

LA VOIX DE L'ÉCRITURE, L'ÉCOUTE DU SENS

Véronique Dahlet*

RÉSUMÉ: Cette contribution porte sur la question de la voix, dans l'écriture littéraire notamment, sous deux perspectives différentes mais complémentaires car elles interrogent toutes deux le sens, dans ses troubles ou ses possibilités. S'appuyant sur le concept d'oralité construit par Meschonnic, la première perspective distingue le sens donné du sens en formation pour repérer des décalages voire des tensions contradictoires. La deuxième perspective cherche à voir dans quelle mesure l'intonation virtuelle ou actuelle, est constitutive du sens et sollicite l'oreille au point de transformer le texte en univers auditif.

Mots-clés: rythme, syntaxe, intonation.

La voix de l'écriture

Sans doute est-il paradoxal de nouer ensemble deux concepts, voix et écriture, qui, par définition et historiquement, sont différents, voire opposés.

D'un point de vue définitoire, la voix, "ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales" (Petit Robert) et support de la parole, implique dans un discours le partage par deux locuteurs de la même situation d'énonciation, attestée par leur corps, dans un espace non décalé et un temps non différé. C'est bien pourquoi, historiquement, on n'a eu de cesse d'opposer l'écrit et l'oral pour disqualifier celui-là au profit de celui-ci, de Platon qui déplore le fait que les "discours écrits", parce qu'ils "gardent gravement le silence", ont "toujours besoin du secours de /leur/ père" pour se défendre (*Phèdre*, 275, d), à Zumthor pour qui "l'écriture occulte ou réprime cette aspiration " qui consiste pour la poésie orale à tendre vers "une plénitude où tout serait aboli qui ne soit simple présence" (1983, p. 161), en passant par Lévi-Strauss qui estime que l'écrit, en tant que l'une "des formes

(*) Professora da Universidade de São Paulo.

indirectes de la communication”, “a retiré à l'humanité quelque chose d'essentiel”, à savoir l'”autonomie” (1974, p. 401). Quelle que soit la teneur des différentes prises de position, elles se fondent toutes sur une représentation négative de la communication différée: perte du face-à-face (si ce n'est, dans une certaine mesure, du corps-à-corps) et donc de la voix, de l'écoute et de la gestuelle, perte de la possibilité pour l'autre en face d'intervenir, ou d'infléchir le discours.

Cette déconsidération classique repose en fait sur l'idée que la voix, censée être dans un rapport organique au sujet, serait le mode de reproduction le plus fidèle possible de la pensée, la manifestation d'une pensée conservée intacte à travers sa verbalisation. Or, la voix dans l'écriture littéraire n'est pas à prendre métaphoriquement comme expression d'une intériorité, voix ou style de l'auteur, mais comme, pour reprendre Valéry qui évoque la poésie, un “langage dont la *forme*, c'est-à-dire l'action et la sensation de la *Voix*, est de même puissance que le fond” (1957, p. 1336). Par-delà la distinction aujourd'hui contestable entre fond et forme d'une part, et d'autre part entre prose et poésie, il vaut la peine de remarquer que Valéry associe la Voix aux “caractères sensibles du langage, le son, le rythme, les accents, le timbre, le mouvement”(p. 1332).

Ce sont autant d'éléments communs à l'oral et à l'écrit, et dans le registre écrit, à la prose et la poésie. En effet, il n'y a pas lieu de différencier à tout prix la poésie de la prose, catégorisation qui “est partie de l'héritage gréco-latin et tient plus à l'idée antique de *metrum* qu'à un fait de nature” (Zumthor, 1982, p. 120). D'origine mnémotechnique, la métrique est faite de règles rigoureusement codées (nombre de syllabes, nombre et place des accents, césure et rime) productrices d'un nombre fermé de patrons rythmiques. Or c'est précisément pour ouvrir les possibilités rythmiques que l'autorité de la métrique a été contestée. Pour G. Kahn, le vers libre affranchit “l'oreille du ronron toujours binaire de l'ancien vers” (in Meschonnic, 1982, p. 603); Claudel, sans rejeter absolument le vers régulier, dénonce sa soumission “à la rime et au numéro”. et estime que les “grands *poètes français* “ sont, non pas ceux qui sont réputés poètes, mais des prosateurs (1963, p. 88, 89).

On revient ici à la pertinence de la distinction entre prose et poésie. Au coeur du débat: le rythme, donné comme source et enjeu absolu, non pas peut-être seulement de la coupure prose-poésie, mais aussi d'une conception de l'écriture poétique dans son essence. Ainsi, pour Mallarmé: “Le vers est partout dans la langue où il y a rythme/.../ en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus”(1945, p. 867). Claudel, s'il maintient la polarisation de la prose et de la poésie, l'atténue fortement en évoquant “une large zone médiane /.../ indéfinie”: “la poésie n'est souvent que de la prose “montée”, tandis que la prose de son côté est toute chargée et agitée de vers infus”(1963, p. 11).

Sous l'impulsion du vers libre et du poème en prose s'est ainsi produit un déplacement des frontières qui a sans doute permis, ou du moins facilité, une réflexion sur l'action de la voix dans la prose romanesque: puisque le vers libre et le poème en prose ont permis à la poésie de s'affranchir de la stricte métrique, alors il est devenu possible de réfléchir sur les sonorités et sur le rythme dans la prose, poème en prose puis prose de tout ordre. Cependant, il me semble que le rythme est devenu un véritable enjeu en littérature sous l'effet de la représentation de la circulation des discours: discours indirect libre (que l'on pense à Zola et à la presque fusion des voix), mais surtout "discours immédiat" (Genette, 1972, p. 193), dont la dernière section d'*Ulysse* de Joyce, entièrement consacrée au monologue de Molly Bloom, constitue l'une des réalisations les plus significatives. Le discours immédiat en effet, mimétique du courant de la conscience, induit une certaine libération, principalement syntaxique, dont l'effet majeur rejaillit sur le rythme: le rythme s'est alors mis à faire sens dans la mesure où il était censé en l'absence de tout "patronage narratif" (Genette, *Ibid.*), représenter les différents états psychologiques du personnage.

Benveniste a démontré, en retraçant l'histoire du mot, que le rythme n'a aucun rapport avec la cadence, le retour régulier (rythme des flots, des marées, rythme cardiaque): "le sens constant est 'forme distinctive; figure proportionnée; disposition'" (1966, p. 332-333). Il s'agit d'une disposition, d'une manière de disposer, d'un arrangement, dont la propriété est de ne pas être fixe, invariable, mais mobile:

"/le mot grec/ désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique" (p. 332-333).

Le rythme rend compte pour Valéry de la voix en action, de la même manière il est pour Meschonnic "le mouvement de la voix dans le texte" (1989, p. 270), trait constitutif qui avec la prosodie, constituent l'oralité.

Le concept d'oralité élaboré par Meschonnic renvoie à une configuration non plus binaire mais ternaire, qui permet de dépasser la dualité traditionnelle entre l'écrit et l'oral: il s'agit de l'écrit, du parlé, et de l'oralité, sachant que l'oralité est une composante commune à l'écrit et au parlé, mais non systématiquement présente. Il y a en effet des productions, écrites ou parlées, dénuées d'oralité. "Poétique de la voix" (Meschonnic, 1989, p. 264), l'oralité se manifeste dans le texte dès lors qu'il pose le "primat du rythme et de la prosodie dans le sémantique, dans certains modes de signifier, écrits ou parlés" et qu'il instaure une "sémantique de la signifiante généralisée, continue dans le discontinu des unités discrètes, où se limite la sémantique du signe" (1982, p. 18, je souligne).

L'ensemble de la réflexion de Meschonnic remet en question la posture qui consiste à s'attacher à un texte pour en découvrir (faire sortir de sa cachette) le sens, pour le révéler, ce qui suppose d'abord la préexistence du sens qui serait hors du texte, alors considéré comme ensemble fermé et non comme totalité ouverte. C'est notamment le présupposé de la question bien connue: "que veut dire le texte?", ou "que signifie telle oeuvre?", qui oriente aussitôt vers la méconnaissance de la production même et qui va de paire avec la recherche d'un contenu déjà plein et formé. De cette manière, le texte est appréhendé de façon fixe et immobile. A cet égard, l'oralité renvoie moins au travail de l'écriture en tant qu'elle réfère à un extérieur, même fictif, au texte, mais au travail de l'écriture sur elle-même, en tant qu'elle engendre le rythme.

Et c'est bien pourquoi le rythme dans le discours n'est pas du côté d'un sens iconique mais d'un sens en germination, car c'est le rythme par sa mouvance, sa mobilité, qui donne au texte sa dynamique. C'est dans cette perspective que Meschonnic déclare "le primat du mode de signifier sur le sens" (1982, p. 10): le mode de signifier agit et fait sens de façon plus déterminante que le sens posé, et cela dans la mesure où le sens est ici ramené à la problématique du signe, et pensé comme un donné statique, lié à un référent.

L'écoute d'un sens-rythme

C'est en m'appuyant sur l'incipit de *Baga*, de Robert Pinget (1958), que je me propose d'analyser dans le concret du texte le travail de la voix.

"Je suis un roi. Oui, un roi. Je suis un roi de moi. De ma crasse. Moi et ma crasse on a un roi. Je veux dire la crasse de mon esprit. Car j'ai un esprit. Un esprit qui s'encrasse. J'ai renoncé aux curetages. On n'a plus envie de bouger. A partir d'un certain âge on n'a plus envie de bouger. Je veux dire toujours l'esprit, mais c'est la même chose" (p. 7).

Le rythme est ici déterminé par deux processus principalement qui sont la fréquence exceptionnellement élevée du point, et la fréquence tout aussi significative des diverses répétitions. Ainsi, les énoncés, sans ampleur, ne pouvant déployer une syntaxe complexe en même temps que plusieurs mots-clés repris à brefs intervalles donnent l'impression que le discours est d'une simplicité exemplaire et qu'il progresse avec lenteur et difficulté: tout se passe en effet comme s'il y avait une grande dépense de mots pour une information en somme minimale.

Il y a sans conteste recherche d'un rythme imitatif du sens représenté: l'insignifiance de l'énonciateur-narrateur renvoie à l'insignifiance du style (pauvreté

du lexique et de la syntaxe), les énoncés dépourvus d'amplitude, isolés les uns des autres par une ponctuation forte (le point), représentent performativement cette tendance à l'immobilisme, tandis que les groupes rythmiques, sensiblement égaux, créent une scansion dont l'invariabilité prolonge le contour intonatif final, à courbe descendante, le tout participant de la dysphorie générale.

Or, il s'agit d'un leurre, d'une illusion à la fois du sens et du rythme. Car sous cette première couche de sens, trop univoque, trop limpide, en court un autre, plurivoque, voire indécidable, qui s'engendre par un jeu de redistribution syntaxique continue des mots (roi, esprit, crasse) et des pronoms (je/ moi, on) et qui instaure un rythme nouveau par le fait de la polyvalence sémantique constituée en marque sans pour autant se situer au niveau du sens représenté, iconique. Lexique et syntaxe: les mêmes facteurs d'abord relevés comme étant producteurs d'un sens réduit à son minimum et d'un rythme presque figé dans sa régularité, sont ceux-là qui précisément détournent le discours de lui-même. En effet, la répétition élevée des mots-clés n'entraîne pas le retour du même, car ils se trouvent à chaque fois modifiés par le positionnement autre dans l'énoncé, de sorte que l'apparente simplicité sémantique se défait rapidement dans la mesure où il devient difficile d'associer un signifié précis à *roi*, dont l'opacité s'appréhende à la dislocation du *je/moi* et de *crasse* (*je suis un roi / roi de moi ; De ma crasse . Moi et ma crasse on a un roi*) qui, passant pour l'un de la position de sujet à celle d'objet puis à nouveau de sujet, pour l'autre de la position d'objet à celle de sujet, constituent de véritables supports positionnels à la mobilité du sens, recréant du même geste un rythme dans le processus d'engendrement de ce sens. De plus, cette mobilité est renforcée par le relais de la formule métalinguistique *Je veux dire* qui poursuit l'exercice du leurre puisque contrairement à sa vocation, elle maintient voire ouvre l'ambiguïté sémantique tout en feignant de réorienter le sens vers un mieux dire, qui viserait l'univocité, dans la mesure où le segment subséquent aux deux occurrences de *Je veux dire* ne sont pas reliés syntaxiquement et fonctionnent par conséquent comme des segments libres, baladeurs en quelque sorte.

Plusieurs questions se posent à propos de ces mots-clés:

- *crasse* et *esprit* ne peuvent-ils pas se substituer l'un l'autre?

- *crasse* et *moi* ne sont-ils pas superposables? En effet, la parataxe dans *Je suis un roi de moi. De ma crasse* installe une ambiguïté quant à la nature du lien (d'équivalence: de moi, c'est-à-dire de ma crasse /vs/ coordination : de moi et de ma crasse)

- *esprit* et *roi*. Le parallélisme de la construction *on a un roi / j'ai un esprit* permet de laisser ouverte la possibilité d'invertir les deux termes.

On voit la chaîne insensée qu'inaugure cette dynamique de renvois, de va-et-vient entre les mots où s'élabore l'autre rythme: je suis un roi, mais dès que

j'accolle à moi ma crasse, je ne suis plus roi mais j'ai un roi, c'est-à-dire un esprit, je veux dire la crasse de mon esprit, ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

La seconde reformulation métalinguistique poursuit le trouble du sens, et singulièrement le jeu des pronoms. *J'ai renoncé aux curetages. On n'a plus envie de bouger. /.../ Je veux dire toujours l'esprit*, où l'esprit occupe simultanément les deux places de sujet et d'objet: l'esprit n'a plus envie de bouger parce qu'il s'encrasse; on, c'est-à-dire je, n'ai plus envie de bouger mon esprit: ce qui veut dire que j'ai renoncé aux curetages; moi et mon esprit, on n'a plus envie de bouger; reste enfin la valeur de la personne d'univers dans *A partir d'un certain âge on n'a plus envie de bouger*.

Sans mentionner ici l'évocation de la Trinité (*moi*, *ma crasse* et *mon esprit* sont la réplique dégradée, burlesque et carnavalesque du Père, du Fils et du Saint-Esprit) et du mystère de la transsubstantiation (d'où l'étonnante mobilité des positionnements syntaxiques des mots-clés), disons que l'analyse éclaire cet état paradoxal: de ce qui paraissait initialement immobilisme, piétinement, émerge en réalité une dynamique faite de translations des points nodaux de la signification se déplaçant tant en amont qu'en aval du discours et qui contredit ou pour le moins contrarie le sens représenté. De la même façon, on peut avancer qu'il y a ici rythme constitué (groupes rythmiques, coupures marquées par le point) et rythme constituant, celui qui s'identifie au flux, à ce qui est mouvant, et qui s'instaure précisément dans les regroupements et les déprises que l'ambiguïté presque permanente invite à effectuer, dans le réseau des combinaisons syntaxiques des mots-clés.

Dans la littérature de l'oralité, l'illusion référentielle est sans cesse troublée, selon des modes et des degrés certes extrêmement divers: que l'on songe à des esthétiques aussi différentes que celle d'un Joyce et d'un Céline, du Beckett des derniers romans et nouvelles et d'un certain Claude Simon. Il se produit comme un transfert de la lisibilité vers l'auditif, principalement par le jeu rythmique (coupes, déformation des patrons accentuels courants, ponctuation créatrice d'un désordre syntaxico-sémantique, syntaxe lacunaire) et par le jeu allitératif (jouer sur les sons des mots les rend quelque peu étranges, car ils gagnent en matérialité ce qu'ils perdent en fonction de désignation référentielle), et, éventuellement, les répétitions (manière encore de constituer le rythme et du signifiant; et comme la répétition est une pratique bannie de la bonne formation de l'écrit, elle favorise le blocage du sens à partir d'un certain seuil). C'est donc par ce moyen que l'oreille du lecteur est sollicitée: la représentation est brouillée pour que la voix se fasse entendre.

A l'écoute d'une voix?/ un texte: une voix?

Si la voix dans l'écriture concerne, pour reprendre Valéry, les "caractères sensibles du langage", elle est sans rapport avec une quelconque réalisation vocale.

Cependant, je vais maintenant emprunter une perspective toute différente en m'attachant à la la voix non exactement comme émission vocale effectivement réalisée, mais *potentiellement réalisable*, dans sa relation au texte et en tant que l'un des constituants sémantiques d'un texte donné. D. Maingueneau, dans le cadre d'une "sémantique globale", en précisant qu' "Il n'est pas question de faire parler un texte muet mais de cerner les particularités de la voix qu'impose sa sémantique", remarque que la "*foi en un discours suppose la perception d'une voix fictive, garant de la présence d'un corps*" (1984, p. 99). Ce faisant, D. Maingueneau évoque cette présence perdue et comme fictivement récupérable de la voix et du corps de l'auteur du texte écrit. On s'intéressera ici à la question de la voix dans le texte mais perçue par le lecteur: pas de voix, pas de texte.

Tout énoncé est intonné. Bakhtine analyse de façon fort intéressante l'intonation dans le cadre de la perception de l'oeuvre: tout porte à croire, bien qu'il ne le dise pas explicitement, qu'il n'y a perception que s'il y a intonation. L'intérêt principal de cette analyse consiste à dégager la notion de possibilité d'intoner, la possibilité de vocaliser, de réaliser une sonorité:

"Lors même qu'elle est perçue, l'intonation sonore est ressentie comme une *possibilité* plutôt que comme la réalisation effective d'une sonorité"(in Todorov, 1981, p.279).

Cette distinction entre possibilité et réalisation effective est démontrée à travers la musique, où "Tout ce qui est artistiquement signifiant dans l'oeuvre musicale doit s'exprimer par un son"(p. 279). En effet, l'oeuvre musicale doit nécessairement passer par la réalisation sonore, d'où l'importance primordiale de l'interprète. On voit donc que Bakhtine s'intéresse à l'intonation, non pas sur le plan de la lecture silencieuse, ni davantage sur le plan de la lecture vocalisée, mais sur celui de la possibilité, de la perspective toujours présente de réaliser l'intonation. De cette manière, il introduit me semble-t-il la notion de débouché, d'issue vocale, qui fonctionnerait en quelque sorte comme une rampe d'appui, une aide, en tout cas comme une sécurité dont le lecteur dispose et à laquelle il pourrait toujours recourir, comme si réaliser l'intonation permettait d'attester que l'on est bien là où l'on doit être, pour reprendre Mallarmé, et de recentrer l'oeuvre par rapport à soi, à son corps. D'ailleurs, Bakhtine introduit le corps dans son analyse de la possibilité d'intoner:

"Ce qui importe n'est pas tant qu'il soit possible d'entendre l'intonation, comme c'est le cas en musique, mais que la prononciation en soit possible; or, cette *possibilité consiste en l'orientation de l'organisme et de ses organes requise pour réaliser une intonation donnée*. Ce qui compte, par conséquent, ce n'est point tant le résultat

sonore, mais l'orientation qui rend possible l'intonation" (p.279-80. C'est moi qui souligne).

Ainsi tout l'organisme et tous les organes sont sollicités, orientés, mis à la disposition de la possibilité d'intoner vocalement. Claudel également a été sensible à cet *aspect tenseur* des mots:

"On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur *tension*, de l'état de *tension* de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur *chargement*"(Claudel, 1963, p. 13).

Aussi la tension est-elle double: tension de l'esprit et tension du corps. Cependant, Claudel n'exclut pas le corps:

"Nous informons le lecteur, nous le faisons participer à notre action créatrice ou *poétique*, nous plaçons dans la bouche secrète de son esprit une énonciation de tel objet ou de tel sentiment qui est agréable à la fois à sa pensée et à *ses organes physiques*" (1963, p. 9-10).

Agréable à ses organes physiques: on retrouve ici la notion de plaisir suscité par l'assonance et de l'allitération, ou le plaisir suscité par un certain rythme, ou encore par des mots qui ne se raccrochent pas nécessairement à des Sé, à l'exemple des comptines et des cadavres-exquis.

Si Bakhtine déclare plusieurs fois l'importance de cette possibilité d'intoner, il n'indique pas pour autant les raisons de cette importance. Quoi qu'il en soit, se dégage l'idée de potentialité permanente de rattachement de l'oeuvre à la vocalisation, comme s'il s'agissait d'une assurance que de pouvoir incorporer l'oeuvre dans notre voix. Potentialité qui renvoie à une sorte d'hésitation permanente entre une perception lointaine de l'oeuvre et une perception rendue concrète extérieurement par la vocalisation. C'est donc cet entre-deux, cette hésitation permanente entre la réalisation et la non réalisation intonatoire qui serait constitutive, selon Bakhtine, de la perception d'une oeuvre littéraire.

Mais en quoi cette possibilité d'intoner est-elle importante, même si elle n'est pas concrétisée?

On dira que cette possibilité réfère à la qualité de la perception. Tout se passe comme s'il fallait avoir à tout moment la possibilité d'entremettre, d'impliquer le texte artistique, et cela tout en écoutant des formes en quelque sorte abstraites que sont les diverses intonations déjà assimilées par notre oreille. Jusqu'à ce point, il

corps (à travers les organes de la phonation et de l'ouïe). Perception non seulement intellectuelle, mentale, mais perception physique (l'oeuvre agit aussi sur notre corps). Donner à l'oeuvre un lieu, un espace, un temps qui soit nôtre, celui du lecteur

Tout se passe comme s'il fallait que l'interlocuteur de l'oeuvre, du texte en prose, puisse en quelque sorte comparer, confronter l'intonation mentale, intérieure, à une intonation antérieurement déjà réalisée, déjà extériorisée, que serait celle de la résonance socialisée, en rapport avec le monde, remplie d'expériences sonores et de sensations auditives déjà éprouvées. Il s'agit donc de confronter des sensations et des résonances déjà éprouvées, entendues et vécues avec les résonances et les sensations nouvelles que produit le texte artistique, des résonances et des sensations jamais encore entendues, et cela, pour les intégrer au monde déjà familier intégrer à notre expérience et à notre vécu personnels. Une analogie avec la peinture peut être éclairante: on sait que la qualité artistique d'un tableau se mesure à sa capacité de transformer notre regard sur le monde, à le transformer en créant de nouvelles formes, un rapport nouveau entre ces formes, en travaillant sur les volumes, et enfin sur les couleurs: tout cela, pour élargir notre vécu en nous extrayant de la contingence par l'expérience de nouvelles sensations, ici visuelles. Ainsi donc, si l'on transpose cette analyse du domaine du visuel dans le domaine du scriptural, on se rend compte que l'analyse reste tout à fait identique à elle-même: le texte artistique qui se caractérise par une certaine poétique de la voix ouvre par là-même davantage l'éventail des formes et structures intonatoires, permettant ainsi à l'oreille d'en entendre de nouvelles, ou au contraire de réentendre des formes intonatoires antérieurement perçues, dont la répétition procure incontestablement un plaisir (plaisir sécurisant de la répétition, plaisir de la reconnaissance) .

On pourrait dire, si l'on veut, que le lecteur d'un texte artistique est mis en position stéréophonique en ce sens qu'il perçoit d'une part l'intonation construite à la fois par le texte et par lui, et d'autre part les intonations, mises en veille, qu'il a déjà éprouvées auparavant, dans les situations les plus diverses.

Pour ce qui concerne l'intonation formée dans le texte, elle est élaborée à la fois par le travail de l'écriture et par le lecteur, la part du lecteur étant cependant moindre. A cet égard, Bakhtine remarque que

“La perception de l'oeuvre poétique procède par *intériorisation de l'intonation* qu'on lui donne, mais les accents les plus importants et les plus subtils d'une telle intonation intérieure se concrétisent dans le *choix* et la *disposition* du matériau verbal”(in Todorov, 1981, p. 279).

Ainsi donc, toute notre analyse converge à nouveau vers cette proposition, à savoir qu'en lisant, on ne cesse d'écouter. Comme on l'a vu, il s'agit d'une écoute à plusieurs niveaux: on écoute, moyennant le texte, la voix qui le constitue comme

s'agit d'une écoute intériorisée puisque ces deux ordres intonatoires sont eux-mêmes intériorisés, non actualisés. Cependant, Bakhtine souligne l'importance de la possibilité de réaliser l'intonation, de la vocaliser, évoquant du même geste, pour ce faire, la tension du corps qui se tient toujours prêt à se mobiliser. Cette dernière remarque de Bakhtine s'oppose fermement à l'analyse que fait Valéry du lecteur de roman qui court vers la fin pour connaître le fin mot de l'histoire et par conséquent oublie son corps, contrairement au lecteur d'un poème pour lequel le poème est en soi un événement auquel nécessairement tout son corps participe pour qu'il ait lieu.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, M., alias VOLOSHINOV, V.N., (1930) "Les frontières entre poétique et linguistique" in TODOROV, T., (1981), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, Poétique, p. 243-285.
- BENVENISTE, E., (1966), "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique", in *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, Tel, t. 1, p. 327-335.
- CLAUDEL, P., (1963), *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, NRF, Idées.
- GENETTE, G., (1972), *Figures III*. Paris: Seuil, Poétique.
- LÉVI-STRAUSS, C., (1974), *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- MAINGUENEAU, D., (1984), *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga, Philosophie et langage.
- MALLARMÉ, S., (1945), "Sur l'évolution littéraire" in *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Pléiade, p. 866-872.
- MESCHONNIC, H., (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
- _____. (1982), "Qu'entendez-vous par oralité?" in *Le rythme et le discours*. Langue Française, n. 56, décembre, p. 6-23.
- _____. (1989), *La rime et la vie*. Paris: Verdier.
- PINGET, R., (1958), *Baga*. Paris: Minuit.
- PLATON, (1981), "Phèdre ou de la Beauté", in *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, NRF, Pléiade, t. 2, p. 9-81.
- VALÉRY, P., (1957), "Théorie poétique et esthétique", in *Oeuvres*. Paris: Gallimard, NRF, Pléiade, t. 1, p. 1151-1415.
- ZUMTHOR, P., (1982), "Le rythme dans la poésie orale", in *Le rythme et le discours* Langue Française, n. 56, décembre, p. 114-127.
- ZUMTHOR, P., (1983), *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, Poétique.

RESUMO: Essa contribuição trata da questão da voz, dentro da escritura literária notadamente, sob duas perspectivas diferentes mas complementares pois elas participam na construção do sentido. Apoiando-se no conceito da oralidade elaborado por Meschonnic, a primeira perspectiva distingue o sentido dado do sentido em formação para reparar os desdobramentos e até as

tensões contraditórias. A segunda perspectiva procura ver em que medida a intonação, virtual ou atual, é constitutiva do sentido e solicita o ouvido até o ponto de transformar o texto num universo auditivo.

Palavras-chave: ritmo, sintaxe, entonação.