saussure. Si, à bien des égards, le pensée du linguiste et du philosophe se recoupent, ils n'en diffèrent pas moins sur d'autres points importants (voir la note 39 de notre travail).

[12] Meschonnic dit « forme-sens » pour essayer de faire tenir les deux dans un même continu. Sa conception est celle d'un nominalisme des œuvres, sur les traces de la conception de l'art comme « sémantique sans sémiotique », proposée par Émile Benveniste. « L'art n'est jamais qu'une œuvre d'art particulière » écrit Benveniste dans « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale, II*, *op.cit.* Pour le dire autrement, une œuvre est *unique en son genre*, elle est une unité irréductible au signe. Par exemple, ce ne sont pas les mots qui font une œuvre littéraire, mais l'œuvre qui attribue une valeur à ces mots.

point de vue que Meschonnic adopte sur le langage, par le rythme, et ce qu'il en *fait*. Voir quel est son *fonctionnement*, et non son étymologie qui tiendrait lieu de « discours vrai ». Historiciser les notions que nous nous faisons du rythme reviendrait donc à historiciser les définitions de l'homme qui ont été élaborées au cours de l'histoire, et plus précisément de l'histoire des hommes parlant réellement, pour le dire avec Humboldt.

Le rythme comme fonction du sujet.

Meschonnic doit beaucoup à la définition qu'Ossip Brik donne du rythme. Rappelons que Brik propose une description scientifique de ce dernier, à rebours des conceptions métriques du rythme musical, poétique et chorégraphique qui reposent sur une « répétition périodique des éléments dans le temps ou l'espace »[13]. Le rythme comme terme scientifique est, lui, un « mouvement présenté de manière particulière »[14]. Ainsi, dans un poème, le mouvement du rythme est antérieur au vers, car celui-ci est à comprendre en fonction des vers précédents et suivants, qui peuvent changer la place de ses accents et donc sa signification. L'étude du rythme s'appuiera sur une étude des syllabes accentuées ou inaccentuées, et non sur les syllabes fortes ou faibles. Meschonnic postule également l'antériorité du rythme au sens des mots, non aux mots eux-mêmes.[15]

La notion de rythme chez Meschonnic est d'abord *descriptive*, elle se vérifie empiriquement. La critique du rythme au double sens du génitif est ainsi en premier lieu une étude du rythme dans le langage, avant d'être une critique du signe par le rythme, même si les deux ne se conçoivent pas séparément. Pour comprendre le fonctionnement du rythme dans le langage, Meschonnic part de l'article de Benveniste, « La notion de « rythme » dans ses expressions linguistiques »[16].

[13] *Théorie de la littérature*, *op. cit*, p. 145.
[14] *Id.*, p. 146.
[15] Cf. *Critique du rythme*, *op. cit*., p. 99.
[16] Dans *Problèmes de linguistique générale I*, Tel Gallimard, 1966, 2006², pp. 327-335.

Benveniste montre que ῥυθμός est abstrait de ῥεῖν, « couler », et que ce terme ne s'applique pas aux mouvements réguliers des flots, mais au fleuve qui coule. Il établit que ῥυθμός ne signifie jamais, pour les Grecs anciens, le « rythme » tel que nous l'entendons aujourd'hui. Le sens usuel en est plutôt la « forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition ». Au contraire de σχῆμα, qui désigne la forme fixe, la formation en –θμος dans ῥυθμός indique la modalité particulière de son accomplissement, « telle qu'elle se présente aux yeux ». Elle désigne donc « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique ». Benveniste propose donc de définir le ῥυθμός comme « manière particulière de fluer ». Ce n'est qu'ensuite, à partir de Platon, que le ῥυθμός en vient à désigner « la *forme du mouvement* que le corps humain accomplit par la danse. Le ῥυθμός du corps est alors associé au μέτρον qui l'assujettit à un ordre, à une mesure. Platon a ainsi donné la définition « moderne » du terme « rythme », celle qui est usuellement reprise.

Meschonnic reprend la définition benvenistienne du ῥυθμός comme « manière particulière de fluer pour en faire un concept *du* langage, encore une fois au double sens du génitif. Le concept de rythme, il est important de le noter, est spécifique au langage, et ne peut être appliqué indifféremment à la musique, aux rythmes biologiques, cosmiques, car plus l'extension d'un terme s'accroît, plus sa compréhension se vide, ce qui anticipe sur la critique du rythme comme universel que nous verrons plus loin.

La notion de rythme, appliquée au texte, n'est pas un terme d'esthétique comme dans le formalisme structuraliste ou l'herméneutique, lequel cherche un sens « sous » le texte. L'analyse rythmique montre plutôt comment se fait la signification spécifique à un texte. Elle travaille sur la valeur du discours, c'est-à-dire sa signification et son inscription dans l'histoire. La sémantique du continu telle que l'entend Meschonnic est une étude du *fonctionnement* du sens, et celui du sujet, par le rythme. Celui-ci apparaît comme l'organisation du mouvement de la parole par un sujet, et réciproquement l'organisation d'un sujet dans un discours.

Le terme de « sujet du poème » est spécifique à l'activité d'écriture. Le sujet du poème n'est pas l'individu, ni le sujet psychologique, le sujet philosophique ou

encore le sujet du droit[17], mais l'inscription d'une subjectivité dans les signifiants d'une œuvre artistique, littéraire. Le concept d' « oralité », distincte du parlé, permet de comprendre ce point. Meschonnic construit ce concept pour parer à la distinction du signe entre signifiant et signifié, entre son et sens, et leur corollaire, l'oral et l'écrit. Il propose un tiers terme, l'oralité, pour signifier l'organisation rythmique et prosodique d'une parole dans un discours parlé ou écrit. Que l'on pense aux aèdes grecs, ou plus simplement aux expressions quotidiennes qui regroupent plusieurs morphèmes accentuables en un seul groupe accentué : « j'viendrai d'main »[18] (l'accent est sur « main »). L'oralité, ou ce que Meschonnic appelle aussi « récitatif », correspond à l'organisation maximale du sujet dans sa parole, dans ce que le langage peut porter de corporalisation. En effet, quand Meschonnic conçoit un continu entre corps et langage, il s'agit de ce que la voix au sens large a de corporel ; le langage est *du* corps, et non le mime d'une gestuelle dans le signe.

La physique du langage comme subjectivation tout à la fois corporelle et sociale permet le repérage d'une « sémantique sérielle, avec une paradigmatique et une syntagmatique rythmiques et prosodiques – l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques, qui dégage une *signifiance* – organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force »[19]. Le rythme entraîne ainsi une mise en crise de la représentation du signe, qui le conçoit comme alternance-périodicité-structure et non comme organisation prosodique-accentuelle, organisation des marques[20] dans un discours. Alors que la sémiotique

[17] Il y a en quelque sorte autant de « sujets » qu'il y a de représentations de l'homme. Toute conception du sujet est prise dans des discours, scientifiques, juridiques, littéraires, qui le saisissent. Le « sujet du poème » est l'activité d'une subjectivité dans la parole d'un énonciateur, qui n'est pas un individu, mais un « je » toujours en même temps transsubjectif, car capable d'être réénoncé par un autre « je », et en premier lieu le traducteur et le lecteur. Le sujet du poème est un impersonnel plus qu'une non-personne (un « il »).

[18] L'exemple est pris de G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 123.

[19] *Ibid.*, p. 44.

[20] Les marques chez Meschonnic sont difficiles à définir, donc à repérer. Elles désigneraient des positions accentuées qui sont spécifiques à l'organisation d'un discours. Le terme est donc très général.

reste dans la langue, le rythme a besoin du discours[21] comme système pour avoir une valeur critique, car il est nécessairement pris dans son historicité.

L'empirique, chez Meschonnic, est un adjectif substantivé (à distinguer donc de l'empirisme) qui désigne cette physique du langage, l'empirique du discours qui participe du corporel et du social. Le discours organise entre eux les groupes rythmiques, c'est-à-dire les unités à la fois grammaticales et phonétiques, qui « remplissent des fonctions de la syntaxe de ce discours et en structurent le continuum phonique »[22]. Ce dernier point est important, car il montre que le système de la langue française ne peut que décrire des accentuations virtuelles – par exemple les clitiques, qui sont prévisibles, car socialement extrêmement déterminés – et non les unités syntaxiques qui auront été effectivement réalisées dans un discours comme groupes rythmiques fonctionnels. C'est l'énonciation des discours qui détermine la valeur syntaxique d'un groupe, car il est en même temps un groupe rythmique. Pour le dire autrement, « un discours possède la syntaxe de son rythme, en ce sens que c'est son rythme qui détermine les groupes qui, ensemble, s'articulent pour produire la signification »[23]. Concrètement, l'accent rythmique, dans la mesure où il remplit une fonction dans l'organisation syntaxique du discours, devient un morphème. L'accent participe de la gestuelle rythmique. Prenons l'exemple d'une réplique de théâtre qui montre en même temps qu'il dit un conflit entre la métrique et la syntaxe :

PREMIÈRE SERVANTE. Ne craignez rien ; on ne | m'entend jamais sans peine[24].

Habituellement, la locution adverbiale négative « ne… pas/plus » est accentuée sur le deuxième terme, tandis que le discordantiel (« ne ») reste inaccentué. Ici, la césure à l'hémistiche oblige à accentuer le « ne », ce qui participe du « rythme du drame ». L'analyse rythmique d'un texte est une telle opération empirique, qui invente sa propre historicité en faisant jouer la physique du langage comme corps du langage et langage social. La lecture du texte est elle aussi prise dans cette historicité, dans sa capacité à réénoncer un discours. Jakobson racontait que

[21] La poétique a donc besoin d'une notion de discours comme celle qu'a élaborée Benveniste, même si celui-ci n'est pas allé jusqu'à concevoir une poétique. Néanmoins, son *Baudelaire*, édité par Chloé Laplantine, semble tenir de manière intéressante la contradiction entre sémantique et sémiotique, alors que Meschonnic tend à privilégier excessivement le sémantique.
[22] *Ibid.*, p. 122.
[23] *Ibid.*, p. 127.
[24] M. Maeterlick, *La Mort de Tintagiles*, cité dans G. Dessons, H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 219.

Stanislavski aimait à faire répéter à ses élèves сегодня вечером (« ce soir ») avec de multiples intonations, ce qui change la signification tout en gardant le sens du syntagme. L'activité du langage qui se montre et se réalise dans la rythmique est cette force (*energeia*, le terme est repris de Humboldt) qui fait l'infini du sens d'une œuvre, sa subjectivation, et qui fait également du lecteur un sujet. Le rythme est véritablement la fonction du sujet, une fois encore au double sens du génitif, par une telle invention à laquelle il contribue, pour chaque présent. Ce qui fait sa modernité, c'est cette capacité d'invention infinie.

Le concept de rythme, entre philosophie et poétique.

Le rythme comme concept technique, poétique, de l'étude des opérations d'un sujet dans un discours, est d'emblée *normatif*. Le point de vue que Meschonnic adopte sur son objet est déjà travaillé par une représentation du langage comme continu, représentation adoptée par son activité de poète. Le concept de rythme a une histoire, celle de ses élaborations. C'est pourquoi « l'étude du rythme n'est pas séparable de l'histoire de ses théories »[25]. Mais la critique des théories du rythme est seconde par rapport à la critique du rythme en tant que tel, qui la prépare et la présuppose pourtant.

Le rythme est en réalité pluriel. Meschonnic distingue en effet « le *rythme linguistique*, celui du parler dans chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase ; le *rythme rhétorique*, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres ; le *rythme poétique*, qui est l'organisation d'une écriture »[26]. Les deux premiers participent de tous les discours, le troisième présuppose les deux autres et est spécifique à l'œuvre littéraire, dont il constitue le signifiant majeur. Ce ne sont pas trois rythmes différents, mais trois catégories de rythme. Si le concept de rythme comme organisation du mouvement vient de Benveniste, qui étudie l'histoire du mot, cette notion s'applique chez Meschonnic à une « chose », qui est précisément l'organisation du mouvement de la parole, que l'on peut vérifier empiriquement. Il n'applique pas cette notion en fonction

[25] *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 20.
[26] *Ibid.*, p. 223.

d'une vérité étymologique qu'il projetterait sur son objet d'étude. Pourtant, le concept de rythme a une histoire, celle de ses théories, auxquelles Meschonnic se confronte. Dans cette perspective, qui est normative, il a nécessairement une interprétation de cette notion, qui semble aussi évidente qu'elle est insaisissable. Comme nous le verrons, Meschonnic déjoue les critères de la difficulté propre à cette notion en en faisant un concept qui contient ses propres critères de fonctionnement au sein de sa poétique. Quoi qu'il en soit, la controverse autour de la notion de rythme doit faire l'objet d'une élucidation philosophique. C'est ce que nous nous proposons de développer ici.

Pour commencer, il n'y a pas d'*a priori* du rythme. L'idée de rythme ne nous vient pas d'une chose « rythme » que nous pourrions observer. Le rythme est une « manière particulière de fluer ». Il ne peut donc, par essence, pas être circonscrit. La difficulté réside dans la saisie de ce concept flou et en même temps évident, car dans des conditions normales nous savons de quoi nous parlons quand nous disons « rythme ». Ici, nous disons que le rythme est l'allégorie du fonctionnement du langage, car sa conceptualisation est l'histoire de ses fonctionnements, et de celui du langage ordinaire et poétique. Pour le dire autrement, le rythme a pour objet le fonctionnement du langage, et est lui-même l'histoire de ses élaborations conceptuelles. Du point de vue de la poétique, ce que nous faisons du rythme dit quelle est notre représentation du langage en général, et ce que nous en faisons. La source des confusions autour de la notion de « rythme » vient selon nous de ce que nous le confondons souvent avec un mot, avec le nom d'une chose, au lieu d'y voir un problème, comme le fait Meschonnic, qui reprend la formule de Bergson « … il emploiera toujours le même mot, parce qu'il s'agit toujours […] de la même affaire »[27]. Force est donc de constater qu'en lui-même, le concept de rythme a une « texture ouverte »[28], car il *a* et il *est* une historicité.

Il nous semble que nous avons affaire ici à un concept « essentiellement contesté », expression que nous empruntons à Walter Bryce Gallie. Dans un

[27] Henri Bergson, dans Constantin Bourquin, *Comment doivent écrire les philosophes ?*, Paris, Aux éditions du Monde nouveau, 1924, p. 15.
[28] Cf. Jocelyn Benoist, *Concepts. Une introduction à la philosophie*, Champs Flammarion, 2013, notamment p.156, « Il y a une plasticité essentielle de nos concepts. De ce point de vue, la thèse du bornage, en tant que thèse d'indétermination, est autant une thèse de clôture que d'ouverture ».

article intitulé « Essentially contested Concepts»[29] – où *contested* a le sens de compétition (*contest*) entre rivaux contestant (*contesting*) la pertinence de l'usage d'un certain type de concept chez les uns et les autres –, Gallie dresse une série de critères permettant de repérer le statut *essentiellement* contesté d'un concept. Pourquoi « essentiellement » ? Parce que ce qui est en question porte sur un problème de définition d'une activité dans laquelle intervient des *valeurs* : œuvre d'art, démocratie, justice sociale, tradition chrétienne pour ne citer qu'eux. Ce sont les usages corrects de ces concepts qui sont disputés, et il semble ne pas y avoir de fin à ce débat. Gallie donne cinq conditions formelles de définition de l'essentielle contestabilité :

(I) Le concept essentiellement contesté doit être *appréciatif*, au sens où il désigne un type d'accomplissement valorisé.

(II) Cet accomplissement doit avoir une *complexité interne*, car toute sa valeur lui est attribuée en bloc.

(III) L'accomplissement doit pouvoir, antérieurement à cette valorisation, être descriptible de multiples façons.

(IV) L'accomplissement accrédité doit pouvoir être modifié lorsque des résultats empiriques imprévisibles s'imposent. Le concept qui fait l'objet de cet accomplissement est donc « ouvert ».

(V) Chaque partie doit reconnaître la « contestabilité » du concept en question, et chacun doit connaître chez l'autre ses critères d'application du concept.

Toutefois, il n'existe à ce niveau pas de réelle différence entre un concept ambigu (que veut dire « rythme » exactement ?) et un concept essentiellement contesté. Deux conditions supplémentaires viennent compléter la liste :

(VI) Le concept en question doit dériver d'un modèle original dont l'autorité est reconnue par les différentes parties en « compétition ».

[29] Nous reprenons l'article traduit « Les concepts essentiellement contestés » dans *Philosophie*, n°122, 2014.

(VII) Les utilisateurs rivaux du concept doivent enfin reconnaitre la probabilité que leur concurrence puisse maintenir ou développer l'accomplissement du modèle original de manière optimale.

Selon nous, le concept de rythme chez Meschonnic répond aux six premiers critères, mais pas au dernier.

Le rythme chez Meschonnic est bien appréciatif, il a un rôle critique dans l'économie de sa poétique. Il est intrinsèquement complexe, car il est descriptible de façon complexe et est ouvert à l'inconnu. Le concept de « rythme » plus généralement est « ouvert » car il est susceptible d'utilisations concurrentes. Meschonnic reconnaît et discute les différentes acceptions du rythme. La grande majorité des essais de clarification de ce concept se réfèrent enfin à un modèle original, qui est le ῥυθμός étudié par Benveniste. Nous disons que le septième et dernier critère n'est pas rempli, car Meschonnic ne pense pas qu'il y ait une définition fidèle au ῥυθμός ionien. En fait, cela n'est même pas une question pertinente. Benveniste pose des *problèmes*, alors que toutes les discussions ultérieures qui se réfèrent à son article pour définir le « rythme » tentent de démontrer que leur interprétation est la plus appropriée, la plus proche de l'entente originale. Pour Meschonnic, il n'y a pas de description du rythme plus ou moins fidèle à l'« esprit » du ῥυθμός. Il n'y a que des stratégies et c'est à l'orée de leurs conséquences éthiques, politiques, épistémologiques qu'il faut juger de la valeur d'un concept.

Pour mieux comprendre ce dont il s'agit, traçons brièvement les différentes positions possibles sur le *rythme*.

- La première concerne l'acception courante de cette notion. Il s'agit du rythme métrique, organisé en une structure la plus souvent binaire, et caractérisée par un retour au même. C'est le rythme du temps fort et du temps faible, décliné sous toutes ses formes : le flux et le reflux des vagues, le rythme cardiaque, l'accent tonique et l'accent faible, etc. Cette notion de rythme est à la fois technique et universelle. Nous avons vu en quoi le rythme poétique critique cette compréhension du rythme issue de Platon.

- La seconde position possible est interne à la poétique au sens large, et concerne l'entente phénoménologique du rythme, opposé à l'entente historiciste du rythme de Meschonnic. C'est la position par exemple d'un Jacques Garelli, pour qui « le rythme est structure temporalisatrice ou il n'est rien »[30]. Il existe deux interprétations du ῥυθμός ionien : celle qui privilégie sa dimension spatialisante, l'autre sa temporalité. C'est cette dernière position qu'adopte Garelli, en cela héritier de saint Augustin, qui, avec le concept de *distentio animi*, pluralise le présent en présent du passé et présent de l'avenir, et de Husserl. Lucie Bourassa, qui a écrit un ouvrage sur Meschonnic[31], plaide pour une association de la position phénoménologique et de la position historicisante. Garelli analyse la dimension temporalisante des textes qui ont un double mouvement de protention, qui anticipe l'avenir, et de rétention, qui fait retour sur le passé. Mais le philosophe et poète phénoménologue manque de rigueur analytique en termes d'analyse du langage. Bourassa souhaite ainsi que le rythme soit appréhendé sur un plan discursif qui conjoint le plan formel, pour le versant phénoménologique, et le plan sémantique, pour l'historicité.

Notre avis est que cette position est bien évidemment légitime, mais encore une fois, elle est secondaire par rapport à la valeur de la notion de rythme dans la poétique meschonnicienne. Comme nous l'évoquions plus haut, le linguiste et poète reconnaît la pluralité des sujets. Ce qui l'intéresse est le sujet du poème, qui n'est pas un individu, mais, comme nous l'avons montré, la fonction du rythme dans le langage, comme corporalisation de la parole dans la matérialité des signifiants. A côté de ce sujet du poème, nous pouvons admettre qu'il existe un sujet de la phénoménologie qui se constitue dans l'expérience temporelle de la lecture d'un poème. Dans un article intitulé « Une difficulté dans la pensée du style » (in *Critique*, n°752-753, janvier-férvrier 2010, « Du style ! »), Laurent Jenny exhibe les difficultés inhérentes à la pensée du continu de Meschonnic qui peine à se formaliser. Le reproche du flou formel qui entoure la définition technique du rythme est donc acceptable dans le cadre de la pensée du signe, dont

[30] Jacques Garelli, « Discontinuité poétique et énergétique de l'être », dans *Liberté de l'esprit*, n°14, « Qu'est-ce que la phénoménologie », Hiver 1986-1987, p. 33.
[31] L. Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Rhuthmos, 2015.

nous ne pouvons pas nous permettre de rejeter en bloc, comme nous le verrons avec Humboldt. Mais dans le cadre de la poétique meschonicienne, *le rythme fait partie d'une stratégie critique* qui peut faire l'économie d'une telle formalisation, sans en entamer sa valeur, pour l'historicité du sujet, sa modernité, et pour le nominalisme.

- Enfin, la troisième position possible est celle qui revient sur le statut du ῥυθμός chez Héraclite, autour de son étymon, ῥεῖν. Pascal Michon part de la dimension « fluente » du rythme pour en faire un universel, ce qui risque de naturaliser le rythme et d'oublier son historicité[32]. Pierre Sauvanet, dans *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, remarque qu'Héraclite n'emploie pas ῥυθμός, mais utilise seulement l'expression *παντα ῥεῖ*, tout coule. Meschonnic emploierait abusivement la notion de « rythme » en référence au continu héraclitéen. Le concerné a répondu à cette critique dans un chapitre de *Dans le bois de la langue*, intitulé « Tout coule. Petit retour sur Héraclite pour répondre à quelques contestations ». Selon lui, son objectif a seulement été, dans *Critique du rythme*, de *déplatoniser* la notion de rythme, de le *désuniversalier* pour en faire un concept spécifique du langage, et le fondement de son concept n'est pas l'article de Benveniste mais la spécificité de la rythmique biblique qui échappe aux catégories du vers et de la prose. Meschonnic ne cherche pas à savoir ce qu'est le rythme comme « objet X »[33], mais l'inscrit dans une théorie qui pense l'interaction entre le langage, l'art, le sujet, l'éthique, le politique. Comme le dit Meschonnic, « ce n'est pas un problème de mot, c'est un problème de concept ». Et un concept sert à normer une réalité, à la qualifier d'une certaine manière. Ce que fait la pensée de l'interaction, de la *Wechselwirkung* humboldtienne, entre langage et pensée, pour l'éthique que propose le nominalisme du rythme, et contre les essentialisations du signe.

[32] Voir la critique qu'en fait Gérard Dessons dans « Le rythme après le rythme » in *La Revue des Livres*, n°7, septembre-octobre 2012, pp. 51-55.

[33] Comme le caractérise Jean-Jacques Wunenburger dans une intervention sur « L'utopie conceptuelle du terme de rythme », voir http://cral.ehess.fr/index.php?1798. Le philosophe caractérise en effet le rythme comme utopie au sens d'un « lieu sans inscription réelle, espace neutre, suspendu au-dessus de la réalité », ce qui est tout différent de l'utopie du rythme chez Meschonnic comme ce qui a une nécessité interne mais qui n'a pas encore sa place dans le champ du signe et des disciplines académiques.

2. Le nominalisme au défi du réalisme de la langue.

2.1. Saussure, de la structure au système.

Meschonnic se propose de relire Saussure à la lumière de sa poétique. Le linguiste genevois fait partie des références obligées pour une théorie du langage, avec Humboldt et Benveniste. L'héritage saussurien du structuralisme est fondé, selon Meschonnic, sur une série d'erreurs qui reposent sur la confusion entre système et structure, sur l'opposition entre synchronie et diachronie pour n'adopter que la première, de même avec le rejet de la parole au profit de la langue, et qui confondent le radicalement arbitraire avec un conventionnalisme. De plus, le structuralisme va légitimer son programme du « tout sémiotique » en se référant à la définition saussurienne de la sémiologie comme « science qui étudie les signes au sein de la vie sociale ».

L'œuvre de Saussure, qui n'est composée que de notes d'élèves ou de manuscrits non publiés, pose des problèmes spécifiques d'interprétation, qui dépendent directement du caractère inachevable de sa théorie. Toujours est-il que l'on peut aujourd'hui avec assurance critiquer son interprétation structuraliste.

Tout d'abord, dans le *Cours de linguistique générale*, Saussure aménage la place pour une linguistique de la parole à côté d'une linguistique de la langue, même s'il ne se concentre que sur cette dernière. Pourtant, la parole, qui désigne l'activité du sujet parlant, est toujours antérieure à la langue, ce que disait aussi Humboldt. Pour le Saussure des *Écrits de linguistique générale*, le discours précède et produit le « trésor mental » que constitue la langue, qui n'est pas une entité innée, comme le croit Chomsky, même si nous y sommes toujours déjà plongés : « Tandis qu'il faut une analyse pour fixer les éléments du mot, le mot lui-même ne résulte pas de l'analyse de la phrase. Car la phrase n'existe que dans

la parole, dans la langue discursive, tandis que le mot est une unité vivant en dehors de tout discours dans le trésor mental »[34].

La langue est un système de signes, dont on peut distinguer un signifiant et un signifié. Contrairement au structuralisme qui privilégie le seul signifié, réduit au sens alors qu'il s'agit pour Saussure d'une image acoustique (l'empreinte mentale que produit un son sur nous), signifiant et signifié sont au contraire chez le linguiste genevois inséparables, comme le montre chez lui l'expression « forme-sens »[35]. Dans cette perspective, la notion de *valeur* est une critique du *sens* linguistique. Il est remarquable que Saussure prenne un terme qui vient du champ économique, même s'il n'est pas le premier à le faire (Hamann, commentateur de Kant, avait déjà repéré l'analogie)[36]. Le système de la langue est composé d'une pluralité d'unités différentielles qui se déterminent relativement les unes aux autres. Ce système d'oppositions négatives l'est *du point de vue du système* pris comme un tout, mais au niveau du signe, *du point de vue de son emploi effectif*, il s'agit d'un fait positif[37]. La valeur permet de comprendre que la signification d'un signe (comme composé d'une entité physique et d'une entité physico-psychologique) résulte d'une différence par rapport aux autres signes. La différentielle implique à la fois les formes-sens au niveau du signe, et à leur tour formes et significations déterminent leur valeur relativement à d'autres formes et significations. Il est donc doublement réducteur d'opposer le son et le sens, comme le fait le schéma sémiotique[38].

Une partie du champ structuraliste se trompe également quand elle lit le *Cratyle* de Platon et quand elle lie le *radicalement arbitraire du signe* à un conventionnalisme. L'opposition entre la thèse naturaliste de la motivation du signe défendue par Cratyle et la thèse conventionnaliste adoptée par Hermogène correspond en effet selon Jakobson, Guiraud, Fonagy ou encore Genette à une

[34] *Écrits de linguistique générale*, Gallimard, 2002, p. 117.
[35] La forme-sens chez Saussure diffère de la forme-sens de Meschonnic, qui par ailleurs a proposé ce syntagme *avant* d'avoir lu les *Écrits de linguistique générale*. La forme-sens, est chez Saussure une notion linguistique ; elle est poétique chez Meschonnic.
[36] Mais cette analogie a des limites, comme le montre Meschonnic dans « Pour en finir avec cette monnaie du sens », *Dans le bois de la langue*, *op. cit.*
[37] Voir à ce propos Herman Parret, « Les grandeurs négatives : de Kant à Saussure » dans *Le Son et l'Oreille. Six essais sur les manuscrits saussuriens de Harvard*, Lambert-Lucas, 2014.
[38] La métaphore du jeu d'échecs est également insuffisante pour rendre compte de l'arbitrarité radicale de la valeur. C'est pourquoi Saussure emploie dans le *Cours*, au sujet de la linguistique synchronique, la métaphore du « fleuve de la langue » (p. 193, éd. Tullio de Mauro).

opposition entre *phusis* et *thesis*. Or, *thesis* ne se trouve pas dans le Cratyle, mais on y trouve plutôt *nomos*, la coutume, l'usage[39]. L'arbitraire conçu comme du radicalement historique est à comprendre en ce sens, c'est-à-dire comme fonctionnement du langage dans des habitudes collectives, soumises à des changements historiques[40]. C'est pourquoi il n'y a pas à séparer chez Saussure synchronie et diachronie, les deux points de vue sont, dans l'activité de la parole, inséparables. Dernière confusion, qui oppose syntagmatique et paradigmatique, alors que Saussure disait pour ce dernier « rapport associatif » : un mot en évoque un autre auquel il est associé.

Il s'ensuit une série de conséquences importantes pour ce que nous avons appelé le *nominalisme radical* de Meschonnic, ce que nous devons établir à présent.

2.2. Des langues des sujets.

La langue chez Saussure est une forme et non une substance. Aussi, le système de signes que constitue une langue comme radicalement arbitraire revient à substituer aux recherches de l'*origine* du langage et des langues l'étude de leur *fonctionnement*. L'historicité radicale est une critique des points de vue mythiques sur la langue, le premier d'entre eux étant le mythe de Babel. Le langage, comme le disait Benveniste, sert *à vivre*. Il n'y a pas de discontinuité entre « la rime et la vie ». La « rime-rythme » est une forme de vie, à travers l'empirique de la signifiance, qui modifie nos manières de voir et de comprendre le langage, langage dont on ne peut avoir, comme on le sait depuis Saussure, que des points

[39] Voir *Langage, histoire, une même théorie*, *op. cit.*, p. 105. C'est l'occasion pour nous de souligner l'importance relativement discrète qu'a Wittgenstein pour Meschonnic. Sa théorie des jeux de langage liés à des formes de vie a une influence évidente sur certaines formulations du linguiste. Pourtant, dans *Pour la poétique, V*, par exemple, Meschonnic critique la conception pré-saussurienne du langage qu'a Wittgenstein. Celui-ci pense encore avec les unités du mot et des énoncés au lieu des systèmes de discours.

[40] Humboldt a une conception similaire, appliquée à l'apparition de nouvelles langues. Selon ce dernier, en effet, il existe quatre raisons à l'origine de la genèse de nouvelles langues : le temps, le changement du lieu d'habitation des peuples, le mélange des ethnies et, enfin, le bouleversement de la situation politique et morale, qui transforme le caractère de la nation. Cette dernière cause est la raison la plus forte de l'apparition de nouvelles langues. Pour voir en détail tout cela, cf. Jürgen Trabant, *Traditions de Humboldt*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999, p. 130.

de vue. La nostalgie d'une « langue une » (voir la traduction par Meschonnic du mythe de Babel dans *Au commencement*) est le désir qu'ont les hommes de pouvoir communiquer de manière transparente, dans un réalisme du continu entre les mots et les choses. Babel, tout comme la politique de la culture des langues à laquelle nous assistons aujourd'hui, privilégie la communication sur l'apprentissage d'une langue-culture, au travers de sa littérature comme invention d'une pensée. Car pour Meschonnic, ce n'est pas la langue qui est maternelle, mais bien les œuvres comme activités (*energeia*) qui transforment une forme de vie par une forme de langage.

C'est pourquoi les catégories du discontinu de la langue (mot, phrase, sens, origine, structure) et les subdivisions traditionnelles (lexique morphologie syntaxe) sont un obstacle épistémologique à la reconnaissance du rythme comme fonctionnement. Dans cette perspective, selon Meschonnic, « le jeu de l'associatif et du syntagmatique [qu'invente Saussure], propose une *analytique du continu* ».[41] Le « monisme matérialiste »[42] qui qualifiait chez Meschonnic sa théorie du langage dans *Pour la poétique I* est un point de vue qui privilégie le continu du discours sur le discontinu de la langue. Pourtant, selon Laurent Jenny, cette représentation ne va pas sans poser problème, et tout d'abord l'échec de Meschonnic à faire se rejoindre le continu et le discontinu[43]. Au risque de tomber dans l'insensé. Dans *La rime et la vie*, Meschonnic écrit encore :

> « Le rythme est une organisation subjective du discours, de l'ordre du continu, non du discontinu du signe. En ce sens, rythmiquement, prosodiquement il n'y a plus, dans le discours, de double articulation du langage. Celle-ci reste pertinente pour la langue. Mais il s'agit ici de penser dans le discours, avec des concepts du discours. Non avec les concepts de la langue appliqués au discours, Plaqués dessus »[44].

Par ailleurs, les concepts du discours transformeraient le point de vue sur les catégories de la langue. Mais il postule une séparation entre les deux ordres du langage, langue et discours. Cette conception moniste semble *de facto* disjoindre

---

[41] *La rime et la vie*, Gallimard, Folio essais, 1989, 2006², p. 283.
[42] Dans ses propositions pour un glossaire, Meshonnic en donne la définition suivante : « homogénéité et indissociabilité de la pensée et du langage, de la langue et de la parole, de la parole et de la graphie, du signifiant et du signifié, du langage et du métalangage, de l'être et du dire. Condition de production des formes-sens ».
[43] L. Jenny, « Une difficulté dans la pensée du style », *op. cit.*, p. 43.
[44] *La rime et la vie*, *op. cit*., p. 290.

l'ordre du rythme, qui est un pré-sens, organisateur du sens dans une histoire, et l'ordre des idées, propre à la philosophie, cette dernière risquant de tomber dans l'idéologie si elle ne prête pas attention à ses propres opérations, et en premier lieu à son langage, ses conceps. Il y aurait à reconnaître les deux ordres, notamment chez Humboldt, comme l'écrit dans une note de sa présentation sur *Le caractère national des langues* Denis Thouard. Un autre commentateur de Humboldt, Jürgen Trabant, reconnaît également l'apport du penseur allemand sur cette double articulation :

« Pour Humboldt, le trait structural caractéristique du langage n'est pas tellement le continu, mais plutôt une combinaison du continu et du discontinu, c'est-à-dire ce que Humboldt appelle « articulation » : « Gliederung » et « Artikulation ». Les deux termes qui décrivent l'articulation sont « Trennung » ou « Teilung » d'un côté – séparation, segmentation – et « Verbindung » – liaison – de l'autre. L'articulation est donc en même temps segmentation en unités discrètes et liaison de ces unités. Au lieu d'une théorie du continu, nous trouvons donc chez Humboldt une théorie de l'articulation »[45].

Alors que Meschonnic est un « penseur de l'opposition, de la critique ou polémique », Humboldt est lui un « penseur de la synthèse »[46]. La poétique meschonnicienne ne peut être pure critique, ce qui n'a d'ailleurs pas de sens. Son nominalisme, toute l'éthique et politique qui en découle est une philosophie, ce que Meshonnic admet par ailleurs[47]. Sa poétique comme « anti-philosophie » vise avant tout les philosophies du sacré (Hegel, Heidegger), la phénoménologie et la philosophie analytique, qui n'ont pas de théorie du langage. Mais la philosophie comme activité de pensée est une critique de la poétique en ce sens où elle permet de mettre en rapport ses concepts et d'en penser les implications. Nous verrons en conclusion ce qu'il en résulte pour la division des sciences humaines que Meschonnic appelle à réformer.

Meschonnic reprend à Humboldt l'idée que le langage a une force, ce qu'il trouve dans le rythme. Les mots, les discours ne *disent* pas seulement, ils *font*, et cette activité (*energeia*) s'oppose à une conception de l'œuvre comme produit (*ergon*).

[45] Dir. Gérard Dessons, Serge Martin et Pascal Michon, *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, Éditions In Press, 2005, p. 180.
[46] *Ibid.*, p. 181.
[47] La poétique commence même dans la philosophie, chez Aristote. Mais le problème est qu'elle se fond dans sa rhétorique comme « logique de l'action et de l'efficacité ». Cf. *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 91.

Meschonnic ne définit plus la valeur d'une œuvre d'art par des critères esthétiques, mais par l'invention de son historicité qui fait que son passé est un présent du passé, un présent du présent et un présent du futur. La « valeur évaluative » d'une œuvre, selon Meschonnic, est le maximum d'une activité qui réalise en les inventant les critères de sa propre définition. Toute définition est en même temps évaluation. L'hétérogénéité des catégories (science, esthétique, éthique) issue des Lumières appartient à la théorie traditionnelle car il s'agit de théories régionales. Dans cette perspective, les points de vue réaliste et nominaliste sur les mots se rejoignent, car le nominalisme des mots est un réalisme des individus. Pour Meschonnic, Saussure n'est pas un nominaliste des mots mais des discours, « et la poétique est un nominalisme des systèmes de discours, que sont les œuvres »[48]. Et une œuvre est une vision du monde ; il « ne reproduit pas le visible, il rend visible », selon le mot de Paul Klee.

Ainsi, pour Humboldt, la diversité des langues est la diversité des visions du monde même. Cette thèse, reprise par Sapir-Whorf a, selon Meschonnic, été mal comprise. Whorf, dans *Language, Thought and Reality*, ne dirait pas que la langue détermine la pensée, mais, comme Humboldt, qu'il y a une interaction entre les deux[49]. La conscience que nous avons de nos représentations du langage, de ses catégories, de ses possibilités, transforme en retour notre pensée. Il est donc réducteur de dire qu'une langue conditionne les cadres de notre pensée. L'historicité, l'activité intrinsèque de nos représentations sur le langage, façonne les représentations que nous nous faisons d'une langue, alors que le point de vue historiciste réduit la représentation d'une langue à un mythe qui l'essentialise. Par exemple, l'idée que le français est la langue de la clarté, la langue de la raison et qu'elle est impropre à la poésie. C'est le mythe du français chez Rivarol, qui dans le *Discours sur l'universalité de la langue française* écrit « Tout ce qui n'est pas clair n'est pas français ».

La théorie du langage que prône Meschonnic a un rôle stratégique pour reconnaître l'historicité des représentations d'une langue, et reconnaître que son

[48] *Dans le bois de la langue*, *op. cit.*, p. 479.
[49] Ce que montrait aussi Benveniste dans « Catégories de pensée et catégories de langue » dans *Problèmes de linguistique générale, I*. Ainsi, les catégories de l'être chez Aristote sont les catégories logico-grammaticales mêmes du grec. Nous verrons ce qu'il en est chez Parménide dans notre seconde partie.

unité apparente admet aussi une pluralité d'emprunts (par exemple pour le français, à l'anglais, à l'italien, etc.), et que la France si unifiée linguistiquement soit-elle possède des langues régionales. Le français est également une langue d'Afrique. L'identité se constitue par l'altérité, ce que nous verrons avec la poétique du traduire chez Meschonnic. Une langue ne cesse pas d'évoluer, et en premier lieu sous l'effet d'une littérature qui, comme invention de pensée, y compris dans une langue dite « morte », comme le latin chez Spinoza, empreint d'hébraïsme, d'hispanisme et d'amstellodamois, est également transformatrice d'une langue. Ce qui fait dire à Meschonnic que l'hégémonie de l'anglais communicationnel n'est pas le plus grand danger pour une langue dite « mineure », ce qui est le point de vue d'une *politique de la langue*, mais bien le manque d'une théorie du langage qui engage une pensée du sujet, de l'histoire, de l'éthique et du politique dans une même interaction, à partir du poème.

Ainsi, de même qu'une langue n'est pas « pure » d'une identité toute fictive, mythique, mais incorpore de l'altérité, de même il n'y a pas, pour Meschonnic, *la-question-du-sujet*, comme problème philosophique, mais le problème *des* sujets. Qui est un problème politique, éthique. La politique du rythme comme politique du sujet est une critique des paradigmes du signe, qui sont au nombre de six.

Sur le modèle de l'opposition que fait le *paradigme linguistique* du signe entre son et sens, signifiant et signifié, en privilégiant ce dernier comme étant le tout du signe, Meschonnic voit le même schéma à l'œuvre dans le *paradigme anthropologique*, qui oppose l'âme et le corps ; opposition qui serait la matrice du signe linguistique et du paradigme philosophique, et de l'opposition entre nature et culture, vie et littérature, primitif et civilisé, la voix vivante et la lettre morte, etc. Le troisième *paradigme* est *philosophique*, qui oppose les mots et les choses, les premiers étant le signe de l'absence des choses : comme l'a écrit Husserl au §36 des *Leçons sur la phénoménologie de la conscience intime du temps*, « les noms nous manquent » (*fehlen uns die Namen*), alors que c'est le discours qui est premier, et que les mots ne désignent pas tant le monde que notre rapport au monde[50]. Le quatrième *paradigme* est *théologique*, et n'est qu'un particulier qui

[50] Comme le montre exemplairement la poésie de Porta, notamment dans *Les rapports*, Nous, 2015. Le poète italien, comme l'écrit Alessandro De Francesco dans sa préface aux *Rapports*, « subvertit la grammaire, les codes partagés et les stratégies référentielles jusqu'à produire un objet

s'est généralisé, contrairement aux précédents qui, selon Meschonnic, sont des universaux. L'Ancien Testament serait le signifiant dépassé par le signifié du Nouveau Testament, ce qui fonde selon Meschonnic le rejet de l'altérité, juive. Le *paradigme social*, quant à lui, oppose l'individu (qui joue le rôle du signifiant, escamoté) et la société (comme signifié, donc le tout du signe), le temps et l'histoire, ce qui empêcherait de penser le sujet comme modernité, c'est-à-dire ce qui est présent pour chaque présent. L'atomisme comme individualisme méthodologique et le holisme participent aussi du même schéma du signe, alors qu'il s'agit de penser la dialectique de l'individuation. Enfin, le *paradigme politique*, comme « forme politique interne du langage »[51], fait de la majorité le signifié qui subsume les volontés particulières de la minorité comme signifiant, selon le modèle du *Contrat Social* de Rousseau. Ce paradigme sémiotique, appliqué à la politique (du signe), est selon Meschonnic une « aporie de la démocratie », car il reprend le conventionnalisme linguistique dans le domaine de la politique. Dans *L'utopie du Juif*, Meschonnic proposera brièvement de penser une « organisation du mouvement de la liberté dans la société »[52], sur le modèle du rythme qui est une « organisation du mouvement de la parole dans le langage par un sujet des sujets, et organisation d'un sujet des sujets par un discours »[53]. La politique du rythme est une politique *des sujets*.

Ce « sujet des sujets » est le sujet du poème, qui est le point de vue à partir duquel seulement peuvent se penser l'interaction entre le poème, le sujet, l'éthique, le politique. Les autres sujets seraient au nombre d'une douzaine : le sujet philosophique, qui se pose en sujet face à l'objet de connaissance, alors que la poétique concerne le sujet-objet ; le sujet psychologique, qui a des émotions ; le

---

poétique qui, en augmentant l'écart entre l'écriture et le code, réduit l'écart entre le langage et le réel ». Un poème est un *monde en soi*, et non le reflet du monde. La poésie de Porta est une « expérience de la perception du texte comme une portion du monde plutôt que comme une collection de signifiés à déchiffrer derrière la démarche métaphorique ». Dans ses poèmes, le sujet est grammaticalement absent, mais une troisième personne impersonnelle (TPI) est présente dans l'action. Le sujet est dispersé dans l'action, il intègre l'événement du réel dont il fait partie, de sorte que « du fait de la réduction égologique, le monde tend à devenir un *mondelangage*, le langage tend à devenir un *langagemonde* ». Le sujet de Porta, similaire à celui de Meschonnic, n'est pas psychologique, mais, comme l'écrit encore De Francesco, « la troisième personne impersonnelle décrit la trajectoire poétique d'un sujet qui s'oppose à la représentation et à l'identité et d'un langage qui, se dérobant aux dualismes de la métaphore et de l'herméneutique « positive », reconstitue la possibilité d'un nouveau rapport critique avec le réel dont il se découvre une portion, un lieu, un espace ».

[51] *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 123.

[52] *L'utopie du Juif*, Desclée de Brouwer, coll. Midrash, 2001, p. 95.

[53] *Critique du rythme, critique du sujet*, *op. cit.*, p. 127.

« sujet de la connaissance des choses », celui de la science, et qui est en même temps le sujet de la domination des choses, celui de la technique ; le « sujet de la connaissance des autres », celui de l'ethnographie, l'ethnologie, l'anthropologie, qui peut être aussi le sujet de la domination des autres ; le sujet du droit, celui de la Déclaration des droits de l'homme de 1789, qui doit être nécessairement un individu qui porte en lui l'universel de l'humanité (position nominaliste) s'il ne veut pas être seulement un universel abstrait ; le sujet du bonheur, pensé par Diderot au XVIIIe siècle ; le sujet de l'histoire, qui peut agir sur lui ou être passif ; le sujet locuteur de la langue, qui prend simplement la parole, alors que le sujet du discours se réalise dans son discours ; enfin, le sujet freudien, qui a un inconscient.

Le sujet, qui est un pluriel interne, est l'histoire de ses conceptions, comme on le voit dans cette liste, qui prolonge celle des paradigmes du signe. Tous ces sujets peuvent être conçus de façon réaliste, comme fragments d'une humanité, ce qu'a tendance à faire le signe, ou bien de façon nominaliste, comme hommes ayant en eux « la forme entière, de l'humanité » (Montaigne). Le sujet du poème, selon Meschonnic, n'exclut pas les autres sujets, mais il est le seul qui permet de penser l'historicité radicale des valeurs et des individus. Le sujet du poème, comme subjectivation maximale d'un discours, est à la fois le plus faible et le plus fort des sujets, car le poème, comme transformation d'une forme de vie par une forme de langage, et réciproquement, est un acte éthique et politique qui transforme indéfiniment nos modes de pensée. Le sujet du poème intègre donc une pluralité interne, une altérité, qui est l'exact opposé du refus de l'autre comme refus du sujet, chez Heidegger.

2.3. L'essentialisme du langage Heidegger.

La poétique de la philosophie heideggérienne est la critique la plus marquante d'une certaine philosophie. Dans *Le langage Heidegger*, Meschonnic exprime clairement le rôle critique que joue la poétique comme « anti-philosophie »[54].

[54] *Le langage Heidegger*, PUF, 1990, p. 8.

Dans un premier temps, nous verrons quels sont les aspects du « langage Heidegger » pour, ensuite, étudier ce que Meschonnic appelle « l'effet Heidegger » qui joue dans le rapport qu'entretient la philosophie avec la poésie.

Contrairement au heideggériens et à ses critiques, Meschonnic ne cherche pas explicitement à relever une continuité entre Heidegger et le nazisme, mais à étudier le fonctionnement de son langage, et le continu qui existe entre sa théorie et sa pratique.

Le réalisme comme « passion du sens » trouve à s'exercer chez Heidegger à travers la recherche de l'étymon, ce qui est en même temps une « déréalisation », car le philosophe n'atteint pas l'objet qu'il pense atteindre. L'œuvre de Heidegger recèle d'une véritable « grammaire de l'origine »[55] qui sous-tend un style oraculaire qui a pu séduire[56]. Par exemple, la « rhétorique du sublime » dans le discours du rectorat « convoque l'extrême et le *superlatif absolu* »[57], qui joue sur les modalisateurs de l'*essence* (*Wesen*) et du *destin*, qui est forcément allemand (*deutscher Schicksal*). Cette rhétorique se retrouve dans les traductions de Heidegger, comme ce passage de *La République* de Platon (497 d) : τὰ μεγάλα πάντα ἐπισφαλῆ, que le philosophe traduit « Alles Grosse steht im Sturm » (*Sein une Zeit*, p. 44-45) alors que Platon dit seulement que « toutes les grandes choses sont dangereuses », au sens de hasardeuses, littéralement « glissantes ». Le contexte de cette citation de Platon est révélateur : Heidegger la place à la fin d'un passage qui concerne la manière de « guider les guides ». Heidegger se place ainsi dans le rôle de Platon, dans la perspective d'un « nationalisme militariste », comme le montre le terme romantique *Sturm*, qui est dynamisé par l'écho avec *steht*.

[55] *Id.*, p. 52.
[56] Ce style oraculaire a pu séduire certaines pratiques de la philosophie, comme le montre Louis Pinto dans *La vocation et le métier de philosophe*, Seuil, Liber, 2007. Il décrit par exemple la pratique du « prophétisme académique » : « La coexistence des multiples usages d'un mot devient, sur le mode interrogatif au départ, sur le mode de la quasi-certitude ensuite, l'indice d'une affinité bien plus fondamentale qu'une simple analogie de type mythique. Dans la polysémie comme dans l'homophonie, le prophétisme a toujours su découvrir des instruments appropriés à sa lutte contre les significations routinisées par la tradition ; faisant exister simultanément des significations (ou des mots) ordinairement séparées, il établit un lien essentiel (non purement « verbal ») entre elles […]. L' « étude originelle des mots ne saurait renvoyer à celle des utilisateurs, car étant enracinée dans la chose, elle introduit à la dimension, autrement importante, de l'ontologie », pp. 292-293.
[57] *Le langage Heidegger, op. cit.* p. 170.

L'essentialisation du sens chez Heidegger est lié à sa « phénoménologie du comprendre ». En effet, il place le traduire dans le comprendre, dans l'interprétation, tandis que Meschonnic critique les traductions herméneutiques. Cette compréhension de la traduction comme transport s'effectue dans le déplacement subséquent de l'accent de über'setzen (traduire) à 'übersetzen (transporter de l'autre côté), qui consacre le primat phénoménologique de la langue, qui exclut le système du discours[58]. Ce déplacement d'accent « *réalise* l'au-delà qu'est le passage à la vérité »[59]. Le sens est chez Heidegger antérieur au langage ; il y a chez lui un « sens de l'être ».

La langue, opposée au discours, est chez Heidegger un effacement du sujet. Elle est liée à sa conception de la poésie comme habitation. La langue est en effet « la maison de l'être », elle est essentialisée, sacralisée, ce qui en fait une figure du destin collectif (*Geschick*). Cette essentialisation se retrouve dans la distinction entre *Historie*, l'histoire racontée, et *Geschichte*, qui est du côté de l'essence, du danger. Le *Dasein*, que Meschonnic traduit « le là-être », car il s'agit bien d'une substantialisation, risque « l'enclos de l'être », la langue. Celle-ci doit être « authentique », c'est-à-dire que Heidegger rejette le langage ordinaire, réduit à la communication ; c'est le *on* des « parleries quotidiennes ». La poésie, au contraire, est communion avec l'être, c'est-à-dire avec soi-même, car la langue chez Heidegger est conçue de manière intransitive. De même, l'histoire est mise dans l'inauthentique, tandis que l'historicité chez Heidegger est conçue, quant à elle, de manière linéaire, comme destin, décision, qui est toujours *la* décision. Le temps est réduit à l'être, au Dasein, ce qui en fait le « méta-sujet » d'une « méta-histoire »[60].

Ainsi, Heidegger conçoit un « anti-humanisme »[61], sans homme, où l'individu se fond dans la communauté de destin : le préfixe *ge-* dans *Geschick* illustre le rassemblement du sens, de l'histoire et du peuple en un », dans un combat essentialisé. Heidegger efface le sujet dans l'opposition qu'il établit entre *Rede* et *Sprache*, qui désigne non pas le langage, ni la parole, mais la langue, ce qui conduit Meschonnic à traduire *Unterwegs zur Sprache* par *En chemin vers la*

[58] Cf. *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 92.
[59] *Le langage Heidegger*, *op. cit.*, p. 289.
[60] *Id.*, p. 248.
[61] *Id.*, p. 203.

langue. Pour Heidegger, c'est la langue qui parle (*die Sprache spricht*), et non le sujet. *Sprache* désigne avant tout la langue allemande, seule langue propre à la philosophie. Ce qui l'essentialise par là-même, comme nous l'avons vu chez Rivarol. Il est remarquable que cette essentialisation s'accompagne d'une conception du ῥυθμος, dans *Unterwegs Zur Sprache*, comme « construction » (*Fügung*), sur le modèle du ῥυσμος qui désigne selon Heidegger une empreinte, métaphore statique par excellence. Il refait du ῥυθμος un schéma, une organisation de quelque chose qui est fixe, quand Benveniste a soigneusement distingué entre σχῆμα et ῥυθμος, organisation du mouvant.

Meschonnic remarque par ailleurs que Heidegger privilégie la forme *est*, notamment dans *Introduction à la métaphysique*. Il s'agit, comme Benveniste, de nouveau, l'a souligné, de la « non-personne ». Mais la valeur du *est*, chez Heidegger, est différente de celle que l'on retrouve chez Parménide, comme nous le verrons par la suite, mais aussi du *est* de Meschonnic, qui a souvent été vu comme assertif, alors qu'il s'agit d'un acte de langage, d'un faire, non pas d'un état mais d'un procès, comme le rythme de la phrase suivante le montre : « La poétique est une critique, du signe »[62]. Le lecteur s'arrête un instant au terme du premier élément de la phrase, « la poétique est une critique », qui exprime la dimension éthique de la théorie, avant de poursuivre par « du signe », qui renvoie à sa dimension épistémologique. La force des mots transforme le sens de la phrase[63].Chez Heidegger, le *est* réalise « l'aspect destin » de cette non-personne, avec les implications politiques qui en découlent : « Jetzt ist die 'Wirzeit' statt der Ichzeit », « maintenant c'est le 'temps-nous' au lieu du temps-je »[64]. L'histoire, le sujet sont totalement évacués de la sacralisation de la langue allemande. La pensée du langage chez Heidegger est théologique, car elle postule un continu entre les mots et les choses, par l'étymologie, et ses effets se font ressentir dans une certaine philosophie du XXe siècle.

Pour ne prendre qu'un exemple, l'herméneutique de Gadamer, comme chez Heidegger, met le langage dans le signe, dans l'art du comprendre, de la recherche

[62] *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 599.
[63] Nous reprenons les indications de Gérard Dessons dans « Penser, écrire, lire : notes sur la poétique d'Henri Meschonnic », in *Avec Meschonnic : les gestes dans la voix*, *op. cit.*, pp. 118-120.
[64] *Id.*, p. 293.

du sens, ce qui a pour effet d'essentialiser la poésie, donc la politique. Il y aurait eu une mondialisation de la « heidegérrianité » selon Meshonnic[65], en Italie avec Gianni Vattimo, en France avec Paul Ricoeur et Jacques Derrida, qui ont en commun de dissoudre la spécificité de la pensée du poème dans la philosophie. Et de la sacraliser. Derrida, par exemple, reproduit l'erreur de Heidegger au sujet du statut de la poésie chez Hölderlin, dans *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, à propos de la phrase du poète « Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort », mal lu par Heidegger qui comprend *ist* au lieu de *sei*, « soit ». Derrida écrit ainsi : « Le poète répond à son assignation propre : dire le sacré, le saint ou le sauf, l'indemne (*das Heilige*), c'est-à-dire le salut »[66]. Nous verrons que Meschonnic distingue quant à lui le sacré du religieux et du divin, pour penser le nominalisme des vivants *contre le réalisme* qui conçoit le travail conceptuel et l'invention poétique comme un travail *sur les mots*, comme en témoigne les nombreux néologismes chez Heidegger. Au contraire de la poétique de la théorie meschonnicienne, dont l'invention conceptuelle se fait avec des mots ordinaires, car il s'agit d'un travail sur « ce qui n'a pas encore de nom », pour reprendre Aristote, pour qui la poétique « se trouve sans nom jusqu'à maintenant » (*anônumos tungkhanei ousa mekhri tou nun*[67]). Le poème est le contraire du sacré, il est dans l'inconnu du « signifiant errant », allégorie du Juif. Et le poème biblique, par le rythme, est le fonctionnement d'un tel sujet-signifiant, escamoté par deux millénaires de rationalisation de la Bible, prolégomènes à la constitution d'un champ du signe.

II. Le rythme à l'œuvre. Pour une anthropologie historique du langage.

la lumière
vient toujours
après le noir

[65] Cf. *Heidegger ou le national-essentialisme*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2007, p. 114.
[66] Jacques Derrida, « Comment nommer », dans le *Poète que je cherche à être*, p. 186, cité dans Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 85.
[67] *La poétique*, 47 b 9.

chaque jour
chaque instant
refait le commencement
du monde[68]

1. Traduire la Bible, pour commencer.

La traduction est une poétique expérimentale. La poétique du « traduire », à l'infinitif, dit bien le procès qui transforme indéfiniment la théorie. L'infini de la signifiance permet un tel retour critique sur la théorie, qu'il transforme. C'est en traduisant la Bible comme il écrit ses poèmes que Meschonnic prend conscience de la faiblesse du signe à rendre la force des poèmes, et en premier lieu, de tout l'affect que comprend le continu corps-langage du rythme biblique. Si, dans la poésie, c'est toujours la guerre, celle-ci se fait contre le signe, fondé sur le discontinu du signifiant et du signifié, de la forme et du sens, où ce dernier est préféré à la cohérence du rythme.

« Traduire-écrire », tel est le principe premier que doit adopter le traducteur. Celui-ci n'a pas une compréhension qui précède l'acte du traduire, comme le veut l'herméneutique, mais il se découvre dans une lecture qui historicise son rapport au texte. Pour le dire autrement, il n'y aurait pas, selon Meschonnic, de bonne ou de mauvaise traduction, mais des traductions d'époque, qui en disent plus sur les conceptions linguistiques du traducteur que sur l'œuvre traduite, et des traductions qui durent, car elles sont un travail d'écriture, un acte de langage et non le produit d'une représentation d'époque. Plus précisément, selon la *valeur neutre*, il y a de bonnes et de mauvaises traductions, et selon la *valeur évaluative*, nous pouvons dire que nous sommes tout simplement face à une traduction ou non. Et une traduction au sens évaluatif est la concordance de sa valeur avec ses propres critères de définition. Une théorie de la poétique du traduire est donc nécessaire.

[68] *L'obscur travaille*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2012, p. 43.

La poétique du traduire, qui n'est pas une traductologie entendu au sens de *science* de la traduction, n'est pas un savoir constitué, mais un moment critique au sens fort, car elle est le lieu où l'empirique[69] transforme nos conceptions du langage ; en cela elle est son propre inconnu. Mais elle est également critique de la philosophie, qui privilégie le sens sur la valeur. Il y a évidemment à traduire le sens, mais celui-ci ne saurait résumer l'activité du traducteur, confronté à la contradiction entre sens et valeur d'un système de discours. Il faut donner, selon Meschonnic, « un coup de Bible dans la philosophie ». Il propose donc une nécessaire poétique de la philosophie, comme on l'a vu avec Heidegger, et comme on le verra chez Spinoza.

La poétique de la traduction, en partant de la Bible, est critique des séries d'oppositions du discontinu du signe. Tout d'abord, la Bible ne connaît pas l'opposition entre vers et prose, mais est constitué de versets, qui sont des unités de souffle. La poésie moderne, notamment par l'invention du vers libre, a permis à Meschonnic de traduire la Bible avec un rythme qui ne se confond pas avec la métrique classique. La traduction-écriture des textes bibliques a rendu possible la *taamisation* de la langue française, au sens où sa transformation préserve la spécificité du verset comme unité rythmique.

Les *te'amim*, de *ta'am*, le goût de ce que l'on a en bouche, organisent le discours à travers des enchaînements et emboîtements conjonctifs-disjonctifs, marqués par des accents. Le verset s'écrit en dehors des catégories traditionnelles de la langue que sont le lexique, la morphologie et la syntaxe, qui organisent une métrique avec accents tonique et accents faibles. Le rythme comme organisation prosodique-accentuel organise le sens en y incluant la métrique, s'il est besoin, mais il la déborde en même temps. Un exemple de *décentrement* par rapport aux catégories de la langue, est la présence visuelle des blancs qui marquent de telles unités de souffle. Le verset biblique n'a pas de ponctuation, de même que les poèmes de Meschonnic, surtout à partir de *Voyageurs de la voix*, n'ont ni majuscule ni point, comme pour indiquer le continu de l'aventure d'une voix. Mais continu ne signifie pas chez Meschonnic continuité, car le continu peut être

[69] Meschonnic distingue l'empirique, qui est le refus de projeter des grilles de lecture (sémiotiques, structuralistes) culturellement situées sur le texte, et l'empirisme, qui ne théorise pas sa pratique.

fait de ruptures, et en premier lieu le continu de la pensée chez Héraclite, Humboldt, Benveniste, qui est noyé dans l'hégémonie de la pensée du discontinu.

Le rythme du verset biblique est paratactique, ce qui en fait une valeur grammaticale, comme dans :

Je suis l'homme il a vu la misère[70]

où la pause « mange le relatif », ce qui suscite une émotion. Ce rythme spécifique se retrouve dans les écrits théoriques de Meschonnic, où la syntaxe se retrouve souvent heurtée. Pier-Pascale Boulanger, qui a traduit *Éthique et politique du traduire*, parle de « poétique de la résistance », car le rythme syntaxique de l'écriture chez Meschonnic défie les conventions académiques qui privilégient la fluidité de la lecture, pour faire un véritable travail sur son discours. La traductrice cite le passage suivant, constitué de phrases non verbales :

> Avec les choses du langage, de la littérature et des littératures, donc aussi de la traduction, l'urgence est de mettre en désordre, de mettre en déroute les idées reçues. Du moins, sans se faire d'illusions, de travailler à ce que Rémy de Gourmont appelait des dissociations d'idées. Par rapport aux idées tellement associées, tellement installées, qu'elles en sont en même temps arrêtées. C'est-à-dire qu'elles ne bougent plus : elles ont remplacé la recherche de la pensée par la conservation de leurs pouvoirs. Sociaux. (*Éthique et politique du traduire*, p. 8).[71]

L'unité de sens n'est donc plus le mot, ni même la phrase, mais le *texte* tout entier, comme système du discours. L'organisation des *te'amim* est « une grammaire de l'écoute », qui change toute l'écoute du langage. La métaphore du goût dans la bouche pour désigner la rythmique de groupe et l'organisation accentuelle du verset permet de rompre avec l'opposition du parlé et de l'écrit, pour y substituer le concept d'*oralité* comme continu du corps avec le langage. Par exemple l'intonation dans le langage parlé, ou une prosodie qui accompagne, porte le sens dans une écriture.

Un exemple de traduction qui oppose deux écoutes du langage, et deux visions du monde, est le passage d'Isaïe (XL, 3), souvent traduit avec une pause après « désert » : « on a entendu la voix de celui qui crie dans le désert / : Préparez la

[70] *Les cinq rouleaux – Le chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du Sage, Esther*, Gallimard, 1970, p. 106.
[71] Cité dans « Traduire la théorie du traduire d'Henri Meschonnic » in *Traduire-écrire. Cultures, poétiques, anthropologie*, ENS éditions, 2014, p. 65.

voix du Seigneur » (traduction de Lemaistre de Sacy), alors que l'hébreu *qol qorè* (une voix parle) a un accent majeur après *qorè*, et le groupe bamidbar // pánu derekh ladonaï (dans le désert / ouvrez un chemin à Adonaï) forme une même proposition, ce qui donne :

une voix parle dans le désert ouvrez un chemin à

Adonaï

La différence de rythme implique deux visions théologiques radicalement opposées, ce qui pourrait résumer toute l'entreprise théorique-éthique de Meschonnic qui commente :

> L'hébreu dans son rythme (l'accent après *bamidbar* est secondaire par rapport à celui qui le précède) a un sens historique et terrestre, situé par l'exil à Babylone : il appelle au retour vers Jérusalem à travers le désert. Mais, coupé après désert, tel que le passage était compris et cité d'après le grec de la Septante, dans Marc (I, 3) Matthieu (III, 3) et Jean (I, 23), l'appel prenait un sens messianique, coupant le peuple de son retour sur terre, vers sa terre. Autre théologie, autre théo-politique.[72]

La distinction entre sacré, divin et religieux, dans l'ordre, est la conséquence de cette écoute nouvelle de la Bible. Le *sacré,* dans la Genèse, est le fusionnel de l'humain avec l'animal et le cosmique : le serpent parle à Ève et l'ânesse à Baalam. Le *divin* est le principe de vie (Genèse, I, 20-21), d'abord lié au sacré avant de s'en séparer dans Exode (3, 14) avec la fameuse expression *èhiè acher èhiè*, traduit *egô eimi ho ôn* dans la Septante et *sum qui sum* dans la Vulgate, mais que Meschonnic traduit avec l'imperfectif *je serai/que je serai*, qui inscrit Dieu, la transcendance, dans l'infini de l'histoire et du sens. Le divin fonde un nominalisme des « âmes vivantes ». Le religieux, enfin, n'arrive qu'au troisième livre, *Et il a appelé* (le Lévitique), et désigne l'organisation rituelle de la société, ses interdits et prescriptions, en s'appropriant le sacré et le divin.

Le sacré, en théologie et en philosophie, est une position réaliste, une exacerbation du schéma du signe, comme l'a vu Meschonnic dans *Le signe et le poème*. La théorie du signe comme absence des choses, *aliquid stat pro aliquo*, entraîne une nostalgie de la fusion entre les mots et les choses, que l'on retrouve par exemple dans la thèse naturaliste de l'onomatopée, qui, si elle se révèle dans

[72] *Poétique du traduire*, *op. cit*. p. 127.

une certaine mesure exacte, oublie l'historicité des onomatopées et surtout leur non-correspondance de langue à langue. Le signe fut historiquement lié au sacré *via* le rituel, comme l'a montré Irène Rosier-Catach, dans *La parole efficace*, où elle analyse la continuité entre les signes-actes sacramentels du Moyen Âge et la théorie du performatif chez Austin. La phrase *Sacramentum id efficit quod figurat* semble en effet anticiper la définition que donne Austin des énoncés performatifs dans *How to do things with word*, traduit en français par *Quand dire c'est faire*. Meschonnic voit dans la théologie sacramentaire une position réaliste forte. Le sacrement est un signe spécifique, symbolique, puisqu'il ne signifie pas seulement, mais *présente* ce qu'il figure, comme dans l'eucharistie. Le « ceci est mon corps » fait du pain un signe, rapport que réalise le sacrement qui joint la désignation à l'efficience et la vérité.

Le discours du mythe, corollaire de la théologie du signe, cherche l'origine, et se donne pour la vérité du sens, se veut unité, totalité, universalité. Il s'agit du réalisme logique. Nous avons vu avec Heidegger quelles en étaient les conséquences éthiques et politiques. Meschonnic substitue à cette fiction de l'origine de la langue l'étude du fonctionnement d'un discours dans son historicité, et sa multiplicité. La *poétique du divin* qu'il pense est *de facto* une historicisation du divin. Le « je serai/que je serai », réponse de Dieu à Moïse, est une coupure avec le sacré car il réalise le passage du nom propre au verbe. Il s'agit d'une *première historicisation du divin*. La *seconde historicisation* est une nouvelle rupture, cette fois avec la possibilité d'une Nouvelle Alliance. Le verbe répété « je serai », à l'inaccompli, figure la possibilité de l'histoire et de l'infini du sens, par la promesse de la venue de Dieu, indéfiniment reportée, et coupe court au messianisme. La *troisième historicisation* est l'intégration du divin à la pensée et à son éthique par l'intégration maximale de l'affect au concept, ce qu'il se passe par exemple chez Spinoza. Il s'agit de la fusion du sujet et de l'objet dans la maximalisation du rapport entre *le dire* et *le dit*, que Meschonnic nomme la poétique du divin, comme poétique de l'affect. La *quatrième historicisation*, enfin, « se fait dans le rythme comme organisation généralisée de la pensée, dans la prosodie comme pensée et la pensée comme prosodie, dans l'invention d'une subjectivation étendue à tout un système de discours qui fait qu'elle est son

historicité radicale. […] Le continu de ce qu'un corps fait au langage »[73]. Le biblique, considéré non pas comme une « langue sainte » ou « texte sacré », mais comme fonctionnement du « langage de la sainteté », *lechon haqódech*, est le contraire de la théologie du signe car il permet de penser l'interaction du poème avec le sujet, l'éthique et le politique. Le nominalisme, selon Meschonnic, est le seul point de vue sur le langage qui permet de penser une éthique des vivants. L'hébreu biblique construit en effet ses abstraits, dans leur singularité, sur la base du pluriel d'un singulier concret. Ainsi en va-t-il du mot qui signifie « la vie », *'hayim*, pluriel masculin de *'hay*, vivant. Selon Meschonnic, ce mot montre que « la vie, c'est d'abord les vivants »[74].

Le rythme comme critique du traduire, critique des traductions « effaçantes » du paradigme sémiotique, le rythme, donc, comme vision anthropologique, est une éthique en acte car il révèle le fonctionnement fondamentalement nominaliste de l'hébreu biblique, à rebours par exemple de la sacralisation des lettres dans la Kabbale. Le rythme comme signifiant généralisé est également critique de l'identité, par incorporation de l'altérité, comme le montre la *taamisation* du français dans la traduction biblique de Meschonnic. Ainsi, comme nous l'annoncions plus haut, le Juif est l'allégorie du signifiant ; il est un signifiant errant car son identité ne peut être *assignée*. Il est une utopie, comme le sujet du poème, car il n'est pas un être, il n'a pas de lieu, mais il est un faire qui possède une nécessité interne. Comme l'écrit Meschonnic dans *L'utopie du Juif* : « Si on est défini, c'est par un *faire*, non par un *être* »[75] et « Être n'est que devenir et n'est autre que donner du sens, se donner à un sens du sens, ce qui, nécessairement, ne connaît que l'inaccompli. Aussi on n'est pas ceci ou cela. *On n'a que des rapports à* »[76].

La poétique du traduire comme historicisation de son propre faire montre que ce n'est pas le poète qui fait un poème, mais le poème qui fait le poète, que la littérature n'est pas écrite dans une langue, mais que la langue se réinvente dans chaque œuvre littéraire, de même que pour Benveniste dire « bonjour » tous les jours de sa vie à quelqu'un est chaque fois une réinvention. L'interaction entre

[73] *L'utopie du Juif, op. cit*., p. 244-245.
[74] *Langage, histoire, une même théorie, op. cit*., p. 725.
[75] *L'utopie du Juif, op. cit.,* p. 29.
[76] *Ibid*., p. 47, nous soulignons.

pensée-langage-culture doit nécessairement être prise en compte par le traducteur qui a le souci de *faire* œuvre plutôt que d'être *défait* par des catégories de la langue culturellement situées et s'ignorant comme telles. C'est un discours qui doit être traduit, non une langue. Et le faire est une écoute du rythme et de l'énonciation d'un sujet. C'est toute la différence entre l'historisme des objets, qui étudie les conditions de production du sens d'un énoncé, et l'historicité des rapports, qui est un sens du sens et un sens de l'histoire, irréductible à la téléologie comme insertion de la raison dans l'histoire. La poétique de la traduction est donc le laboratoire de la critique des représentations du sens, et non le conservatoire d'une vérité éternelle. L'historicité des valeurs n'est dans cette perspective pas un point de vue relativiste mais un universel situé[77].

S'il y a en définitive une modernité de Meschonnic, c'est bien dans le domaine de la poétique du traduire qu'elle se trouve. Une source peu évoquée de sa pensée vient de la poétique anglo-saxonne, notamment du Coleridge des *Lyrical Ballads* qui rompt avec la tradition des sujets nobles en prenant les siens, ainsi que son dire, de la vie ordinaire des gens. Un autre auteur important pour Meschonnic, le théoricien de la littérature Kenneth Burke, propose de voir les signes non pas comme des instruments qui servent à se référer à des choses, mais comme des « moyens d'expression collectifs », des motifs, autrement dit des stratégies. Il renoue avec la tradition de la rhétorique d'Aristote, c'est-à-dire une logique de l'action, un art d'agir sur des attitudes. Ainsi, pour Burke, la théologie du signe est une *logologie*, parce que son objet n'est pas la relation de l'homme à Dieu, mais sa relation au mot « Dieu » : thèse nominaliste. Plus proche de nous, la modernité de Mechonnic trouve donc à s'exercer dans les préoccupations discursives des théories de la culture, qui, dans le cadre des *Postcolonial Studies*, mettent les enjeux de la traduction au centre du débat. La traduction est en effet un enjeu politique, culturel, théorique, et en définitive, éthique, comme le propose, au sujet de la traduction en français de *The Location of Culture* de Bhabha, Claire Joubert dans *Critiques de l'anglais* :

[La traduction] permet de prendre la question des écritures postcolonial par l'angle d'un poétique de la théorie, pour rester au plus près de ce que Bhabha donne à penser comme précisément la

[77] Souleymane Bachir Diagne, reprenant Merleau-Ponty, a proposé dans le cadre des *postcolonial studies* la notion de traduction comme « universel latéral ».

nature performative de la problématisation du postcolonial, comme acte de langage : ou le fait que le postcolonial *s'écrit*. En tant qu'acte de langage en égale mesure, la translation-traduction internationale de la *postcolonial theory* nous place devant « les conséquences innombrables », du fait qu'on écrit *dans une (des) langue(s)*, et donc dans le milieu d'altérité radicale du langage : la culturalité des savoirs, les rapports de sens et de pouvoir qui s'y jouent, et les diffractions, redistributions et réactualisations dans les cartes épistémologiques qui résultent de leur mobilisation.[78]

La métaphore du jeu de cartes rend compte de la différentielle des valeurs qu'implique l'historicité des discours culturels. Et qui montre par conséquent la modernité de la traduction littéraire, qui a un effet théorique, éthique, politique, puisque les visions du monde contenues dans les langues permettent cette translation-traduction,[79]

capable de « dérouter » […] les essentialisations géographiques de l'humain, par la simple indissociation du culturel avec le jeu différentiel au cœur du politique. Parce que la traduction ne cesse de montrer la négociation politique qui se joue dans toute énonciation, par la simple existence de la différence des langues, elle constitue à chaque moment un rappel de la nature profondément linguistique, c'est-à-dire politique, *discursive*, du culturel.[80]

La poétique du traduire a un évident intérêt théorique et critique. Mais nous pouvons nous demander s'il en va de même pour la « poétique de la pensée » de Spinoza que propose Meschonnic, ainsi que dans la pensée du poème parménidien. Du poème de la pensée à la pensée du poème, y-a-t-il un même intérêt théorique et critique à l'œuvre ?

2. Du poème de la pensée à la pensée du poème.

2.1. Le poème de « la pensée-Spinoza ».

[78] Claire Joubert, *Critiques de l'anglais. Poétique et politique d'une langue mondialisée*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015, p. 209.
[79] *Translation* peut avoir le double sens en anglais de traduction et de déplacement géographique. Bhabha conçoit ce concept d'après celui des *translated men* de Salman Rushdie « pour penser les situations du sujet postcolonial contemporain sous les figures du déplacé, du migrant, du réfugié, de l'exilé », Cl. Joubert*, Critiques de l'anglais*, *op. cit.*, p. 203.
[80] *Id.*, p.249. Nous renvoyons par ailleurs à cet ouvrage pour les analyses des œuvres de Beckett, Coetzee, et d'autres, que nous ne pouvons qu'évoquer ici.

Spinoza est l'une des références philosophiques invoquées par Meschonnic parmi les penseurs de l'interaction entre langage et pensée, le premier d'entre eux étant Humboldt avec la notion de *Wechselwirkung*, au sens de réaction en chaîne, de continu, même si Humboldt ne le pensait pas dans cette optique. Le concept de *concatenatio*, chez Spinoza, serait d'après Meschonnic le modèle d'une conception du système comme écriture d'une pensée, et comme le continu de ce qu'un corps fait au langage. On sait que Meschonnic voit dans l'unité de l'affect et du concept la maximalisation d'une subjectivité dans un discours, et que le rythme de ce discours, sa prosodie, accompagne et renforce une pensée. Or, dans son Spinoza, Meschonnic part du constat

> [qu'] à lire les spécialistes, tout se passe comme si, dans l'orthodoxie régnante du signe, pour la plupart il n'y avait pas de langage de Spinoza, et, pour les rares qui y regardent, il n'aurait que la pensée du signe, si bien que pour tous ce paradoxe majeur est à la fois visible et invisible : la pensée-Spinoza du langage est cachée, tout en étant active de part en part dans l'écriture de sa pensée. Le signe, prudemment, la couvre. Ce que, imprudemment, dévoile un des spécialistes, en énonçant que Spinoza n'avait « aucune » langue.[81]

La thèse forte de ce livre est que, non seulement le latin de Spinoza est le travail d'une langue qui invente une pensée du sujet *par* le rythme de ses inventions linguistiques, mais que cette écriture est continue à une théorie *du* langage comme systématicité interne, alliant affect et concept, et ce dans une visée gnoséologique plus générale. Les commentateurs de Spinoza manqueraient une théorie du langage qui se trouverait implicitement chez lui, et qui permettrait de concevoir une théorie du sujet non pas au sens psychologique de l'individu, mais au sens d'une subjectivité qui participerait de l'absolu de la pensée, et qui culminerait dans l'expression *se in Deo esse*. Ce sujet, c'est celui du poème, du continu corps-langage-pensée, et la « délectation » induite par la connaissance du troisième genre serait une « érotique de la pensée », que seul le rythme met en œuvre. Ainsi, Meschonnic voudrait voir en Spinoza un auteur qui réaliserait la jonction entre le travail conceptuel de la philosophie et la force des œuvres esthétiques.

[81] *Spinoza, poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 8. Le « spécialiste » dont il est question est Yirmiyahu Yovel.

Il est vrai, et en cela nous suivons Pascal Michon, dans *Rythmologie baroque*, que la structure du *Spinoza* de Meschonnic est très déséquilibré, alors que *Le langage Heidegger* était bien mieux structuré dans sa démonstration. Le cœur de l'argument consiste chez Meschonnic à démontrer qu'il existe un continu entre la prosodie d'une écriture et la pensée du philosophe. Bref, que Spinoza élabore une théorie rythmique du langage. Or, Meschonnic réserve la quasi-totalité de son ouvrage à la critique des commentateurs de Spinoza, Deleuze compris, qui ne verraient pas l'invention d'une pensée dans le latin de Spinoza. Meschonnic part en effet de la remarque de Deleuze dans *Spinoza Philosophie pratique* pour qui

> l'Éthique de Spinoza n'a rien avoir avec une morale, il la conçoit comme une éthologie, c'est-à-dire comme une composition des vitesses et des lenteurs, des pouvoirs d'affecter et d'être affecté sur ce plan d'immanence. […] vous ne savez pas ce que peut un corps ou une âme, dans telle rencontre, dans tel agencement, dans telle combinaison.[82]

Ce qui intéresse Meschonnic est en effet de « lire l'affect comme écriture de la pensée » (p. 238), et celle-ci se trouve dans un rythme, et dans un corps. Mais Deleuze a une conception sémiotique du rythme, comme rythme musical, comme force cinétique opposée à la forme. Deleuze conçoit également la vie sur un mode biologisant, tandis que Meschonnic la conçoit dans et par son historicité[83]. A l'athéisme deleuzien, le linguiste oppose ce qu'il appelle « l'athéisme du rythme », qui est une transcendance prise dans l'immanence, et qui aboutit à une déthéologisation, celle de la poétique du divin (nous avons vu cela plus haut). Plus généralement, la critique des commentateurs de Spinoza est parfois, sinon polémique, du moins gratuite. Meschonnic distribue les bons et les mauvais points : « Matheron a une grande force de compréhension, mais il pousse l'ennui jusqu'au crime. Ce qui n'est en rien le cas de Pierre-François Moreau » (p. 18). La majeure partie des critiques concerne la distinction entre forme et sens qui sépare la pensée du philosophe de l'élaboration de son langage. Mais ce n'est pas cela qui nous préoccupe ici. Ce que nous cherchons à analyser est la cohérence de la poétique de la pensée que Meschonnic s'attache à élaborer. Ce qui nous renvoie à

[82] Gilles Deleuze, *Spinoza Philosophie pratique*, éd. de Minuit, 1981, p. 168.
[83] Meschonnic reprend à son compte la définition que donne Walter Benjamin de la vie, dans « La tâche du traducteur » : « C'est en reconnaissant bien plutôt la vie à tout ce dont il y a histoire, et qui n'en est pas seulement le théâtre, qu'on rend pleinement justice à ce concept de vie ».

la page 264 du livre, qui en compte 301, où Meschonnic écrit : « Cela posé, on peut aborder le latin de Spinoza comme écriture de sa pensée ».

Tout d'abord, quelques préliminaires demandaient à Meschonnic de montrer que le latin de Spinoza n'est pas une langue abstraite des réalités culturelles du philosophe. Il y a dans son latin des hispanismes, des habraïsmes, du néerlandais, ce qu'Alexandre Koyré avait par exemple relevé avec *fundamentum*, fondement, base, principe, où Spinoza devait penser à *grondvest*, en allemand *Grunde*, *Grundlag*e étant à la fois le fondement et la raison suffisante. Autre exemple : *Historia*, en latin, est souvent au singulier, mais Spinoza le pense comme un pluriel, sur le modèle de l'hébreu *toldot*. De même, la rhétorique de Spinoza répond, dans la série des trois adjectifs *mendosum*, *truncatum*, *adulteratum*, au chapitre XII du *Traité théologico-politique*, au principe du « tricolon crescendo », où le dernier adjectif, le plus long, atteint un *climax* sémantique.

Car, selon Meschonnic, le statut du langage chez Spinoza est rapporté au corps, comme il est dit dans le *Traité de la Réforme de l'entendement* (I, §47 de l'éd. Ch.Appuhn) :

> Ensuite comme les mots sont une partie de l'imagination, c'est-à-dire que, suivant que vaguement d'après quelque disposition du corps ils sont composés dans la mémoire, nous forgeons beaucoup de concepts, pour cela il est hors de doute que même les mots, autant que l'imagination, peuvent être la cause de nombreuses et grandes erreurs, sauf si nous y prenons fortement garde.[84]

Certes, le langage est rapporté à l'imagination, certes Spinoza garde en certains points une théorie sémiotique du langage[85], pire, il combat la prise en compte par les massorètes de la rythmique disjonctive-conjonctive des accents bibliques, mais peu importe, le philosophe a le désir de noter l'affect dans le discours, et l'attaque consonantique qui lie les mots clés par une rime dans *sed etiam ad animi affectus*

[84] Trad. Meschonnic, dans *Spinoza, op. cit.*, p. 249. La traduction de Meschonnic ne serait pas acceptée dans le cadre d'une publication philosophique. Mais le linguiste assume la syntaxe maladroite, qui rend selon lui le mouvement de la pensée de Spinoza, au risque d'être parfois peu compréhensible.

[85] Dans *Éthique* II, XLIX, scolie, Spinoza distingue entre les idées et les mots « par lesquels seulement nous signifions ». Apparence de discontinu selon Meschonnic, car Spinoza critique par ailleurs le rapport entre les mots et les choses : « dès lors que nous connaissons la nature de l'âme, nous ne pouvons feindre qu'elle est carrée, quoique avec des mots nous puissions tout dire », *Traité de l'amendement de l'intellect*, trad. B. Pautrat, §58. Thèse nominaliste.

exprimendum, quos inter loquendum ***vel voce***, ***vel vultu*** *indicare solemus*[86] et *sic pro ratione cujusque affectus* ***vocem***, *&* ***vultum*** *mutamus*[87] le performe.

Esse, chez Spinoza, est un mot-force puisqu'il prend la valeur d'*exister*, qu'il n'a pas en latin, où son sens est *être*. Meschonnic cite Sylvain Zac qui y verrait un hébraïsme, sur le modèle de *ehieh* comme dans *ehie/acher ehie*, dérivé de *Hayah*, qui signifie selon Maïmonide à la fois *être* et *exister*. Mais, tandis que le *je serai* de Meschonnic le pousse à privilégier le verbe sur le nom, Spinoza ramène tous les mots hébreux, dans son *Abrégé de grammaire de la langue hébraïque*, au nom[88], privilégié pour sa plus grande clarté. Ce qui contredit la première historicisation du divin tel que nous l'avons présenté plus haut.

Mais dans le *Intellectus Emendatione*, Spinoza privilégie le concept au mot, car le premier est la cohérence du sujet et du prédicat dans l'Esprit. La cohérence faisant selon Meschonnic la systématicité, l'enchaînement (*concatenatio*) des pensées, en application de l'enchaînement des choses, où Meschonnic y voit « la systématicité interne du dire et du dit, qui ne doit pas être *interrupta* ». Et il conclut : « d'où l'implication réciproque de la définition et de la valeur »[89]. Comme chez Spinoza le corps et l'esprit sont des parties qui ont rapport au tout de la Nature, Meschonnic en déduit que le langage aussi participe d'une telle cohésion, cohésion qui s'applique dans le continu d'une sémantique sérielle. Les effets de signifiance « qui, dans la petite unité du discours, impliquent et montrent la grande unité »[90], ce que fait donc le corps au langage ferait aussi la joie que procure la connaissance intuitive, celle des essences comme définition intime des choses.

Ainsi, l'exemple le plus probant pour montrer la cohérence du concept et de l'affect, de l'énoncé et de l'énonciation, de la signification et de la signifiance, serait la proposition XXX de la Ve partie de l'*Éthique* : *Mens nostra, quatenus se, & Corpus sub aeternitatis specie cognoscit, eatenus Dei cognitionem necessario*

[86] « Mais encore à exprimer les affects de l'âme, que, quand nous sommes à parler, de la voix, ou du visage nous indiquons l'habitude ».
[87] « Et ainsi selon la raison de chaque affect nous changeons de voix et de visage ».
[88] Spinoza ramène toutes les parties du discours, sauf les interjections et les conjonctions, au nom.
[89] *Spinoza*, *op. cit.*, pp. 268-269.
[90] *Ibid.*, p. 294.

habet, scitque se in Deo esse, & per Deum concipi.[91] Meschonnic porte son attention sur *se in Deo esse*, qui montrerait toute l'*Éthique* en la ramassant en ces quelques mots. Il s'agit d'une paronomase qui est en même temps système, car elle joue sur des effets de signifiance. Le sujet *Mens nostra* est représenté par *se* dans la proposition infinitive, et comme élément de signifiance dans *esse* : tous deux *énoncent* selon Meschonnic que le sujet est en Dieu, mais ils incluent également *in Deo* entre eux, ce qui signifierait que c'est Dieu qui est dans le sujet, sujet qui *est* au sens plein d'exister. Les signifiants renverseraient donc de façon remarquable le signifié initial. *Se in Deo esse* condenserait et reproduirait le mouvement de toute l'Éthique, « qui commence par là où elle finit, ou plutôt finit par là où elle commence »[92]. Les quatre signifiants, comme système, tiendraient ainsi « toute l'implication réciproque, la *concatenatio* du sujet et de l'objet, de la subjectivation maximale du monde, *Natura*, et de l'objectivation maximale de la pensée ». Le sujet du poème, rappelons-le, est un sujet-objet que l'on peut concevoir comme un impersonnel qui se performe à travers l'organisation du sujet dans un discours. Cette subjectivation dans le langage est un infini qui infinitise également la pensée.

Pascal Michon conteste la validité des effets de signifiance de *se in Deo esse*. Tout d'abord, la variation vocalique /e/ /i/ /e/ /ɛ/ /e/ relierait et mettrait tous les mots sur le même plan. Ensuite, Meschonnic se trompe en assimilant le sujet chez Spinoza à une immanence, et Dieu ou la Nature à une transcendance. De plus, Spinoza n'accepterait sans doute pas qu'une manière finie puisse absorber la substance nécessairement infinie dont elle est une expression. Enfin, Michon oppose à cette interprétation une autre formule de Spinoza qu'il analyse dans ses signifiants, et qui montre le contraire de ce qu'affirme Meschonnic. Dans *De<u>um</u> es/se De<u>um</u>*[93], es et se sont tournés vers Dieu, et encerclés par lui. Dieu n'est ici pas inclus dans les signifiants qui marquent le sujet.

[91] Meschonnic traduit : « Notre Esprit, en tant qu'il se connaît lui, et le Corps sous l'aspect de l'éternité, il a de Dieu une connaissance nécessairement, et il sait que lui en Dieu est, et par Dieu est conçu ».
[92] Pierre Macherey, dans son commentaire de l'*Éthique* V, XXXVI, scolie, p. 176, note 2, cité dans *Spinoza, op. cit.*, p. 296.
[93] *Cogitata metaphysica* II, 2, « De l'unité de Dieu », cité dans Pascal Michon, *Rythmologie baroque*, Rhuthmos, 2015, p. 164.

Pour conclure avec Spinoza, il est indéniable que son langage recèle des effets de signifiance, mais ils n'ont souvent qu'un effet d'intensification de la démonstration, comme le reconnaît Meschonnic lui-même. La prosodie de la pensée chez Spinoza lui est bien spécifique, mais il est ici imprudent d'en conclure à une pensée de la prosodie tant le langage chez Spinoza reste empreint d'un certain sémiotisme, certes tempéré par sa conception des mots comme images corporelles, articulatoires et sonores, et fruits d'une habitude collective[94], qui renvoient à d'autres images corporelles, produites par les relations du corps aux choses. Le philosophe rompt ici avec la tradition qui conçoit le signe comme l'idée d'une chose, pour le concevoir également sous l'aspect de sa phonation.

De même qu'une traduction-appropriation en dit plus sur les conceptions du langage du traducteur que sur l'œuvre traduite, de même la poétique de la pensée-Spinoza semble projeter toute la théorie de Meschonnic sur une œuvre philosophique qui y est pourtant irréductible. Meschonnic donne à voir ici une caricature de sa pensée en forçant l'interprétation des effets rythmiques du langage de Spinoza. Le rythme casse sur un texte philosophique, quand le signe casse sur le moindre poème, ce qui révèle l'excès du linguiste dans sa pensée du continu qui veut s'approprier le discontinu du signe. La double articulation du langage telle qu'elle est élaborée chez Humboldt[95] doit être une contradiction tenue entre une pensée du continu et une pensée du discontinu, une pensée de la signifiance et une pensée des idées (philosophiques), qui gardent une certaine autonomie envers les effets de signifiance d'un discours.

2.2. La pensée du poème parménidien.

[94] Spinoza prend l'exemple du Romain qui a souvent entendu le mot *pomum*, et qui relie ce mot à la chose par habitude, et non parce qu'il y aurait une ressemblance entre la pensée du mot et l'image de la chose.

[95] Citons Jürgen Trabant, dans *Traditions de Humboldt*, *op. cit.*, p. 28 : l' « « articulation » phonique (la segmentation des sons en phonèmes) est la copie structurelle de la segmentation de ce qui est pensable en « portions » (la segmentation des monèmes), que Humboldt appelle « réflexion ». La production du mot est donc production *synthétique* de réflexion et d'articulation. A ce titre, le langage est « l'organe formateur de la pensée ».

Il existe bien pourtant des poèmes de la pensée où le rythme (sur)détermine la valeur d'un mot-clé. C'est le cas des Fragments du *Poème* de Parménide. Une nouvelle lecture de ces fragments a été proposée par Jean Bollack ou encore Magali Année, dans le but de débarrasser Parménide de la gangue platonicienne et heideggérienne dans laquelle il était pris. Dans *Parménide, de l'étant au monde*, Bollack se propose de « déheideggeriser Parménide », car le philosophe allemand se l'est incorporé dans son histoire théologique de l'Être, aux dépens du contexte de l'œuvre. Il s'agit d'écouter le dire de Parménide, son énonciation, au plus près du texte, et non de plaquer des interprétations ontologisantes sur le verbe *être* : « la langue ne parle pas, quoi qu'on dise ; on la fait parler, on l'écoute ; Parménide l'écoute, pour lui faire dire ce qu'elle dit de vrai. […] La pensée y est confrontée à l'objet, tel qu'il se dit. Le vrai s'y trouve ; c'est que tout, jusqu'à cette origine nouvelle, y est et que tout donc autour d'elle peut en être extrait. La pensée y est ancrée »[96].

La lecture que propose Magali Année dans « Énoncer le verbe *être* »[97] est novatrice car elle est purement linguistique et non « logico-ontologique », car « la pensée qu'on y découvre, ne s'élabore fondamentalement que par le discours *en train* de se faire »[98]. Il serait anachronique d'étudier le verbe *être* chez Parménide sur le mode logico-ontologique, s'agissant d'un poème de la période archaïque, qui s'appuie bien plutôt sur toutes les ressources syntaxiques et sémantiques du grec pour faire d'ἐστι une « totalité *métamorphique* et *holosémantique* »[99].

Le fragment 8 du poème nous intéresse plus particulièrement. Le caractère du verbe *être* serait d'être « inachevé », « inaccompli », ce que dit, en 8, 4, ἠδ' ἀτέλεστον. Mais cette expression semble être contredite par οὐκ ἀτελεύτητον, « non inachevé », en 8, 32, et par τετελεσμένον, « toujours déjà achevé », en 8, 42. Nous n'entrerons pas dans les détails de l'analyse linguistique de Magali Année. Contentons-nous d'en enregistrer les résultats : la contradiction entre ces termes est assumée par Parménide qui ferait d'ἐστι un « étant » en état d'immuable achèvement. Ἐστι est en réalité à la fois toujours déjà achevé et inachevable, il est un « toujours déjà », un « νῦν perpétuel », bref, un inaccompli

[96] Jean Bollack, *Parménide, de l'étant au monde*, Lagrasse, Verdier poche, 2006, p. 22.
[97] Magali Année, Parménide, *Fragments* Poème, Vrin, 2012.
[98] *Ibid.*, p. 16.
[99] *Ibid.*, p. 17.

virtuel qui au fondement de toute parole proférée. La signification du poème est à l'image d'ἐστι, elle est à la fois achevée et inachevée, car le propre de la signification est d'« être là », et ce dans tous les sens. Parménide a recours à la technique du *boustrophédon*, qui permet de lire certains vers dans un sens comme dans l'autre sans que le sens (signification) ne change : *être* est toujours là et adopte dans le poème toutes les formes que le grec peut lui donner. Parménide élabore « un verbe *être* aux variations paradigmatiques sans limites, un verbe *être* métamorphique capable de se manifester n'importe où, un verbe *être* original, spécialement conçu par et pour le poème, dont la valeur n'a de sens que le temps de la profération du poème »[100].

La conception archaïque globalisante de la signification, telle qu'elle se trouve dans la stratégie d'énonciation du poète, est qualifiée par Magali Année d'*idéogénèse*, qui définit le verbe *être* comme « un « mouvement de pensée » conduisant à l'idée d'existence, [et désigne] de façon unitaire les différentes valeurs de ce verbe et [les définit] comme de simple vagues d'intensité dans le flot continu de la signification »[101]. Hormis la conception ici classique du rythme comme flux et reflux des vagues, corrigé par l'image du flot continu, on voit que le verbe *être* chez Parménide est un mot-valeur qui organise la signification de tout le poème en direction de son centre. Ainsi, la solidarité qui existe par ailleurs dans le poème entre πέλω (se mouvoir) et ἐστι définit celui-ci comme un *devenir immobile* : *être* est toujours là, dans le mouvement même de l'organisation discursive du sujet. Même si, sauf erreur, Meschonnic n'évoque jamais Parménide dans son œuvre, c'est exactement dans ces termes qu'il qualifie le *je* qui est pour lui un performatif aussi bien du présent que du sujet. Dans *Le langage Heidegger*[102], il reprend l'expression d' « image mobile de l'éternité immobile » du *Timée* (37d) pour qualifier ce *je* qui est le sujet du poème, et qui est réénoncé dans chaque nouvel acte de lecture. Ce qui par conséquent en fait un inaccompli toujours déjà là (μοί est un datif locatif), un lieu *commun* qui lie ensemble tous les *éléments* (μέλεα) du discours : ξυνὸν δὲ μοί ἐστιν.

[100] *Ibid.*, p. 41.
[101] *Ibid.*, p. 58.
[102] *Le langage Heidegger*, *op. cit.*, p. 220.

Le système du discours, par l'énonciation d'une subjectivité, fait du *je* un impersonnel, statut que l'on peut à bon droit attribuer à ἐστι chez Parménide, comme le confirment les analyses de Magali Année[103]. *Être*, chez Parménide, est vrai dès lors que le discours existe ; il est ἓν et συνεχές, « un » et « continu », et le non-être ne signifie que l'interprétation erronée du poème parménidien. Parménide va plus loin que Meschonnic en désignant cet impersonnel qui organise le mouvement de la pensée par ἐστι. Les mortels, ceux qui « sont », organisent de façon illimitée les éléments du *kosmos dans* et *par* l'organisation des éléments du discours. Ainsi, les mortels « touchent à l'étant » (ἐὸν γὰρ ἐόντι πελάζει, le participe *étant* touche à une forme plurielle *ils sont*). Si nous voulons extrapoler, nous dirions que l'infini du sens que garantit l'immuabilité d'ἐστι permet de penser un nominalisme des vivants.

Parménide aurait en effet une conception nominaliste du langage, mais également sémiotique, car les « noms » qui sont apposés aux choses du *kosmos* sont qualifiés par l'adjectif ἐπίσημος, littéralement « sur-signes » (19, 3). Selon Magali Année, « cela revient exactement à dire que les noms ne sont que des *signifiants*, des contenants vides de sens, des masques linguistiques cachant le sens véritable du discours »[104]. Mais nous devons tout de suite ajouter que ces *sur*-noms donnés arbitrairement aux choses le sont dans le domaine des opinions, nous pourrions dire du « langage ordinaire », plus sûrement le discontinu du signe. Mais le sens véritable du discours est à comprendre du point de vue du continu de l'énonciation, qui organise les éléments du discours sur le modèle des éléments du *kosmos*. Pour comprendre le fonctionnement du *kosmos*, Parménide nous met sur la voie du fonctionnement du langage avec un verbe *être* métamorphique et holosémantique, de sorte que le *kosmos* est un « logos-texture world »[105]. L'analyse rythmique des vers 43-44 et 49 du fragment 8 permet à la commentatrice de conclure que l'image de la sphère désigne aussi bien le *kosmos* que le verbe *être*, c'est-à-dire le discours.

[103] *Fragments* Poème, *op. cit.*, p. 124 sq. L'autorité de la parole du poète permet d'instaurer une « communauté », une κοινωνία, où tout *il* impersonnel, tout individu, peut prendre en charge autant le *je* que le *tu* instaurés par le discours.
[104] *Ibid.*, p. 102.
[105] *Ibid.*, p. 108. L'expression est de A. P. D. Mourelatos dans *The Route of Parmenides*.

Le poème parénétique de Parménide est ainsi un acte éthique en ceci que le langage fonde une communauté harmonieuse, bien ordonnancée, à l'image du *kosmos*. La parole du poète est performative[106] ; bien plus, le *je* locuteur ne demande pas seulement à un *tu* interlocuteur de l'écouter, le *tu* lui-même serait à l'origine du *je*. C'est ainsi que Magali Année interprète le fragment 13 : πρὠτιστον μὲν Ἔρωτα θεῶν μητίσατο πάντων, traduit habituellement « Eros fut le premier des dieux que son esprit machina ». L'accusatif d'Eros, Ἔρωτα, correspond à l'impératif d'ἐρωτάω, « demander, interroger », à la 2e personne du singulier. « Interroge(-moi) » pourrait ainsi n'être autre que la première des entités *kosmiques*, qui fonde par la parole le rapport entre un *je* et un *tu*. Ἔρωτα serait donc à l'origine d'un rapport dialogique, serait tout simplement fondateur du discours. Enfin, une attention portée aux voyelles de ce mot, ε, ω, α, trace le parcours de l'ordre alphabétique en sens inverse. Lu en *boustrophédon*, ἔρωτα va de α à ω, pour aboutir à ε, le substrat commun à toutes les formes d'ἐστι dans le discours.

Le verbe *être* forme un système qui montre la grande unités du discours par la plus petite unité, par les effets de signifiance qui indiquent le chemin à suivre pour penser le langage et le *kosmos*, et qu'un *tu* peut reprendre à tout moment pour dire à son tour *je*. Le poème est fait pour être toujours vrai, quel que soit le sens dans lequel on le prend. Ainsi, « les hommes ne trouvent pas la vérité, ils la font », écrit Magali Année, citant Paul Veyne, et ils la font dans un *état de langue donné*. L'étude linguistique et poétique du discours parménidien permet d'y trouver un sens qui n'a pas de valeur philosophique en soi, mais qui dépend du point de vue que nous adoptons sur le langage.

L'étude linguistique du poème parménidien en fait ressortir une pensée « dé-ontologisée » du langage, semblable à ce qui se produit chez Saussure. Chez ce dernier, le signe est coupé de sa fonction traditionnelle de référence, car il n'a pas de sens propre. De même, la phrase est considérée comme une suite d'actes, et non comme une proposition ou une représentation ; une phrase « n'est pas un

[106] Le fragment 2 débute ainsi : εἰ δ'ἄγ'ἐγὼν ἐρέω, κόμισαι δὲ σὺ μῦθον ἀκούσας, Allons, moi je dirai mais, toi, accueille en toi ma parole, en écoutant…

statement, mais un *synopsis*, un passage local d'un texte global »[107], qui reçoit sa signification de son contexte.

Nous revenons ainsi à la proposition de Meschonnic de voir dans la poétique, dans la critique du rythme, une *anthropologie historique du langage*. Saussure n'a pas de théorie de l'énonciation. Mais il comprend que « les fondements de la prédication ne sont pas à chercher dans une physique naïve des états de choses, mais dans une anthropologie »[108]. Le sujet du poème permet de penser l'historicité radicale des valeurs à travers la transformation d'une forme de vie par une forme de langage, et d'une forme de langage par une forme de vie. L'homme *est* le langage au sens où le langage « enseigne la définition même de l'homme ». La poétique, comme recherche des spécificités et comme critique du sens, est critique des dualismes (philosophiques) qui empêchent de penser la modernité du sujet, ce qui est présent pour chaque présent. Ce qui est en jeu, c'est la poétique *même*, comme l'indique le titre de l'ouvrage d'Aristote, *Peri poiètikès autès*. La force de la poétique est de porter ce qui n'a pas de nom jusqu'à aujourd'hui, « parce que cette chose est au-delà de la prise que peuvent avoir les noms sur ce qui est pensé, les noms qui sont le discontinu même. Et c'est jusqu'à aujourd'hui, […], parce que l'aujourd'hui d'Aristote et notre propre aujourd'hui, au regard de cet infini à penser, sont devant le même inconnu, le même aujourd'hui »[109].

Tu me demandes ce que je ferai quand nous serons ensemble
puisque je n'aurai plus à t'écrire
ensemble ne m'emplira plus des parole des autres
mes yeux ne serreront plus des ressemblances
de faux fragments de toi
où je tiens à peine à flot
que ferai-je quand tout cela sera ensemble
j'y serai une eau mêlée à l'eau
je me reconnaîtrai
ne sachant plus la différence

[107] François Rastier, *Saussure au futur*, Les Belles Lettres, éd. Encre marine, 2015, pp. 120-121.
[108] *Id.*
[109] *Langage, histoire, une même théorie*, *op. cit.*, p. 658.

moi qui ai déjà tant d'illuminations de toi
un album d'immobiles et je veux une continuité
je n'écrirai plus à toi et c'est toi que j'écrirai
je te disséminerai dans les mots où je me rassemble
mes regards pour se vêtir remonteront de leur exil vers toi.[110]

Conclusion – pour ne pas finir

À l'inconnu[111]

À l'inconnu, comme on dit à bâbord, à tribord, à l'attaque, avec un « à » d'attaque[112]. Meschonnic est un essayiste au sens fort de l'*essai*. « Essayer » au XVIe siècle signifie tâter, vérifier, goûter, éprouver, induire en tentation, entreprendre, s'exposer au danger, courir un risque, peser, supputer, prendre son élan[113]. La théorie meschonnicienne est tout cela à la fois, elle est une utopie car elle pense ce qui n'a pas encore sa place dans la société. Elle place son propre impensé, son inconnu devant elle. Meschonnic est un *peiratês*. *Peirô,* qui a donné expérience, signifie « aller au travers ». Sa théorie nous traverse, sa pensée est une activité qui continue à agir aujourd'hui ; elle est située et elle nous situe.

l'obscur
travaille ma lumière
des formes que je ne comprends pas

[110] *Dédicaces proverbes*, Gallimard, Le Chemin, 1972, p. 25.
[111] Dédicace à *Critique du rythme*.
[112] Comme le dit joliment Maïté Snauwaert, « Le rythme critique d'Henri Meschonnic », *Acta fabula*, vol. 13, n° 6, « En rythme », Juillet-Août 2012, URL : http://www.fabula.org/acta/document7129.php.
[113] Comme le rappelle François Warin, citant Hugo Friedrich, dans sa lecture de Montaigne, *Du repentir*, Actes Sud, « les philosophiques », p.68

me traversent
et je me mets à lire
des lettres que je ne comprends pas
alors je commence
à voir clair[114]

L'œuvre de Meschonnic est moderne car il y a du sujet dans ses poèmes, dans ses traductions, et dans ses essais. On se retrouve dedans comme devant les outrenoirs de Pierre Soulages : ces œuvres transforment nos manières de voir, de penser, de sentir, de dire. On ne peut pas faire une critique des œuvres d'art qui soit uniquement un *parler-de*, qui ne fait que poser extérieurement au sujet de l'énonciation un objet extérieur. Meschonnic distingue le *dire quelque chose* qui est un transitif externe, un *parler-de*, et un *dire* qui est un transitif interne, un faire, quand il s'agit d'une sémantique sans sémiotique[115]. L'écriture de Meschonnic dit et fait à la fois, il invente une « prosodie personnelle », comme une attention à son langage le montre[116].

Meschonnic n'est pas un académique, non pas parce qu'il n'a pas occupé une place dans le système universitaire, puisqu'il fut professeur de linguistique à l'Université Paris VIII, mais parce qu'il se conçoit comme un chercheur, au sens d'un inventeur de pensée, et assume de ne pas délivrer un savoir. La théorie meschonnicienne applique une méthode qui détermine le point de vue qu'il prend sur son objet. Sa démarche est hypothético-déductive, et la fécondité du rythme comme concept empirique et heuristique se mesure au nombre de faits qu'il est en mesure d'expliquer. On peut dire de cette œuvre ce que Tzvetan Todorov écrivait à propos des formalistes russes :

> La teneur d'une œuvre scientifique, comme celle d'une œuvre d'art, ne se confond pas avec son message logique, où elle se résume en un petit nombre de propositions. Autant affirmer le caractère fini de la connaissance, prétendre qu'il est possible de l'épuiser, sans égard à celui qui, en l'observant, formule le *sens de la réalité*. Les idées abstraites se situent en deçà de

[114] *L'obscur travaille*, *op. cit.*, p. 15.
[115] *Dans le bois de la langue*, *op. cit.*, pp. 407-408.
[116] Ce que fait Pier-Pascale Boulanger dans « Traduire la théorie du traduire d'Henri Meschonnic ou traduire en résistance », *op. cit*.

l'œuvre scientifique qui, pour se constituer, exige d'être reprise dans une expérience personnelle. Dès lors, une conception ne s'épanouit que bien après sa première formulation, quand elle est sous-tendue par un ensemble de formes et de rapport vécus. Il ne s'agit donc pas, dans le travail scientifique, de communiquer une connaissance qui a déjà pris sa forme définitive, mais de créer une œuvre, d'écrire un livre. […] une œuvre qui porte en elle-même l'image de son devenir[117].

Mais les formalistes russes étaient rattachés à l'avant-garde futuriste, et voyaient la valeur d'une œuvre littéraire dans sa nouveauté. Meschonnic critique la conception de la modernité comme nouveauté, modernisme ou contemporain. Les avant-gardes ne sont pas des prophètes. Le prophète, ou le poète, est celui qui écoute, qui a le sens de la réalité comme sens de l'historicité, de même qu'Humboldt parlait d'un sens du langage (*Sprachsinn*). La démarche de Meschonnic n'est pas historiciste en ce qu'il déterminerait le présent en fonction du passé, mais adopte le point de vue du présent pour juger le passé. C'est une aventure du sujet, l'histoire de son sens. Car le passé n'est pas passé mais peut être présent aujourd'hui, il peut réserver des surprises. Meschonnic distingue comme saint Augustin (*Les Confessions*, livre XI, chapitre XVIII) un présent du passé, un présent du présent et un présent du futur. Il rajoute le passé du passé, le passé du présent, le passé du futur ; le futur du passé, le futur du présent, le futur du futur. Heidegger est un passé du présent. Une œuvre moderne est un présent du passé, un présent du présent, un présent du futur. Il n'y a plus à opposer tradition et modernité, mais à pluraliser les traditions, pluraliser les sens de l'histoire, puisque les sujet est d'emblée pluriel. Il n'y a que des académismes d'un côté et des inventions de pensée, de langage, de formes de vie, de l'autre.

Le sujet est la modernité même, car il est le point de vue à partir duquel peut se penser une interaction entre le langage, l'éthique et le politique. La poétique est l'étude des spécificités ; elle a le sens de l'historicité. Meschonnic postule un même lien théorique entre langage et histoire, parce qu'ils sont tous deux un même problème du sens. La poétique est le sens du sens, puisqu'elle découvre l'activité des sujets. Elle est également poétique de la société car elle est une critique de l'absence du sujet dans les théories sociales.

[117] *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p.20, nous soulignons.

La relation entre langage, sujet et histoire impose ainsi de penser une relation d'implication réciproque entre l'épistémologie des sciences de l'homme, l'éthique et le politique, et la politique comme politique de la recherche, politique culturelle, politique tout court. Meschonnic propose de renommer les sciences de l'homme « sciences de l'individuation », ou « disciplines du sens », parce qu'il s'agit du sujet non comme individu mais comme individuation. Ce que la poésie révèle en étant un poste d'observation où se joue ce que l'on fait *du* sujet, et donc *des* sujets. L'individuation est la discontinuité des formes de vie, des formes de langage, des formes-sujets.

Le cloisonnement des disciplines académiques empêche de voir ce qu'elles font du sujet. L'enjeu de la théorie du langage est l'intelligibilité du présent, c'est pourquoi elle doit selon Meschonnic être prise en compte par les différentes disciplines, pour travailler à la spécificité de leur épistémologie. Le linguiste propose même de promouvoir la poétique, par exemple dans des colloques, voire à en faire une discipline, pour travailler à reconnaître le continu du rythme que cache le discontinu du signe. Meschonnic tend pourtant à tomber dans un excès inverse qui consiste à privilégier le continu aux dépens du discontinu, qui est pourtant un point de vue qui a sa propre fécondité, à condition d'en exiger un rapport de réflexivité. Meschonnic échoue à tenir la contradiction de la double articulation du langage, et notamment la logique des idées qui régit la philosophie, pour ne privilégier que la seule critique.

Le nominalisme des « abstraits » ou des « vivants », qui définit la vie humaine par rapport à tout ce dont il y a histoire, selon la formule de Walter Benjamin, nous paraît également pouvoir être discutée. En cela, la notion de *forme de vie* est centrale, car elle solidarise le biologique et l'historique[118]. Nous disons, avec Meschonnic, que les sciences du vivant doivent incorporer une théorie du

[118] La vie n'est jamais générique, c'est toujours la vie de quelqu'un : c'est en ces termes que Roberto Esposito, *dans Communauté, Immunité, Biopolitique*, Les prairies ordinaires, 2010, p. 246, propose une « philosophie de l'impersonnel », de la troisième personne, reprenant en cela Maurice Blanchot qui soutient qu'écrire, « c'est passer du *je* au *il* », comme décentrement de la voix narrative. Meschonnic a critiqué cette position, pour lui, « l'impersonnel n'est pas l'anonymat, il n'est pas personne, ni la mort (ni la vie) de personne, non plus la négation du *je* ou sa dissolution. Mais plutôt sa *réénonciation*, c'est-à-dire une inscription dans le langage telle qu'un autre sujet soit contraint de s'y reconnaître, transnarcissiquement, indépendamment de tout vécu biographique, et non dans des *mots*. Ou il suffirait de dire *il* », *Pour la poétique V, op. cit.*, p. 105.

langage pour critiquer les notions métaphorisées du signe que sont par exemple *message, code, expression des gènes*. Mais il ne faudrait pas couper *a priori*, comme semble le faire Meschonnic, les recherches linguistiques des recherches en sciences cognitives ; une dialectique (sans *Aufhebung*) devrait s'établir entre sciences du vivant et disciplines du sens. Ce qu'il faut retenir, c'est l'historisation des concepts utilisés, pour ne pas naturaliser nos représentations, au risque de les essentialiser, et les représentations prennent forme dans le langage. Penser Meschonnic aujourd'hui impose de reconnaitre la modernité de sa pensée, et son inconnu.

> … tout ceci n'est qu'un commencement, un fragment. On sait d'avance qu'on ne peut songer à le finir, seulement à la continuer.[119]

[119] *Pour la poétique III*, Gallimard, Le Chemin, 1973, p. 338.

Bibliographie

Œuvres d'Henri Meschonnic (essais, traductions, poésie)

- *Pour la poétique*, Gallimard, 1970.
- *Les Cinq Rouleaux*, traduit de l'hébreu, Gallimard, 1970.
- *Dédicaces Proverbes*, poèmes, Gallimard, 1972.
- *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Gallimard, 1973.
- *Pour la poétique III, Une parole écriture*, Gallimard, 1973.
- *Le Signe et le Poème*, Gallimard, 1975.
- *Écrire Hugo, Pour la poétique IV*, (2 volumes), Gallimard, 1977.
- *Poésie sans réponse, Pour la poétique V*, Gallimard, 1978.
- *Jona et le signifiant errant*, Gallimard, 1978.
- *Critique du rythme*, 1982 ; Verdier/poche, 2009.
- *La Rime et la Vie*, Verdier, 1989 ; Folio-essais, Gallimard, 2006.
- *Modernité, modernité*, Folio-essais, Gallimard, 1994.
- *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, 1995.
- *Le langage Heidegger*, Presses Universitaires de France, 1990.
- *Poétique du traduire*, 1999 ; Verdier/poche, 2012.
- *Le rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Éditions Odile Jacob, 2000.
- *L'utopie du Juif,* Desclée de Browuer, Midrash, 2001.
- *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Maisonneuve et Larose, 2002.
- *Spinoza, poème de la pensée*, Maisonneuve et Larose, 2002.
- *Un coup de Bible dans la philosophie*, Bayard jeunesse, 2004.
- *Célébration de la poésie*, Verdier/poche, 2006.
- *Éthique et politique du traduire*, Verdier, 2007.
- *Heidegger ou le national-essentialisme, Éditions Laurence Teper, 2007.*
- *Dans le bois de la langue*, Éditions Laurence Teper, 2008.
- *Pour sortir du postmoderne*, Klincksieck, Hourvari, 2009.

- *L'obscur travaille,* Arfuyen, 2012.
- *Langage, histoire, une même théorie*, Verdier, 2012.

Autres ouvrages.

- *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, 2001.
- Benoist, J., *Concepts. Une introduction à la philosophie*, Flammarion, Champs essais, 2013.
- Bernadet A., Payen de la Garanderie Ph., *Traduire-écrire. Cultures, poétiques, anthropologie*, ENS Éditions, 2014.
- Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale, I et II*, Tel-Gallimard, 1966 et 1974.
- Bollack, J., *Parménide, de l'étant au monde*, Verdier poche, 2006.
- Bourassa, L., *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Rhuthmos, 2015.
- Bourassa, L., *Rythme et Sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Rhuthmos, 2015.
- Dessons G., Martin S., Michon P., *Henri Meschonnic, la pensée et le poème,* In Press, 2005.
- Dessons G., Meschonnic H., *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- Dosse, F., *Histoire du structuralisme*, I et II, La Découverte, 1991 et 1992.
- Esposito, R., *Communauté, Immunité, Biopolitique*, Les prairies ordinaires, 2010.
- Fabian, J., *Le Temps et les Autres. Comment l'anthropologie construit son objet,* Anacharsis, 2006.
- Groethuysen, B., *Anthropologie philosophique*, Tel-Gallimard, 1980.
- Humboldt, W.v., *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, présentés, traduits et commentés par Denis Thouard, Points/Seuil, 2000.
- Joubert, C., *Critiques de l'anglais. Poétique et politique d'une langue mondialisée,* Lambert-Lucas, 2015.

- Lalande, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Quadrige, 2010.
- Michon, P., *Rythmologie baroque. Spinoza, Leibniz, Diderot*, Rhuthmos, 2015.
- Michon, P. (dir.), *Avec Meschonnic. Les gestes dans la voix*, Rumeur des Ages, 2003.
- Montaigne, *Du repentir*, Actes Sud, « les philosophiques », 2001.
- Parménide, *Fragments* Poème, *précédé de* Énoncer le verbe *être*, par Magali Année, Vrin, 2012.
- Parret, H., *Le Son et l'Oreille. Six essais sur les manuscrits saussuriens de Harvard*, Lambert-Lucas, 2014.
- Pinto, L., *La vocation et le métier de philosophe*, Seuil, Liber, 2007.
- Porta, *Les rapports*, traduit de l'italien par Caroline Zekri, Nous, 2015.
- Rastier, F., *Saussure au futur*, Belles Lettres, Encre marine, 2015.
- Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1967.
- Saussure, F. de, *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Gallimard, 2002.
- Trabant, J., *Traditions de Humboldt*, Éditions Maison des Sciences de l'Homme, 2000.
- Wittgenstein, L., *Recherches philosophiques*, Tel-Gallimard, 2004.

Articles, conférences.

- Gallie, W. B., « Les concepts essentiellement contestés », Philosophie, numéro 122, été 2014.
- Jenny, L., « Une difficulté dans la pensée du style » in *Critique*, Du style !, n°752-753, 2010.
- Snauwaert, M., « Le rythme critique d'Henri Meschonnic », *Acta fabula*, vol. 13, n° 6, « En rythme », Juillet-Août 2012, URL : http://www.fabula.org/acta/document7129.php.
- Wunenburger, J.-J., « L'utopie conceptuelle du terme de rythme », http://cral.ehess.fr/index.php?1798

Table des matières.

Introduction……3

I. Le champ du signe. Pour une critique de la raison sémiotique..……5

1. Le rythme, critique du signe……6

1.1. La poétique des formalistes russes, pour recommencer……6

1.2. La théorie critique de la tradition……...8

1.3. Le rythme : problèmes et perspectives……11

Le rythme comme fonction du sujet…….……13

Le concept de rythme, entre philosophie et poétique……..……17

2. Le nominalisme au défi du réalisme de la langue…….23

2.1. Saussure, de la structure au système……..23

2.2. Des langues des sujets……25

2.3. L'essentialisme du langage Heidegger……...31

II. Le rythme à l'œuvre. Pour une anthropologie historique du langage…..35

1. Traduire la Bible, pour commencer……...36

2. Du poème de la pensée à la pensée du poème……...…43

2.1. Le poème de « la pensée-Spinoza »……43

2.2. La pensée du poème parménidien…….……..49

Conclusion – pour ne pas finir……...55

Bibliographie……..60