

Claude TATILON  
Université York, Collège Glendon  
Toronto

## GEORGES MOUNIN STYLISTICIEN: L'ANALYSE FONCTIONNELLE DE LA POÉSIE<sup>1</sup>

Cette présentation fait état de plusieurs publications de Georges MOUNIN. Mais elle se propose surtout comme une discussion de son dernier ouvrage, paru en 1978 chez Casterman sous le titre: *La Littérature et ses technocraties*. Cet ouvrage, majeur pour la stylistique linguistique, rassemble seize études publiées (quasiment toutes, d'après sa bibliographie) dans diverses revues, entre 1967 et 1976. En regroupant commodément des études dispersées, il permet au lecteur de se faire une idée claire de la méthode critique adoptée. Il l'invite, par la variété des travaux qu'il présente, à une instructive confrontation entre théorie et pratique. Et, par ses redites mêmes, agaçantes parfois mais inévitables dans ce genre de recueil, il attire utilement son attention sur les points forts de la méthode.

C'est cette méthode que je voudrais tenter de présenter et de discuter ici, en empruntant largement aux écrits de l'auteur, mais sans vouloir me dérober aux responsabilités de ma lecture, le choix des citations, leur arrangement sous la forme d'un «modèle descriptif» et tous les commentaires qui les accompagnent m'incombant entièrement et, par conséquent, n'engageant que moi.

---

1) *Poésie*, plutôt que *littérature*. Malgré le titre de l'ouvrage principal. Parce que les écrivains cités sont le plus souvent des poètes, les critiques des critiques de poésie et les oeuvres des poèmes. Mais ce que G.M. dit du fonctionnement du texte relève de l'*usage artistique de l'écriture* et vaut donc également pour les oeuvres littéraires en prose (et pour tout écrit artistique), comme en témoignent d'ailleurs les analyses qu'il consacre à quelques-unes d'entre elles.

Sur le sujet, on peut lire aussi mon «Entretien avec Georges MOUNIN», paru dans *SUD*, 28-29, en mars 1979 (pp. 128-36).

## A — PRÉSENTATION

### I — PRINCIPES GÉNÉRAUX

1 — Objet d'art verbal, un poème n'a pas pour fin l'examen au microscope que peut lui faire éventuellement subir le critique littéraire, mais bien la lecture sensible, participante de l'amateur de poésie, — «la lecture réelle du lecteur réel» (p. 44)<sup>2</sup>:

«Le poème ou le roman n'ont pas été écrits ... pour être expliqués, mais pour être lus, au sens propre, traditionnel et non alambiqué du terme: pour produire certains effets sur des lecteurs, effets que ceux-ci recherchent d'ailleurs électivement, de manière informuée ou explicite.» (p. 117)

2 — Par ses effets, la lecture poétique réelle est une **expérience esthétique**, qui trouve son aboutissement dans l'émotion du lecteur: «Et les poèmes n'ont pas été faits pour être paraphrasés, interprétés, commentés. Ils ont été faits pour être lus d'abord, pour être choisis, relus, préférés, admirés; risquons le mot, bien qu'il soit énorme au regard du chercheur savant: pour être aimés (ou rejetés).» (p. 123)

3 — La lecture du poème est aussi, à l'évidence, un acte de communication, mais de «communication poétique»<sup>3</sup> —enrichie, dirons—nous— où l'émetteur, «essaie ... de transmettre dans son message un type d'information très particulière, non seulement une information purement linguistique, mais aussi l'empreinte de sa propre personnalité à propos du référent de ce message, son vécu le plus intime, ses connotations les plus voisines de l'ineffable ou du jamais—encore—dit—comme—ça par la langue —ce qui l'oblige à toujours fonctionner aux limites du code, à donner l'impression d'être presque toujours en train de violer le code, avec tous les risques d'éсотérisme et d'hermétisme que comporte une telle tentative.» (pp. 74—75).

«On a des raisons de penser aujourd'hui que le noyau essentiel, dans ce qu'on appelle l'usage esthétique du langage, se trouve dans cet effort pour socialiser linguistiquement une expérience vécue, jusqu'alors indicible, ou insuffisamment cernée par l'expres-

2) La pagination renvoie le plus souvent à *La Littérature...* Elle est alors donnée, comme ici, sans référence. Les autres origines sont précisées dans les notes.

3) Voir l'ouvrage de G.M. intitulé *La Communication poétique*, Gallimard, 1969.

sion linguistique, ou dont l'expression linguistique courante est usée.»<sup>4</sup>

4 — Il y a réussite poétique lorsqu'il y a émotion, plaisir esthétique: il est alors légitime de se livrer à une analyse du poème, afin «de mieux comprendre la nature du plaisir qu'on éprouve en lisant.» (p. 142) «L'activité spécifiquement littéraire sur un texte littéraire ne peut être que d'abord essayer de découvrir et de comprendre la nature de l'effet (par définition, littéraire ou esthétique) qu'il a sur vous, et non sur quelqu'un d'autre; qu'il a fait, et non qu'il aurait dû faire selon les règles du jeu rhétorique ou critique.» (p. 124)

5 — L'origine du plaisir éprouvé n'est pas là où Roman Jakobson a cru la découvrir, dans la forme de l'oeuvre, dans ce qu'il nomme la «fonction poétique». Elle se trouve dans la réussite de cette «communication poétique» —enrichie— qui fait du poème une victoire sur l'ineffable; dans la transmission, réussie, d'un contenu intime, le «sens poétique», réputé à tort inexprimable. Elle se trouve, très précisément, dans l'appropriation par le lecteur «de la sensibilité, de l'affectivité, de l'émotivité contagieuses du locuteur-écrivain.» (p. 72) En bref, dans le partage des connotations: «Lorsque le lecteur entrevoit, reconnaît, puis accepte cette expression comme celle d'un vécu très voisin du sien propre, il y a communication poétique (esthétique). Selon le mot de Martinet, alors, «la culture, ce sont les connotations partagées». (p. 75)

6 — Cette vue aboutit à définir la poésie essentiellement comme un «pouvoir de créer des messages qui enferment des émotions inusables.» (p. 129) «Etre poète, c'est parvenir, malgré la contradiction dans les termes, à faire passer à travers les mots de la langue et leur dénotation strictement socialisée, les connotations les plus «indicibles», où se reconnaîtront des lecteurs.» (pp. 109 — 110)

7 — En conséquence, la forme, l'expression —sans aucun doute admirable— qui parvient à véhiculer du «sens poétique»

4) Citation extraite de *Linguistique et philosophie*, P.U.F., 1975, p. 211. Il est peu question de stylistique dans cette étude, mais le dernier chapitre, sous une forme ramassée (pp. 209-14), offre un excellent aperçu des grandes lignes de la critique mouninéenne, lecture fort utile, à compléter par celle, synoptique aussi, du dernier chapitre des *Clefs pour la linguistique* (Seghers, 16ème édit., 1977).

n'est pas admirable **per se** mais en vertu de son efficacité fonctionnelle: «formes et structures sont des **moyens** au service d'un contenu qui est une **fin**». (p. 59)

8 — C'est pourquoi une analyse poétique qui se veut pertinente -et réaliste (la littérature vivante ne pouvant exister que de la rencontre féconde d'un texte avec des lecteurs)- devra obligatoirement prendre pour point de départ «l'effet produit par le texte sur le lecteur ou sur des lecteurs» (p. 155), «chercher en premier lieu, fonctionnellement, comment l'oeuvre agit sur les lecteurs.» (*Clefs pour la linguistique*, p. 153). «C'est parce que le moyen d'investigation sur les effets de l'oeuvre d'art passe par l'exploration de la subjectivité du lecteur -si difficile soit cette exploration- qu'il faut commencer par là. Les droits de l'intuition, de la subjectivité, du vécu individuel deviennent la base proprement théorique sans laquelle toute recherche littéraire est suspendue dans le vide: toutes les hypothèses sur l'oeuvre, et sur l'esthétique, ne peuvent partir objectivement que des effets produits par la lecture de l'oeuvre sur un sujet.» (p. 155)

## II — MÉTHODE

### 1 — Le modèle théorique

La méthode est établie sur le modèle de la linguistique fonctionnelle. C'est dire assez que «structure, pertinence, fonction doivent être indissolublement liées dans l'analyse» (p. 163) et que, de cette trinité, c'est la **fonction** qui ressort comme la notion cardinale.

«Le problème n'est donc jamais de trouver des structures (il y en a partout, de toutes espèces), mais de découvrir quelles sont les fonctions de ces structures, et de quel point de vue elles sont pertinentes.» (p. 142)

La **fonction esthétique**,<sup>5</sup> d'abord, fait l'objet d'une définition rigoureuse: elle est la manifestation, chez le lecteur, d'une émotion esthétique (telle qu'elle a été définie en I, 5), c'est-à-dire d'une émotion provoquée par un acte de communication poétique. Ensuite, à partir de cette définition, l'analyse consiste à dégager, puis à décrire les **structures pertinentes** de l'oeuvre. De même qu' «une

---

5) G.M. dit aussi, indifféremment, «poétique» ou «littéraire»: «En mettant au centre de la recherche littéraire la notion de fonction (esthétique, littéraire ou poétique) d'un texte...» (p.154)

structure n'est linguistiquement pertinente que si elle participe à la fonction de communication du langage» (p. 154), de même, parmi les innombrables structures dont est fait un poème, seules sont pertinentes esthétiquement celles qui possèdent une fonction esthétique, «c'est-à-dire qui fonctionnent pour créer l'émotion esthétique». (p. 43)

«Le vrai problème est de découvrir si [les] structures ont une fonction esthétique, c'est-à-dire si, et comment, et pourquoi elles créent chez le lecteur une émotion esthétique ET LAQUELLE.» (p. 43)

## 2 — La démarche pratique

Voilà donc «le vrai problème» bien posé. Pour le résoudre point de progression contraignante allant, en sens unique, de l'«effet esthétique objectivement certifiée» (p. 190) à la recherche de ses causes. Point de dirigisme. La démarche reste ouverte, soumise aux surprises de la découverte:

**«Tantôt, c'est une fonction esthétique —l'effet produit sur le lecteur par la récurrence d'un simple mot, par exemple— qui attire l'attention sur la structure qui manifeste cette fonction [...] Tantôt, c'est une structure aperçue, ou cherchée (structure statistique, ou psychologique, etc.) qui mène à la découverte d'une fonction [...]**

Et la critique littéraire restera faite d'un va-et-vient dialectique entre l'intuition (qui révèle soit des fonctions sans qu'on aperçoive les structures qui les manifestent, soit des structures dont on ne perçoit pas la fonction) et l'analyse (biographique, historique, psychologique, sociologique, linguistique, esthétique), qui découvre les liens entre structures et fonctions, ou fonctions et structures, c'est-à-dire leur pertinence littéraire, au sens rigoureux du terme.»<sup>6</sup>

Il faut bien remarquer que cette analyse, foncièrement immanente et structurale (mais non formaliste, grâce à l'utilisation judicieuse de la notion de fonction, mise au centre de la recherche), sort toutefois, à deux reprises, des limites du texte: une première fois, par le recours à l'intuition du lecteur pour l'établissement de la pertinence esthétique (cf. à ce propos l'emploi prudent que Georges

---

6) «Structure, fonction, pertinence. A propos de Thérèse Desqueyroux», *La Linguistique*, 10-1, 1974, p.32.

MOUNIN fait de l'«architecteur» de Michael RIFFATERRE, (pp. 160-64); une seconde fois, par son appel à d'autres approches de l'oeuvre à des fins de vérification, car l'analyse structurale «n'exclut *a priori* aucun des autres moyens d'approche de cette oeuvre (historiques, psychologiques, sociologiques, etc.) mais exige leur collaboration pour être validée soit dans ses hypothèses, soit dans ses résultats» (p. 143); «[...] il faut donc insister [...], en reprenant un mot que René CHAR disait du poète, sur le fait que le critique n'aura jamais trop de toutes les clefs accourues dans sa main pour entrer dans une oeuvre.» (p. 162)<sup>7</sup>

### III — POLÉMIQUE

Déjà sensible dans le titre de l'ouvrage: **La Littérature et ses technocraties**, la polémique que l'auteur déchaîne contre les «technocrates de la production du texte», responsables d'avoir laissé la technologie galopante qui caractérise notre époque envahir, au mépris de ses valeurs «humanistes», le domaine littéraire, cette violente polémique fait rage dès l'avant-propos: «En réduisant la littérature à ses techniques [...] ils sont indélébilement «d'époque» [...] Ils confondent production, ou construction, ou structuration, avec création. La fabrication des formes —qui est un moyen— ils l'érigent en fin.»

Le formalisme, «cette vague des recherches formelles pour la recherche formelle» (p. 61), est condamné sans appel. Pour son intolérance: «En désaccord avec les structuralistes littéraires hâtifs qui, s'étant jetés sur la notion de structure, proscrivent en son nom toutes les autres formes d'investigation sur l'oeuvre[...]» (p. 162)

Pour son indifférence: «Cette théorie a toujours été le refuge des critiques absolument insensibles (et on ne perçoit jamais que Riffaterre, ou Jakobson, ou leurs épigones soient capables d'émotions esthétiques): ils remplacent l'émotion, absente, qui serait l'effet du texte sur eux, la base obligée de toute analyse pertinente, par des raisonnements qui leur donnent une impression, fausse mais sécurisante, d'activité «excitante» sur le texte.» (pp. 73-74)

---

7) Sur cette ouverture de l'investigation critique, voir aussi les pp. 85 et 190.

Pour son inefficacité, enfin: «frappe[r] par une énorme majoration in abstracto des formes et des structures» (p. 60), «inventorier l'oeuvre, et non ce qui la constitue en tant qu'oeuvre, entasser pêle-mêle le pertinent et le non-pertinent sans même se douter de leur existence distincte, donner le signalement tout externe et non l'analyse proprement structurale de cette oeuvre» (p. 157), c'est s'interdire de tenir compte des différences qualitatives: «L'abbé Cotin, de ce point de vue, rivalise avec Baudelaire.» (p. 74)

Et, avec l'art des illustrations piquantes qu'on lui connaît, Georges MOUNIN nous propose «ces quatre vers immortels du Sonnet à Uranie:

Votre prudence est endormie  
De traiter magnifiquement  
Et de loger superbement  
Votre plus cruelle ennemie.

Quels parallélismes lexicaux et grammaticaux et phoniques, quelles rigoureuses symétries, quel admirable double chiasme en abîme (prudence ENDORMIE / CRUELLE ennemie, souligné par votre / votre, encadrant de, -er / de, -er, et -ement), quel objet sonore éternel! On ne saurait mieux faire.» (p. 73)<sup>8</sup>

## B — DISCUSSION

Sur ce qui vient d'être présenté, trois commentaires.

1. Dans les écrits de Georges MOUNIN, la théorie l'emporte quantitativement sur la pratique: *La Littérature...* ne propose que trois analyses étendues (celles d'un passage d'*En attendant Godot* de Beckett, des *Nourritures terrestres* de Gide et de *Couvre-feu* d'Eluard) et quelques commentaires cursifs (en part., pp. 125-29). A ces analyses, il faut ajouter celles, peu nombreuses aussi, de *La Communication poétique* (*Avez-vous lu Char?* republié conjointement, est d'une époque antérieure à l'élaboration de la méthode de l'auteur) et encore celle concernant *Thérèse Desqueyroux* (voir n. 6). Il n'en existe point d'autres, à ma connaissance. On peut regretter le déséquilibre.

---

8) Cette nouvelle illustration va rejoindre au dossier de l'accusation celle non moins savoureuse, de *La Communication poétique* (p. 23): «Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit.»

Mais, aussi limitées soient-elles, ces applications, par leur conformité avec le programme théorique et par les résultats auxquels elles aboutissent, me paraissent tout-à-fait probantes. La méthode adoptée, que ces applications valident suffisamment, apparaît donc comme exemplaire, c'est-à-dire comme pouvant être réutilisée avec profit.

2. J'en viendrai maintenant à ce qui me semble le plus discutable: la **pertinence**. Non pas la notion, le principe en tous points excellent de pertinence (dite ici esthétique et définie, souvenons-nous comme le plaisir du lecteur). Ni l'application qui en est faite. Mais l'**origine** de cette pertinence, que Georges MOUNIN voit dans le **contenu** de ce qui a été appelé plus haut un acte de communication poétique: ce «vécu strictement personnel», et malgré tout transmis, qui constitue les **connotations**, au sens d'André MARTINET.

De ce point de vue, les exemples qu'il propose me semblent parfois contradictoires. Le plus souvent, sont mentionnées de rapides notations, des évocations référentielles subtiles, qui me paraissent bien appartenir au domaine des connotations. Par exemple, chez Eluard:

«Dans le four du miroir cuit le pain de la lampe qui vous a, sur-le-champ, transporté devant un Georges de la Tour jamais peint» (p. 126);

ou encore, chez le même:

«Le poisson avance

Comme un doigt dans un gant» (p. 129).

Chez Ponge:

Le Galet «apporté un jour par l'une des innombrables charrettes du flot, qui depuis lors, semble-t-il, ne déchargent plus que pour les oreilles leur vaine cargaison». <sup>9</sup>

Ou bien, chez Jean Breton:

«O chemisier aux précoces marsouins», qui se referme sur un mouvement marin de seins nus sous une étoffe légère comme de l'eau (dans *Je dis toujours adieu, et je reste*, 1973).» <sup>9</sup>

Mais, sont aussi présentés deux autres exemples, qui sont des impressions générales sur le style des textes et qui me paraissent ne pas du tout relever des connotations:

---

9) *Linguistique et philosophie*, p. 213.



— Dans *Les Nourritures*, Georges MOUNIN note «un effet lyrique de journal intime», à partir duquel il rend finement compte de nombreuses particularités d'écriture de l'oeuvre: «[...] Gide a cherché (et je crois trouvé) dans *Les Nourritures* un effet lyrique de journal intime. Apostrophes, exclamations, ruptures de tous ordres, aussi bien que variations typographiques [...], tout cherche à procurer le sentiment capiteux que donnent toujours tous les journaux intimes: la saisie directe de l'expression spontanée, de la démarche confidentielle, de l'aveu total.» (pp. 147-48)

— A propos de *Couvre-feu*, il remarque que «Le poème touche par sa simplicité (p. 166), —simplicité qui devient alors un critère permettant «— non sans tâtonnements si l'on est vraiment objectif— de découvrir dans le texte les structures (lexicales, sémantiques, morphologiques, syntaxiques, phonétiques, métriques, stylistiques) qui sont esthétiquement pertinentes ici, en ce qu'elles sont vraisemblablement les responsables de l'effet de simplicité produit.» (p. 168)

Ces deux derniers contenus, que je qualifierais volontiers de «stylistiques» pour les opposer aux précédents, qui avaient une visée référentielle, sont très certainement eux aussi responsables, comme le dit l'auteur (après enquête), des réactions esthétiques de nombreux lecteurs. Mais ces réactions ne proviennent plus de connotations. Elles n'ont plus leur origine dans le référent, mais dans «le tissu du texte» (pour reprendre un titre récent de RIFFATERRE). Elles proviennent, me semble-t-il, de l'adéquation de l'expression au contenu (et la nature, prestigieuse ou banale, de ce contenu n'a plus ici aucune importance), de ce qu'il est conventionnel d'appeler «le bonheur d'expression» ou «l'harmonie de la forme et du fond». <sup>10</sup> En effet, s'il me paraît indiscutable, introspectivement, que les précieuses étincelles mimétiques recueillies lors de la lecture d'un texte efficace jouent un rôle décisif dans la fascination globale qu'il exerce sur moi, je me crois tout aussi sensible à certains effets d'écriture, localisés ou étendus, qu'il convient maintenant de préciser.

Mon adhésion est totale à l'opinion de Georges MOUNIN, qui condamne toute surestimation de la forme pour elle-même, car on

---

10) Voir à ce sujet C. Tatillon: *Sonorités et texte poétique*, Didier, 1976 et «Le symbole verbal: pièce à conviction du texte littéraire», dans *L'Analyse du discours*, C.E.C., Montréal, 1976, pp.63-74

ne peut pas admirer, à mon avis, une organisation quelconque, de lettres, de sons, de mots ou de phrases, si l'on ne lui trouve aucune raison d'être sémantique. Mais cela ne doit pas faire oublier qu'il existe aussi des textes qui doivent à leur écriture même certains de leurs effets d'origine sémantique. La lecture de tels textes s'effectue alors à un second degré et les représentations qu'ils évoquent sont perçues comme signifiant autre chose que leur sens dénotatif et leurs valeurs connotatives. On se trouve avec eux dans le domaine du symbolique ou dans celui du ludique, tous deux si précieux pour la littérature.

Les études les plus convaincantes à cet égard me semblent celles que Michael RIFFATERRE propose depuis 1970, (Georges MOUNIN ne cite que ses travaux antérieurs à cette date et publiés dans le recueil d'Essais de stylistique structurale, Flammarion, 1971.) Voici l'une de ses analyses, d'un texte de Ponge:

«Le quartier des affaires. Un maçon poudreux gravit son échelle: il va pleuvoir», peut paraître à la lecture une description toute bête, mais les deux points sont là qui ont substitué au maçon, rétroactivement, le batracien en bocal d'un baromètre pour enfants. Et ceci suffit à anéantir le descriptif, à y substituer le texte comme jeu.»<sup>11</sup>

Cette lecture ne manque pas d'intérêt. Malheureusement, il est légitime, souvent, de faire à Michael RIFFATERRE presque le même reproche que Georges MOUNIN fait à Roman JAKOBSON (p. 60) —celui de «nier très anti-dialectiquement toute nécessité, non pas d'un contenu de l'oeuvre», mais d'un contenu référentiel. Les formules péremptoires sont en effet fréquentes sous la plume du critique américain:

«Toute oeuvre littéraire forme un système. Dans la sémantique de ce système, les rapports entre les mots du texte l'emportent sur les rapports que ces mots entretiennent avec les choses, ou même, s'y substituent entièrement. La représentation littéraire de la réalité est gouvernée par les règles de l'idiolecte textuel.»<sup>12</sup> «[...] Remplaçons objet par mot, qualités par sèmes. La référence au réel, dont le lecteur n'a jamais qu'une connaissance imparfaite et fragmentaire, laquelle rendrait sa lecture aléatoire, remplaçons-la par la référence au langage. Celle-ci n'exige de lui, dans son dé-

11) Francis Ponge. Colloque de Cerisy, 10/18, 1977, p.59 (Discussion).

12) «Système d'un genre descriptif», Poétique, 9, Le Seuil, 1972.

chiffrement du texte, que sa compétence linguistique, toujours totale et nécessaire.»<sup>13</sup>

L'intransigeance est regrettable. Elle ampute l'information littéraire, qui est à la fois référentielle et textuelle, d'une moitié de sa réalité. Le phénomène de l'écriture artistique est suffisamment complexe pour que deux théories judicieuses, même opposées (mais non contradictoires), ne soient pas de trop pour en rendre compte.

Le tissage sémique, certes, lorsqu'il existe. Mais aussi l'information référentielle, -dénotation et connotations mêlées. L'un et l'autre, à condition qu'ils soient PERTINENTS.

3. Un dernier commentaire, à propos du *Sonnet à Uranie*, si adroitement analysé (p. 73) en vue de montrer que «toute élaboration formelle ne fait pas style». En parfaite conformité avec l'intention évidente de Molière (qui prête ses vers à un méchant poète, Trissotin, caricature de l'abbé Cotin), la démonstration de Georges MOUNIN est sans réplique. La pertinence esthétique du quatrain cité est indiscutablement nulle: il ne dénote ni ne connote aucun «sens poétique». Cependant, peut-on nier que ces vers, replacés dans leur contexte des *Femmes savantes*, possèdent une fonction ludique et une fonction satirique? Ludique, par leurs effets rhétoriques lourdement appuyés, et satiriques, par le ridicule auquel ils donnent lieu. Et peut-on, dès lors, refuser d'admettre qu'ils sont **littérairement actifs**? Par les deux fonctions mentionnées et pour des raisons contextuelles, ces vers sans pertinence esthétique possèdent indiscutablement une **pertinence littéraire**. Les deux pertinences —littéraire et esthétique— ne sont pas confondues; elles sont à distinguer soigneusement. Ce que ne fait pas, me semble-t-il, Georges MOUNIN, pour qui **esthétique, littéraire et poétique** sont des termes interchangeables (voir n. 5).

Reste alors en suspens la précieuse définition de cette **pertinence littéraire**, sur laquelle il faudra bien revenir un jour. Sans doute en multipliant les analyses, dans l'espoir d'arriver à démêler l'écheveau des pertinences légitimes pour la critique littéraire: une **pertinence poétique**, au sens de Georges MOUNIN, et une **pertinence ludique**, au sens de Michael RIFFATERRE; mais aussi une **pertinence textuelle** (celle des structures manifestant la cohérence

13) «Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte», Francis Ponge, Colloque de Cerisy, pp. 81-82.

et la cohésion d'un texte), une pertinence stylistique (celle des structures caractérisant l'écriture —«la simplicité»— ou le style —«un ton de journal intime»— d'un texte). D'autres encore sans doute... Et la pertinence littéraire apparaîtrait comme une super-pertinence, lieu de rencontre des autres.

Karl R. POPPER l'a soutenu avec force: c'est de sa «falsification» (ou invalidation ou réfutation) qu'une théorie tire toute sa fécondité. «Falsifiée», elle devient un relais, non un cul-de-sac, de la recherche en cours. Les importants travaux de Georges MOUNIN ont l'incalculable mérite de stimuler la réflexion et de l'engager sur un terrain solide. Il serait très dommageable à l'avenir de la stylistique de ne voir en eux qu'un ensemble de recettes définitives et de leur refuser les prolongements —la «falsification»— qu'ils attendent, et méritent.

### C. TATILON

#### ÖZET

C. Tatilon bu yazısında G. Mounin'in deyişbilim kuramını, özellikle *La littérature et ses technocraties* adlı yapıta dayanarak inceliyor. G.M.'e göre şiir bir söz sanatıdır, açıklanmak için değil, okunmak için yazılır. Okuyucuda duyarlılık yaratan estetik bir deneyimdir. Salt dilsel bilgi aktarımı değil, şiirsel bir bildirişim olarak ele alınır. Şiirin başarısı okuyucuda uyandırdığı estetik hazdır. Bu haz da biçimden değil, şiirsel bildirişimden kaynaklanır.

Mounin'in kuramı işlevsel dilbilim örneğince oluşturulmuştur. Yararlanılan kavramlar (ayırıcı özellik, yapı) arasında işlev temel kavramdır. Çözümlemede yapıları ortaya koymak yeterli değildir, amaç bu yapıların üstlendiği işlevleri saptamaktır.

Yazar, Mounin'in son yapıtında kuramın uygulamaya oranla daha ağır bastığını ve ayırıcı özellik kavramına ilişkin çelişik örnekler bulunduğunu belirtir.