

**Interpréter le poème : une interaction variable  
entre trois dimensions textuelles  
(sémantique, esthétique et énonciative)**

Michèle Monte  
Université de Toulon, Babel

Aborder la question de l'interprétation de la poésie d'un point de vue linguistique aujourd'hui soulève un certain nombre de problèmes. Le premier est la distinction entre fonction poétique et poésie : comment l'opérer ? Et surtout qu'est-ce que cela implique ? Le deuxième est celui de la situation de la poésie au sein de la production littéraire : comment envisager sa spécificité ? Le troisième est celui de la prise en compte de l'historicité de la poésie : comment l'articuler à la présomption d'un hypergenre transhistorique ? Ces trois questions sont en réalité intimement liées, comme nous aurons l'occasion de le voir. Je les aborderai du point de vue du récepteur de la poésie, de celui qui, confronté à un texte, est amené à décider que c'est un poème et du coup à le lire d'une certaine façon. Et j'essaierai de déterminer comment le poème lui-même contraint – plus ou moins – le lecteur à adopter à son égard un certain type d'attitude permettant précisément de l'interpréter de façon adéquate. Pour traiter ces questions, j'évoquerai tout d'abord les travaux de linguistes ayant travaillé sur le texte poétique en montrant que le cadre théorique dans lequel on se situe est en relation d'interdépendance avec la vision du texte poétique que l'on souhaite promouvoir.

### **1. Quels outils conceptuels pour définir la poéticité ? <sup>1</sup>**

Marc Dominicy s'est employé à définir la poéticité, de façon magistrale, avec les outils de la linguistique cognitive et de la théorie de l'esprit, dans *Poétique de l'évocation* (2011). Il visait, ce faisant, à définir une essence transhistorique de la poésie, et donnait une place centrale à la question du vers, qu'il a longuement étudié en métricien, et cela depuis l'Antiquité gréco-latine. L'hypothèse est que le vers n'est pas un ornement de la poésie mais qu'il en est un élément constituant ayant une incidence fondamentale sur la façon dont le récepteur saisit et comprend le poème. Mais, même si le vers et les autres parallélismes qui concourent à l'effet poétique, contribuent puissamment à la structure double qui, selon Dominicy, caractérise les poèmes et déclenche le processus évocatif, celui-ci peut se déployer dans des textes en prose pour peu que l'organisation linguistique de ces textes suscite un traitement symbolique. Inversement, des textes dotés de parallélismes peuvent relever de la fonction poétique au sens de Jakobson (1963) mais ne pas être poétiques si leur organisation linguistique n'a pas fait l'objet d'une élaboration propre à susciter ce traitement symbolique. Parmi les caractéristiques de ce traitement symbolique, on peut citer le fait qu'il renforce des croyances stéréotypées, et qu'il s'appuie sur des processus mémoriels liés tant à l'expérience du lecteur qu'à des représentations conceptuelles encodées, sous forme propositionnelle ou non-propositionnelle, dans sa mémoire sémantico-encyclopédique.

Dominicy n'aborde pas la question de la place des textes poétiques au sein des textes littéraires. Jean-Michel Adam et François Rastier, qui, eux, se sont intéressés à l'étude des textes littéraires en tant qu'ils exemplifiaient de façon remarquable des propriétés générales des textes, ont étudié des poèmes avec les outils généraux qu'ils ont élaborés pour leur approche des textes : articulation entre les niveaux ou paliers d'analyse du discours et les niveaux ou paliers d'analyse textuelle pour Adam (2011 : 45-48), rythmes de l'expression, rythmes sémantiques (enchaine-

---

1. On trouvera une analyse beaucoup plus détaillée des approches linguistiques de la poésie dans Monte (2018).

ment d'isotopies et allotopies) et intertexte pour Rastier (1989, 2011). Ces deux auteurs, par-delà leurs divergences, conjoignent dans leurs travaux l'étude immanente du texte et l'attention à son contexte, tel que le texte oblige à le construire de par le dialogisme de son lexique et, plus largement, de sa configuration sémantique<sup>2</sup>. Sans que cela soit clairement explicité, on peut déduire de leurs analyses que le texte poétique se caractérise par un travail particulièrement intense sur le plan de l'expression et conduit à une construction spécifique de la référence en vertu de ses propriétés rythmiques et émotives. En dépit de limites sur lesquelles Dominicy (2014) et moi-même (Monte 2012b) avons attiré l'attention, c'est ce que les notes de Benveniste sur Baudelaire (2011) laissaient aussi entendre.

Le texte poétique se définit, comme toute production à visée esthétique, par une intentionnalité qui conduit à un usage conscient du matériau langagier de sorte que soient « projet[ées] », disent Beaugrande et Dressler, « les intentions et le contenu sur le texte de surface » (1981 : 185)<sup>3</sup>. Pour ces pionniers de la linguistique textuelle, le poème joue de façon très sophistiquée avec les attentes du lecteur en termes d'informativité et produit à la lecture un effet de totalité. Ce qui m'intéresse dans cette approche, comme dans celle d'Adam et Rastier, c'est qu'elle est compatible, sans que ce soit explicité, avec une conception graduelle de la poéticité. C'est une question que Dominicy n'aborde pas, quoiqu'elle soit vraisemblablement intégrable à son modèle, mais qui me paraît essentielle en ce qu'elle prend en compte les jugements à réception des lecteurs de poésie. C'est dans cet esprit que j'ai élaboré mon propre modèle qui vise à permettre de comparer des textes entre eux sous l'angle de l'effort interprétatif qui est demandé à leurs lecteurs. Ce modèle n'est pas ciblé sur les textes poétiques mais vise au contraire à les situer au sein de l'ensemble des productions textuelles, à quelque genre discursif qu'elles appartiennent. Il considère que, pour

---

2. Rastier montre ainsi comment, chez Rimbaud, « Marine » est une réécriture du « Cœur supplicié » et Adam comment la clause de *Nadja* s'appuie sur un intertexte à la fois poétique et politique. Sur la construction du contexte, voir Rastier (1998).

3. "Poetic texts would then be that subclass of literary texts in which alternativity is expanded to re-organize the strategies for mapping plans and content onto the surface text" (p. 185).

interpréter un texte, son lecteur peut s'appuyer sur trois dimensions structurantes, les dimensions sémantique, esthétique et énonciative, qui résultent chacune de la mise en jeu d'un ensemble de ressources linguistiques variables d'un texte à l'autre. Le recours plus ou moins intensif à ces ressources détermine le mode de réception requis par le texte pour être interprété au mieux de ses potentialités.

## **2. Les trois dimensions du texte et leur interaction dans le poème<sup>4</sup>**

### **2.1 La dimension sémantique**

Un texte se caractérise tout d'abord par une certaine représentation discursive qui met en mots l'extralinguistique<sup>5</sup> en s'appuyant sur des dénominations et des schématisations (Grize 1990) partagées dans la communauté discursive et en en créant éventuellement de nouvelles. Moirand (2007) a bien montré par exemple à propos des crises sanitaires (sang contaminé, vache folle, OGM) comment les discours de presse parlaient d'évènements nouveaux en les intégrant à des paradigmes anciens, jouant ainsi un rôle de passeur entre les spécialistes du monde médical et les lecteurs. Cette représentation discursive est assimilée plus ou moins facilement et plus ou moins fidèlement par le lecteur à proportion de ses propres connaissances et de ses croyances. L'assimilation est facile dans les textes activant des représentations déjà communes parce qu'ils reposent sur des dénominations stabilisées et sont constitués d'énoncés facilement compris en raison de leur proximité avec d'autres énoncés déjà circulants ; elle est plus ardue pour les textes qui s'appuient sur des savoirs spécialisés ou qui se proposent de reconfigurer nos représentations doxiques. Sur cet axe *sémantique*, les textes scientifiques qui construisent leur objet et le redéfinissent constamment sont voisins de certains textes littéraires et ne se distinguent de ceux-ci que par les moyens mis en œuvre pour partager les représentations ainsi construites. Ces deux types de textes, ainsi

---

4. Je reviens ici, en les précisant et en les reformulant partiellement, sur mes propositions de Monte (2012a).

5. Je n'ignore pas qu'une partie de l'extralinguistique est directement construite par les discours que l'on tient à son sujet (voir Searle 1998 et Kaufmann 2006).

qu'une partie des textes politiques et philosophiques, tendent à modifier nos représentations du monde. Inversement, les conversations quotidiennes, la plupart des discours médiatiques proposent des représentations discursives aisément assimilables<sup>6</sup> car elles s'appuient sur une *doxa*. La dimension sémantique s'observe essentiellement au niveau du lexique, des chaînes de dénomination, des mécanismes de progression et continuité textuelle et de la construction des isotopies. Même si, du fait du fonctionnement évocatif, la poésie fait comme si ses représentations étaient partagées, celles-ci n'en sollicitent pas moins fortement le lecteur en raison du flou suscité par la présence fréquente de certaines contradictions internes ou de sous-déterminations syntaxiques ou référentielles. L'étude sémantique d'un poème s'attachera ainsi à observer la représentation du monde qui y est proposée, les éventuelles anomalies par rapport à des visions plus standardisées, anomalies dont elle pourra rendre compte en termes de ruptures d'isotopies (Rastier 1987) et de pragmatique des figures (Bonhomme 2005) mais aussi de discontinuité textuelle ou de flottement référentiel (Neveu 2000). L'interaction avec le niveau esthétique que je vais définir ci-dessous peut créer à l'inverse une solidarité sémantique forte entre lexèmes d'ordinaire dissociés et créer de nouvelles isotopies.

## 2.2 La dimension esthétique

Un texte est par ailleurs le produit de la mise en œuvre d'un certain matériau verbal, et son auteur peut s'appuyer sur le potentiel de ce matériau verbal pour produire des effets sémantiques (par exemple en faisant rimer des mots, en créant des syllepse, en jouant sur l'homonymie) et émotionnels (par exemple en agencant les unités selon certaines proportions rythmiques) ou au contraire ne se soucier que de la cohérence référentielle et n'utiliser du langage que de façon transitive. On opposera ainsi les textes qui, faisant fond sur l'arbitraire du signe, font oublier les propriétés suggestives de leur matériau verbal au profit de leur référent (textes scientifiques, didactiques, informatifs) et ceux qui cherchent au contraire à remotiver le langage, au

---

6. En revanche, ils peuvent faire davantage appel à l'arrière-plan partagé (Nyckes 2016) que les textes littéraires et scientifiques où les références interdiscursives sont plus explicites ou plus reconnaissables.

moins partiellement, et à exploiter au mieux ses propriétés intrinsèques (textes poétiques mais aussi publicitaires, titres de journaux, histoires drôles, bons mots). La potentialisation du matériau verbal correspond *grosso modo* à la fonction poétique jakobsonienne, ou à l'iconisation du signe décrite par Benveniste. Elle s'appuie sur le fait que les propriétés phoniques (ou visuelles) et rythmiques du langage sont susceptibles de produire par elles-mêmes des émotions et des significations qui ne découlent pas du référent visé par le discours, même si elles peuvent être en adéquation avec lui. De ce point de vue, les textes poétiques se distinguent de la littérature narrative et dramatique standard par une intensification de ces propriétés <sup>7</sup>.

Nommer cette dimension des textes n'est pas facile. On peut choisir comme Jakobson l'adjectif *poétique*, mais je préfère pour ma part, dans une perspective d'analyse des discours, réserver le terme *poétique* uniquement à une certaine catégorie de textes littéraires reconnus par les locuteurs comme ayant des propriétés spécifiques. On peut aussi utiliser le terme *iconique* mais celui-ci évoque des relations d'analogie entre le matériau verbal et le référent – relations que Philippe Monneret aborde dans ce volume – or le matériau verbal peut produire des effets évocatifs sans être pour autant analogique. Meschonnic (1982) désigne cette dimension des textes par le terme de *rythme*, Rastier fait également une utilisation importante du mot *rythme* puisqu'il parle des rythmes de l'expression et des rythmes sémantiques. Ce que je vise à saisir est moins large que ce qu'entend Meschonnic par *rythme*, puisque, pour lui, le rythme est l'organisation d'une écriture, la mise en mouvement du sujet dans le langage. Ne pouvant donc utiliser l'adjectif *rythmique*, trop réduit dans son sens courant et trop large dans la théorie de Meschonnic, j'ai d'abord utilisé l'adjectif *iconique* (Monte 2012a), pour opter, en l'état actuel des choses, pour le terme *esthétique*, qui évoque les sensations et émotions produites par le langage. Valéry (1957 : 1311) distingue, au sein des ouvrages d'esthétique, ceux qui se rapportent à « l'étude des sensations », des « excitations et réactions sensibles » qui suscitent la naissance de l'œuvre d'art ou

---

7. Pour une réflexion sur la dimension esthétique dans la prose romanesque contemporaine, voir Yocaris (2016).

que celle-ci suscite chez le récepteur. Il appelle cet ensemble d'ouvrages « Esthétique » et l'oppose à la « Poïétique » qui concerne « l'étude de l'invention et de la composition », « l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action ». Contrairement à Molino<sup>8</sup>, Valéry ne situe pas l'esthétique uniquement du côté du récepteur, et, dans un autre texte « Poésie et pensée abstraite », il assigne deux origines possibles à l'œuvre d'art dans l'esprit de son producteur, soit un écart par rapport au régime mental ordinaire assez proche de qui se produit dans le rêve, soit le fait de se sentir « saisi par un rythme » (1957 : 1322)<sup>9</sup>. De l'autre côté de la communication, le récepteur, à son tour, va être saisi à la fois par l'univers sémantique du poème et par ce que lui suggère sa forme sensible en tant que telle. La dimension esthétique vise donc ce qui, dans le poème, fait sens en vertu des propriétés *sensibles* ou *matérielles* du langage, indépendamment de la valeur référentielle. Lorsqu'il cherche à définir le pacte lyrique, Antonio Rodriguez distingue, pour sa part, trois volets dans la configuration textuelle : la formation subjective (regroupant les phénomènes énonciatifs), la formation référentielle et la formation sensible, mais il donne à cette dernière une extension beaucoup plus grande qu'à ce que je nomme la dimension esthétique :

Certes, la formation sensible est partiellement déterminée par des stratégies graphiques et phoniques signifiantes, mais elle concerne également le rythme sémantique, la cohésion sémantique, les discontinuités logiques qui provoquent des mouvements. (2003 : 196)

Une telle extension me semble préjudiciable à l'appréhension exacte de cette dimension que je préfère pour ma part, restreindre à la seule dimension sonore ou visuelle du texte dans ses potentialités signifiantes. L'intérêt du terme *esthétique* par rapport à la fonction poétique de Jakobson réside, à mon sens, non pas dans une éventuelle opposition à *poïétique*<sup>10</sup>, mais dans

8. Molino (1975) utilise le terme *esthesis* pour désigner un des niveaux auxquels se laisse appréhender l'existence de l'objet symbolique, celui de la réception, qu'il oppose à la production, *poiesis*, et au niveau neutre des structures immanentes.

9. Pour une analyse détaillée de la conjugaison de l'esthétique et du poïétique chez Valéry, voir Thérien (2002).

10. Les trois dimensions que je passe en revue sont toutes appréhendées dans l'immanence du texte tout en étant également tributaires de mes capacités d'analyse et de réception empathique et éclairées par les circonstances de production du

sa proximité avec *esthétique* : l'adjectif permet de désigner ce qui, dans le texte, le rapproche d'autres modes d'expression artistique (musique, arts plastiques) où la dimension référentielle est précisément minorée par rapport à la mise en jeu d'éléments (sons, formes, couleurs) qui, agissant sur le corps autant que sur l'intellect, concourent à l'interprétation. Dans le poème, ces faits d'articulation phonique, de rythme, de disposition typographique agissent sur le récepteur à un niveau souvent infraconscient, que nous ne savons pas encore bien analyser. Ils activent sans doute chez le lecteur des souvenirs engrangés dans la mémoire personnelle et donnent au poème une vérité représentationnelle, distincte de la vérité sémantique (Dominicy 2011 : 148-149). Les progrès actuels dans la compréhension des mécanismes de la mémoire et de la construction des représentations discursives bénéficieront sans doute à l'analyse du rôle du matériau verbal dans la production de la signification, les travaux sur d'autres matériaux sémiotiques pourront aussi nous éclairer sur ces processus qui ne s'appuient pas sur l'agencement des concepts. Les propriétés sensibles du langage contribuent également à doter le locuteur d'une corporéité, même dans la communication écrite à distance, corporéité que saisit le concept d'*éthos* tel que Maingueneau l'entend (2014) et qui, à mon sens, contribue pour beaucoup à la relation texte / lecteur en poésie (voir Monte 2016).

### 2.3 La dimension énonciative

Un texte, enfin, peut être appréhendé sous l'angle de son fonctionnement *énonciatif*. Plusieurs typologies énonciatives existent déjà qui ont toutes leur intérêt dans l'approche des textes. Je songe notamment à l'actualisation de la subjectivité dans la théorie praxématique (Barbérís 2001) ou aux réflexions sur l'effacement énonciatif proposées par Vion (2001). Mais ce que je vise ici par la dimension énonciative concerne l'écart plus ou moins grand manifesté par le texte entre le contrat de communication qui lui donne naissance – instituant, comme le dit Charaudeau (1995 : 102), un certain nombre de contraintes provenant de l'identité psychosociale des partenaires de l'échange, de la finalité, des circonstances et du propos de celui-ci – et la

---

poème et ce que je peux connaître de l'intentionnalité du scripteur.

situation d'énonciation construite par le discours lui-même. Dans de nombreux cas, les textes se donnent comme le simple reflet de leur situation de communication et les coénonciateurs sont, de ce fait, pensés comme identiques aux sujets parlants engagés dans l'échange. Or certains textes affichent leur nature d'artefact énonciatif en indiquant clairement que les caractéristiques des coénonciateurs sont produites par le texte lui-même. Alors que, dans le discours politique, le locuteur cherche à apparaître le plus souvent comme identique à la personne publique, effaçant ainsi l'aspect construit de l'éthos discursif (Amossy 2012 : 94) ainsi que celui de l'auditoire (*ibid.* : 54), alors que, dans l'énonciation journalistique, l'objectivité des faits est censée prévaloir sur la subjectivité des locuteurs et donner lieu à une énonciation transparente (voir Koren 2006), les textes fictionnels, eux, qu'ils soient littéraires ou non, supposent pour être interprétés que le lecteur les identifie comme tels et sache qu'il a affaire à des locuteurs fictifs et à un espace-temps au moins pour partie fictif<sup>11</sup>, même s'il entretient souvent des rapports avec l'espace-temps du producteur du texte. La bonne interprétation d'une histoire drôle ou d'un clip publicitaire mettant en scène des personnages repose par exemple sur cette capacité à distinguer réel et fictif. La chose n'est pas toujours simple, comme en témoignent les procès faits à des écrivains pour des propos tenus par leurs personnages ou narrateurs. Juridiquement l'auteur qui publie un texte portant son nom sur la couverture est *a priori* tenu pour responsable des propos qui y sont tenus.

Dans les textes non fictionnels, la prise en compte de la dimension énonciative permet, comme l'a bien montré Bronckart (1996), de distinguer des textes fortement ancrés dans le référentiel énonciatif et des textes décontextualisés qui, pour être compris, doivent être détachés, au moins dans un premier temps, de leurs conditions de production. Les textes théoriques qui aspirent à une certaine universalité usent d'un *je* qui n'est pas le *je* biographique de l'auteur, et il en va de même des textes poétiques, trop souvent mal lus à travers un prisme étroitement

---

11. Je ne confonds pas *fictionnel*, qui renvoie à un type de récit, et *fictif* qui renvoie à des coordonnées énonciatives imaginaires : le fictionnel suppose le fictif, alors que l'inverse n'est pas vrai. On peut élaborer des mondes contrefactuels dans des textes non fictionnels.

biographique. Sur le plan énonciatif, on pourra ainsi opposer des textes qui font corps, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral – quoique plus à l'oral qu'à l'écrit –, avec leur situation de production, à d'autres qui, soit par la fictionnalité, soit par la décontextualisation, aspirent à *une autonomie qui fait partie de leur interprétation*. Mais cette autonomie énonciative doit être pensée de façon graduelle, et ce critère permet de comparer entre eux, par exemple, des discours politiques ordinairement ancrés sur leur situation de production, en repérant ceux qui se conforment à ce modèle standard et ceux qui s'efforcent de construire une scénographie décalée par rapport aux attentes du récepteur (voir Maingueneau 2007 : 64-66).

Dans la poésie lyrique, fréquentes sont les scènes d'énonciation non réalistes où le locuteur interpelle des êtres inanimés, des morts ou des entités abstraites. Cela permet une prise de distance par rapport à la situation empirique et la construction d'un locuteur qui ne se résume pas à ses traits biographiques<sup>12</sup>. Cependant la poésie à la première personne tire souvent un de ses plus gros effets à réception d'une apparente transparence énonciative qui semble abolir la distance entre le locuteur et le sujet empirique, permettant ainsi l'appropriation du texte par son récepteur invité à le réénoncer pour son propre compte, alors même que le travail sur la représentation discursive et sur la dimension esthétique du langage écarte le poème des textes ordinaires. D'où, sans doute, la possibilité de réceptions très contrastées de ces textes poétiques, certains lecteurs étant plus sensibles à leur dimension d'objet d'art tandis que d'autres, à la suite de Hamburger (1986) et des théoriciens allemands du *je* lyrique, les entendent comme des « énoncés de réalité ».

Il est temps à présent de voir sur nos trois exemples comment jouent ces différentes dimensions et ce que cela implique sur la construction de l'interprétation.

---

12. J'aborde ces questions dans Monte à paraître.

### 3. Parcours interprétatif de trois poèmes

J'ai choisi trois poèmes qui appartiennent tous trois à la poésie lyrique<sup>13</sup> mais sont très différents par l'époque et le thème. Il n'est bien sûr pas question dans l'espace de ce chapitre de me livrer à une étude complète de ces trois textes mais il m'importe de montrer à leur propos comment chaque dimension peut intervenir dans l'interprétation et comment elles interagissent entre elles.

#### 3.1 Un sonnet de Ronsard

Te regardant assise aupres de ta cousine,  
 Belle comme une Aurore, et toy comme un Soleil,  
 Je pensay voir deux fleurs d'un mesme teint pareil,  
 Croissantes en beauté, l'une à l'autre voisine.

La chaste, sainte, belle et unique Angevine, 5  
 Viste comme un éclair, sur moy jetta son œil :  
 Toy comme paresseuse, et pleine de sommeil,  
 D'un seul petit regard tu ne m'estimas digne.

Tu t'entretenois seule au visage abaissé,  
 Pensive tout à toy, n'aimant rien que toymesme, 10  
 Desdaignant un chascun d'un sourcil ramassé,  
 Comme une qui ne veut qu'on la cherche ou qu'on l'aime.

J'euz peur de ton silence, et m'en-allay tout blesme,  
 Craignant que mon salut n'eust ton œil offensé.

Ce sonnet, le seizième du premier livre des *Sonnets pour Hélène*, publié en 1578, nous frappe tout d'abord sur le plan sémantique par l'activation d'une topique : beauté des deux femmes, comparaison avec l'aurore et le soleil, puis avec les fleurs. En allant plus avant, on observe que les éloges qui abondent dans le premier quatrain et au vers 5 disparaissent ensuite sans que le blâme se fasse explicite, morale courtoise oblige. À première vue, pour un lecteur, et plus encore une lectrice, du début du XXI<sup>e</sup> siècle, le poème peut sembler banal, voire irritant, et ne tenir que par son exploitation savante des

---

13. Comparer des textes de poésie narrative ou satirique à des textes lyriques aurait introduit un paramètre supplémentaire, le genre, que je n'avais pas la place de traiter ici.

ressources du sonnet en termes d'antithèse entre les strophes, de réseaux de parallélismes et d'oppositions, bien mis en évidence à propos des *Chats* de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss (1962). Mais une observation plus attentive qui conjoint les dimensions sémantique et esthétique permet d'aller un peu plus loin.

L'allocutaire, après avoir été comparée au soleil, est décrite dans le troisième quatrain<sup>14</sup> par des traits plutôt négatifs et par une insistance sur son isolement, corrélé à une allitération en /t/ qui redouble la consonne de la deuxième personne aux vers 8-10, quatre adjectifs à attaque consonantique en /p/ aux vers 7, 8 et 10, et une allitération en /k/ au vers 12. Du fait de ces récurrences, cette partie du texte possède son propre paysage sonore. L'isotopie du regard est présente dans chaque strophe selon une alternance remarquable : en Q1, le *je* regarde les cousines, en Q2, le *je* n'est regardé que par une des deux cousines, en Q3, le *tu* ne regarde qu'elle-même, et dans le distique, *je* pense avoir offensé l'œil de *tu*. Le poème évolue d'un regard admiratif suivi d'un bref contre-don (v. 6) à un refus de l'échange provoquant un départ. Sur un fond de parallélismes (deux vers pour chacune, répétition de *comme*), la dissymétrie entre les cousines caractérise Q2 et se marque également dans l'évolution du sens de *mesme* qui passe de l'identité (v. 3) à l'ipséité (v. 10).

La dimension esthétique vient en appui de cette construction sémantique par le jeu des rimes en /se/ qui toutes caractérisent une partie du corps (*visage abaissé / sourcil ramassé / œil offensé*) et mettent en relief le refus de communication du « tu », et des rimes en /em/ (*toymesme, l'aime*) qui soulignent l'antithèse entre le repliement de la femme sur elle-même et la relation d'amour qui serait attendue d'elle par le locuteur. Q3 comporte, par ailleurs, une contradiction : si l'allocutaire a « le visage abaissé », elle ne peut en même temps « desdaign[er] un chacun » en fronçant les sourcils (une des acceptions de *ramassé* adjoint à *sourcil* au xvi<sup>e</sup> siècle). Le poème traite en simultanéité ce qui

---

14. Le sonnet s'organise typographiquement en deux quatrains et deux tercets, mais métriquement en deux quatrains (ou un huitain) et un sizain, organisé ici en 4 vers + 2 vers, ce que marquent les rimes croisées suivies de leur reprise inversée. Ici l'enjambement du vers 11 au vers 12 confirme la solidarité des vers de ce troisième quatrain et le changement de personne aux vers 13-14 coïncide avec le distique. Je considère donc trois quatrains notés Q1, Q2, Q3.

devrait être successif, amalgamant pour plus d'impact le regard détourné et le regard courroucé. La place à la rime de *Soleil* et *sommeil* et la non-réalisation du programme narratif que laissait attendre la comparaison avec le soleil suggèrent que la jeune femme ne remplit pas le rôle qui lui est échu, à savoir éclairer tout un chacun de son regard. La pâleur malade du locuteur (*blesme* à la rime) est un effet direct de ce non-regard. Les relations entre les mots à la rime accentuent ainsi la dimension de blâme du poème.

Sur le plan énonciatif, le lecteur est constitué en témoin d'une relation amoureuse partiellement décontextualisée : même si les commentateurs évoquent Hélène de Surgères comme inspiratrice de ces poèmes, ils soulignent la forte intertextualité de ces sonnets avec la poésie pétrarquiste. Inséré dans un ensemble de sonnets qui, tous, décrivent la façon dont le locuteur vit son amour pour Hélène en fonction des circonstances ou des réactions de celle-ci, le poème apparaît comme mettant en scène une des variations possibles du sentiment amoureux, ici confronté au dédain. On peut le considérer comme la transposition littéraire de ce qui, dans la vie ordinaire, aurait été il y a quelque vingt ans une lettre ou une conversation téléphonique de reproche ou de plainte et qui serait à présent un texto rageur ou dépité. L'interprète, ici, pour faire droit à la visée esthétique du sonnet, doit percevoir le travail d'amplification mis en œuvre par Ronsard. Sur le plan sémantique, il doit voir dans la comparaison avec le soleil autre chose qu'un compliment convenu et il doit s'appuyer sur la dimension esthétique (rimes et récurrences sonores) pour percevoir la façon dont le dédain de la jeune femme est souligné par le poète : dans le droit fil de l'assimilation pétrarquiste des yeux de la femme aimée à une source de lumière, la jeune femme semble contrevenir aux lois cosmiques plus qu'aux seuls échanges humains en refusant d'être cette dispensatrice de lumière<sup>15</sup>. La scène acquiert ainsi la dimension dramatique d'une éclipse par le choix des détails descriptifs et leur placement à des zones clés du vers.

---

15. Ceci est confirmé par la récurrence de la thématique dans les sonnets voisins (notamment les sonnets IX, XI et XV).

### 3.2 Un poème des *Contemplations* d'Hugo

Hélas ! tout est sépulcre. On en sort, on y tombe ;  
 La nuit est la muraille immense de la tombe.  
 Les astres, dont luit la clarté,  
 Orion, Sirius, Mars, Jupiter, Mercure,  
 Sont les cailloux qu'on voit dans ta tranchée obscure 5  
 Ô sombre fosse Éternité !

Une nuit, un esprit me parla dans un rêve,  
 Et me dit : – Je suis aigle en un ciel où se lève  
 Un soleil qui t'est inconnu.  
 J'ai voulu soulever un coin du vaste voile ; 10  
 J'ai voulu voir de près ton ciel et ton étoile ;  
 Et c'est pourquoi je suis venu ;

Et, quand j'ai traversé les cieux grands et terribles,  
 Quand j'ai vu le monceau des ténèbres horribles  
 Et l'abîme énorme où l'œil fuit, 15  
 Je me suis demandé si cette ombre où l'on souffre  
 Pourrait jamais combler ce puits, et si ce gouffre  
 Pourrait contenir cette nuit !

Et, moi, l'aigle lointain, épouvanté, j'arrive.  
 Et je crie, et je viens m'abattre sur ta rive, 20  
 Près de toi, songeur sans flambeau.  
 Connais-tu ces frissons, cette horreur, ce vertige,  
 Toi, l'autre aigle de l'autre azur ? – Je suis, lui dis-je,  
 L'autre ver de l'autre tombeau.

Au dolmen de la Corbière, juin 1855

Ce poème sans titre est le dix-huitième du sixième et dernier livre des *Contemplations*, intitulé « Au bord de l'infini ». Sa représentation discursive cherche à faire adhérer le lecteur à une certaine vision de la destinée humaine par le biais d'un déploiement figural tous azimuts. Au niveau énonciatif, une rupture s'opère en cours de texte : par l'interjection initiale « hélas ! », par l'emploi du « on » et par les énoncés génériques de la première strophe, le poème se donne comme adressé directement au lecteur auquel le locuteur va ensuite raconter un de ses rêves. Mais, comme le dialogue entre l'esprit et le locuteur n'est pas suivi à la fin du texte d'un retour au niveau enchâssant entre locuteur et lecteur, le poème impose l'image d'un locuteur dialoguant avec les esprits et transcendant les limites humaines,

ce qu'indiquait déjà l'apostrophe à l'Éternité. Le périphrase ramène certes à l'homme Hugo<sup>16</sup>, mais les deux derniers vers situent le *je* comme un élément de la confrontation sans fin entre le ciel et l'abîme<sup>17</sup>, et par là même l'extraient de la contingence des petites affaires humaines. L'esprit-aigle, par les subjectivèmes qu'il prend en charge dans les strophes 3 et 4 (*cieux terribles, monceau des ténèbres horribles, abîme énorme, épouvanté, frissons, horreur, vertige*), vient légitimer les assertions de la première strophe et autoriser la parole du locuteur que la scénographie institue en intermédiaire entre les hommes et l'univers, posture qu'affectionne Hugo (voir Diaz 2007).

Par ailleurs, les plans esthétique et sémantique se trouvent étroitement associés : les relations établies entre syntaxe et métrique à travers les rejets et enjambements redoublent la représentation discursive<sup>18</sup>, et les rimes associent très souvent soit des mots possédant des sèmes opposés (*Mercurie / obscure, voile / étoile, flambeau / tombeau*), soit, au contraire, des mots appartenant au même champ sémantique (*tombe / tombe, terribles / horribles*). De ce fait, une autre rime tend à confier par afférence des sèmes communs à *souffre* et *gouffre*<sup>19</sup>. La peur, la chute et l'antithèse entre la nuit et la clarté sont ainsi soulignées. Mais les oppositions de timbre vocalique des mots clés du texte sont aussi très frappantes et dessinent, au niveau des rimes, une trajectoire remarquable. L'isotopie portée par les mots *nuit* et *tombe* et qui constitue la molécule sémique dominante de ce poème<sup>20</sup> associe en effet deux mots aux phonèmes opposés :

16. Précisons que la chronologie des *Contemplations* est largement fictive et relève plus du leurre que du témoignage.

17. Le choix de l'article défini singulier (« l'aigle, « le ver ») fait des deux locuteurs des types, accentuant ainsi la généralité du propos.

18. On observe en effet une alternance entre des phrases courtes – un hémistiche ou un vers – intensifiant la dramatisation (v. 1, 2, 19) et d'autres qui enjambent sur plusieurs vers, en correspondance avec l'immensité évoquée (v. 3-6, 8-9 et strophe 3), ainsi qu'un contre-rejet du mot *gouffre* (v. 17) qui est l'écho inversé du contre-rejet de « se lève » au vers 8. Par ailleurs l'enjambement interne est parfois corrélé à la mise en valeur d'un adjectif (v. 2) ou d'un complément du nom (v. 14) déjà hyperbolique en soi.

19. On observe aussi que, dans six cas sur douze, un verbe rime avec un nom, ce qui peut contribuer au sentiment de totalité, par l'association d'une entité et d'un procès, deux catégories sémantiques fondamentales.

20. Nuit et mort sont associées dans une molécule sémique que lexicalise « sombre fosse » et qui associe les sèmes 'obscurité', 'chute', 'profondeur' et 'angoisse' : on la

consonne nasalisée vs occlusives orales, voyelle fermée orale vs voyelle ouverte nasale (/nʁi/ vs /tɔ̃b/). Mais cette opposition phonématique est au service d'une alliance sémantique qui conjoint la profondeur de la tombe (évoquée par l'ouverture du /ɔ̃/) et l'empêchement de la vision dans la nuit (évoquée par la fermeture du groupe /ʁi/). Certes, après l'entrée en matière très sombre de la strophe 1, la strophe 2 place à la rime des voyelles ouvertes qui semblent correspondre à un mouvement vers la clarté et associe la voyelle fermée /y/ au dynamisme du voyage. Mais cette ouverture sur le plan du sens disparaît dans les strophes 3 et 4, en même temps que disparaissent les voyelles ouvertes à la rime<sup>21</sup>. L'opposition se réduit dans ces strophes à celle des voyelles antérieures et postérieures (déjà présente dans *nuit/tombe*) et matérialise ainsi la victoire totale de la nuit et du tombeau. Contrairement à d'autres poèmes hugoliens, celui-ci fait une part congrue à la clarté comme l'annonce le vers 1 : les étoiles sont de simples « cailloux », le soleil (v. 10) n'est qu'une étoile sur fond d'obscurité. L'antithèse ne réapparaît qu'à la fin autour des deux couples *aigle-azur* vs *ver-tombeau*, mais le dernier mot reste au tombeau. L'aigle, oiseau réputé pour sa vue, subit une trajectoire descendante que marque le renversement de *rêve* /ʁɛv/ en *ver* /vɛʁ/ et que l'on peut suivre aussi dans les occurrences successives du /v/, consonne qui lui est associée tant à la rime que dans les verbes dont il est le sujet : de *rêve/lève* à *arrive/rive*, de « j'ai voulu soulever », « j'ai voulu voir » à « épouvanté » et « je viens m'abattre », l'oiseau perd de la hauteur et le locuteur le dégrade pour finir en animal rampant, lié à l'obscurité et à la mort. L'ouverture que représente le voyage de l'aigle dans les espaces intersidéraux ne débouche sur aucun espoir : la nuit, dans ce poème, n'alterne plus avec le jour mais recouvre l'univers entier et acquiert la compacité des solides (« la muraille ») puis la capacité de débordement des liquides (v. 17-18). Le texte réalise donc l'assertion de son premier hémistiche, la donne à voir et en garantit l'authenticité tant par le dispositif énonciatif que par le travail sur la dimension esthétique. L'interprète est ici frappé par

---

retrouve dans « tranchée obscure », « ténèbres horribles », « abîme énorme », « ombre où l'on souffre », « puits », « gouffre », et, finalement, « tombeau ».

21. On peut la rapprocher de l'évolution du contenu sémantique des octosyllabes qui se détachent sur le fond d'alexandrins.

la convergence rigoureuse des trois dimensions. S'il intègre dans son approche la dimension sonore du poème, il constate que la victoire des voyelles fermées consacre dans la dernière strophe le triomphe du gouffre et de la nuit – conçus aux v. 17-18 comme contenant et contenu – et l'absorption au sein du sépulcre de l'esprit venu d'un autre monde.

### 3.3 « Roman » de Jacques Réda

#### ROMAN

Ce qu'écrivirent les enfants sur les trottoirs, signes friables  
 Pour le ciel qui ne sait qu'attendre entre les marronniers,  
 Le vent, la pluie et tant de pas indifférents l'effacent, mais  
 L'écriture secrète un jour devient lisible, et c'est  
 Brusque, et c'est loin dans une ville où l'ombre des palmiers 5  
 Palpe l'asphalte des trottoirs sous la lune friable.  
 (Alors elle s'arrête à l'angle, et de faibles remous de soie  
 Creusent la nuit entre la mer et l'ourlet de sa robe.  
 Sous le fin tremblement des cils lentement s'arrondit  
 Une première larme où s'incurve un bouquet de palmes ; 10  
 Et dans ce corps durci d'amour austère qui fléchit,  
 La précieuse soie entre la gorge et les entrailles se déchire.)

Ce poème qui figure dans la partie « L'habitante et le lieu » d'*Amen* publié en 1968 apparaît d'emblée comme plus hermétique. C'est pourquoi je me propose d'y entrer par des observations sur son fonctionnement rythmique, qui fait partie de la dimension esthétique du texte. Les vers réguliers des poèmes de Ronsard et Hugo inséraient d'emblée le poème dans un ordre surplombant avec lequel il devait composer. En lisant une première fois « Roman », on a l'impression d'arriver sur un terrain beaucoup plus mouvant. Le vers semble de prime abord être une réalité graphique plus que sonore, découpant la phrase en unités de longueur à peu près égale mais sans respecter les groupes syntaxiques, comme le montrent l'enjambement du vers 1 au vers 2 et la place de « mais » et « c'est » en fin de vers, ou, de façon moins flagrante mais malgré tout significative, la séparation du groupe sujet et du verbe aux vers 5-6, 7-8 et 9-10<sup>22</sup>. Cependant, si l'on prend le temps de compter les syllabes, on compte trois vers de 16 syllabes (v. 1, 3 et 7), huit vers de 14

22. Au total cinq fins de vers sur sept introduisent une rupture dans la continuité syntaxique.

syllabes et un vers de 17 ou 18 syllabes, le dernier <sup>23</sup>. Une certaine régularité se dessine, que vient renforcer l'existence, jusqu'au vers 9 inclus, d'une césure après la huitième syllabe, qui se déplace après la sixième syllabe pour les vers 10 et 11 <sup>24</sup>. Les vers assemblent donc des mesures bien connues de six ou huit syllabes, mais cet assemblage entraîne aussi une dissociation au sein de syntagmes d'ordinaire solidaires <sup>25</sup>. L'héritage du vers classique est repris pour créer de la tension, du suspens. C'est ainsi que ces choix rythmiques placent par trois fois en début de vers des verbes ou un adjectif prédicatif ; or  *Brusque et creusent*, reliés par  *alors*, contiennent tous deux un sème 'rupture' (de la continuité temporelle, de la surface du sol), sème activé aussi par les fins de vers ou les césures <sup>26</sup>. La dislocation gauche par quoi s'inaugure la première phrase et que reprend le pronom clitique  *le* au vers 3, l'abondance de procès au présent qui indiquent presque tous un changement d'état saisi dans son déroulement ( *devient lisible, s'arrête, s'arrondit, s'incurve, fléchit, se déchire*) actualisent également au niveau syntaxique cette double isotopie de rupture et de continuité. Enfin, l'écho phonique entre le premier et le dernier verbe ( *écrivirent / se déchire*) invite à les relier sémantiquement : l'écriture apparaît comme ce qui permet la rupture, qui semble plutôt connotée positivement dans le texte. Plus encore, elle est elle-même rupture dans un monde indifférent, présence d'un signe qui suspend le cours des choses mais relie des moments et des lieux distants et permet qu'affleure l'émotion. C'est bien l'émotion en effet que valorise le dernier vers en réorientant la proximité de  *déchire* et d' *entrailles*, d'ordinaire associés dans un contexte de bataille sanglante <sup>27</sup>, mais évoquant ici une rupture émotionnelle pacifique et peut-être euphorique.

---

23. On peut ou non pratiquer la diérèse sur  *précieuse*.

24. Le dernier vers peut quant à lui être mesuré 6-8-4.

25. La césure sépare « pas » et « indifférents », le circonstant « un jour » du prédicat « devient lisible », « une ville » et la relative qui précise un peu le référent vague du nom, « durci » et son complément, et par deux fois le premier et le second complément de la préposition « entre ».

26. Comme les morphèmes, les choix métriques sont porteurs de valeurs sémantiques.

27. Les formes  *déchire, déchirer, déchirant* font partie des vingt premiers cooccurrents d' *entrailles* dans  *Frantext* dans un voisinage de 5 mots avant, 0 mots après, mais toujours dans un cotexte de combats sanglants.

Le texte dessine ainsi un monde à la fois plein d'hiatus, d'espaces à combler, mais animé d'une profonde continuité qui se révèle peu à peu. Les vers 1-6 peuvent se décrire comme un noyau articulé par *mais* où ce qui était effacé est restauré, noyau précédé d'une prolepse et suivi de deux commentaires évaluatifs – « *et c'est / brusque, et c'est loin* » – reliés par une double coordination. Les rimes abccba renforcent l'effet de totalité close, mais de façon paradoxale, puisque l'adjectif répété, *friable*, est celui qui dit la fragmentation. Le vers 6 apparaît comme la reprise transformée du vers 1 : l'écriture devient palpation, et c'est la lune qui écrit avec l'ombre. Or, l'enjeu de la deuxième partie, unie par la mise entre parenthèses, est la transformation de ces signes en d'autres signes : les récurrences affectent cette fois-ci les vers 8 et 12 qui partagent, outre la même densité de /R/, deux verbes impliquant une rupture et une préposition *entre* qui à la fois sépare et unit. Du vers 8 au vers 12 s'effectue une mise en correspondance serrée des éléments naturels et du personnage féminin. Le syntagme *remous de soie*, qui peut s'appliquer aussi bien à la mer qu'à la robe, justifie la construction *entre la mer et l'ourlet de sa robe*<sup>28</sup>, la *larme* reflète les *palmes* à la fois sur le plan du signifié et du signifiant, *soie* est répété et si on y entend *soi*, on peut aussi le relier à *entrailles*. Cette continuité de type métonymique entre le cadre naturel et le personnage féminin, entre le vêtement et l'intérieur du corps, va de pair avec une opposition massive entre lignes droites et courbes : la rigidité rectiligne de « *elle s'arrête à l'angle* », reprise dans « *ce corps durci* », se voit transformée par l'arrivée des pleurs, comme l'indiquent les verbes *s'arrondit*, *s'incurve* et *fléchit*. Cette transformation mystérieuse fait écho au mot *roman* du titre, mais de façon peut-être ironique, car elle est ici dépourvue de toute logique causale, tout en étant donnée comme naturelle. La prise en compte de la dimension énonciative permettra peut-être d'approfondir la réflexion sur le lien entre le titre et le texte.

Le côté vague des références spatio-temporelles, l'incertitude sur le *elle* qui ne fonctionne pas comme anaphorique mais comme incarnation ténue d'une femme anonyme, et de ce fait, potentiellement prototypique, tirent le poème vers la décontext-

---

28. *Ourlet* évoque *orle*, mot désignant l'ourlet d'une voile, et, en portugais, *orla* désigne le rivage.

tualisation mais celle-ci s'accompagne de traits qui supposent un univers partagé avec le lecteur. Le *c'est* et le démonstratif *ce* du vers 11 créent une pseudo-déixis. Beaucoup d'éléments sont non pas assertés mais présumés : le fait que des enfants supposés connus aient écrit sur les trottoirs, que la femme soit en train de marcher dans la ville, que celle-ci soit située au bord de la mer, que le corps de la femme soit « *durci d'amour austère* », tout ceci est donné comme partagé. Par ailleurs, le locuteur anonyme semble jouer avec nous en mettant entre parenthèses toute la deuxième partie du poème, présentée comme une simple conséquence annexe du changement opéré aux vers 5-7. On peut dès lors envisager le poème comme l'évocation d'une situation romanesque type : une femme se souvient dans une ville lointaine d'un moment de son enfance, ou de l'enfance de ses enfants<sup>29</sup>, ce qu'elle n'avait pas compris à cette époque devient clair et un flot d'émotion la submerge. Mais, si la présence d'*enfants* et d'*entrailles* au début et à la fin du poème peut indexer l'amour du vers 11 du côté de l'amour maternel, l'évocation de la soie et de la gorge oriente plutôt vers l'amour érotique. Il y a là encore une indétermination que le texte ne lève pas. Dès lors, des différentes acceptions possibles du mot *roman*, celle d'« œuvre littéraire en prose d'une certaine longueur, mêlant le réel et l'imaginaire » n'apparaît plus que comme un leurre et le lecteur peut hésiter entre « aventure amoureuse, tendre inclination, partagée ou non » ou « ensemble d'idées fausses, de représentations imaginaires sans grand rapport avec la réalité » (TLFi). Opter pour la seconde acception conduit à une lecture ironique où il faut comprendre que le locuteur ne prend pas en charge les émotions et le point de vue asserté. Opter pour la première conduit à s'interroger sur la façon dont la poésie contemporaine peut parler du sentiment amoureux sans mièvrerie. Les maintenir actives toutes les deux complexifie le texte : si le locuteur s'emploie à la fois à susciter une émotion par la mise en relation évocative – et non logique – de certains éléments référentiels (les marelles sur les trottoirs, les promenades nocturnes dans une ville maritime, les reflets de la mer sous la lune et le frottement de la soie sur la peau) et à la mettre à distance par les indications

---

29. L'ambiguïté du mot « enfants » ne permet pas de trancher.

du titre et de la parenthèse, le lecteur idéal sera celui qui parviendra à son tour à cumuler émotion et ironie.

L'entrée par le rythme et la syntaxe, qui a mis en lumière l'isotopie de la rupture et de la continuité et le lien à la fois essentiel et problématique entre les deux parties, a en tout cas permis d'éclairer ce poème, de faire des hypothèses sur sa cohérence, tandis que l'attention à la dimension énonciative faisait surgir une complexité supplémentaire en soulignant l'ambiguïté d'un texte donnant comme partagée et prototypique une situation singulière et partiellement inaccessible au lecteur. L'interprétation ici ne consiste pas à réduire la résistance du texte mais à mieux comprendre sur quoi elle repose et à baliser un éventail de lectures possibles.

#### **4. Analyse multidimensionnelle et interprétation**

Les trois dimensions que j'ai dégagées sont à la fois interreliées et partiellement indépendantes. L'examen systématique de chacune d'entre elles fait émerger un certain nombre de pistes interprétatives qui peuvent converger ou diverger. Ainsi, si, au niveau sémantique, le sonnet de Ronsard paraît à première vue assez banal, l'interaction avec la dimension esthétique suggère une mise en relation du niveau humain et du cosmos qui accroît la portée épictétique du poème et l'inscrit dans un riche interdiscours. Lorsque la représentation discursive se borne à réactiver des topiques, c'est l'intensité du déploiement des dimensions esthétique et/ou énonciative qui peut contribuer à la réussite du poème. Mais une convergence absolue entre les pistes ouvertes par les trois dimensions peut, comme dans le poème de *Contemplations*, conduire à une impression de saturation, souvent soulignée par les détracteurs de Victor Hugo. L'analyse des interrelations entre les dimensions offre ainsi un double intérêt : elle permet tout d'abord d'évaluer le degré de redondance ou de divergence du poème. Ruwet (1975) notait déjà que, dans ce qu'il considérait comme de mauvais poèmes, les parallélismes sont déliés de tout effet d'évocation, la poésie devenant pure rhétorique. Plus généralement, l'ajout à la structure logico-sémantique de parallélismes phoniques, rythmiques, métriques, syntaxiques, est essentiel à la poésie, mais ne suffit pas à la caractériser. Seule la prise en compte des faits sémantiques et énonciatifs peut la distinguer par exemple de certains messages publicitaires.

L'analyse de la façon dont se déploie chaque dimension mais aussi celle de leurs relations permet également de comprendre les réactions des lecteurs selon l'image que chacun se fait de la poéticité. Le lecteur qui valorise la dimension musicale de la poésie n'appréciera guère un poème en prose où cette dimension est peu déployée ; celui qui est avant tout sensible à la dimension énonciative appréciera les textes à l'aune de leur lyrisme, ou de leur ironie, du type de participation, quel qu'il soit, qu'ils sollicitent de la part du lecteur, et sera dérouté par les poèmes caractérisés par l'effacement du locuteur ; celui qui valorise l'originalité sémantique se détournera de poèmes trop explicites et à l'inverse tel autre sera désarçonné par des poèmes trop allusifs tels que « Roman ». Le sujet interprétant tel que je l'ai mis en œuvre dans ce travail est bien évidemment un sujet analysant, si l'on reprend la distinction de Charaudeau dans ce volume, mais l'analyse savante nous donne accès à ce qui peut empêcher le lecteur ordinaire d'entrer dans l'intelligence d'un poème, et aussi à ce qui peut le toucher malgré tout dans un poème qu'il ne comprend pas entièrement<sup>30</sup>. Nous avons vu en effet que la dimension articulatoire et accentuelle du texte, ainsi que sa disposition visuelle, jouent un rôle important dans la façon dont nous entrons dans le monde du texte et donnons corps à la voix qui s'y fait entendre<sup>31</sup>. Sans le modéliser entièrement comme une praxis spécifique, la démarche suivie rend visible le travail interprétatif et rompt donc avec d'autres modèles où, comme le dit Jacques Fontanille dans ce volume, le processus interprétatif est pensé comme entièrement superposable au processus sémiotique.

Si on déplace la question vers les paramètres à prendre en compte dans la construction d'un modèle interprétatif, je dirais que celui-ci doit tenir compte des propriétés de l'objet linguistique spécifique pour lequel il est conçu (ainsi il est naturel qu'un modèle conçu pour le poème diffère d'un modèle conçu pour l'analyse d'une conversation ou d'un texte argumentatif) mais il doit aussi permettre de comparer cet objet à d'autres objets avec

---

30. Situation que l'interprète savant partage aussi dans une certaine mesure car la façon dont le poème agit sur nous consiste précisément à substituer le mode évocatif d'intellection au mode ordinaire plus objectivable.

31. Dans le cas où nous rapportons les éléments interprétatifs à un éthos, ce qui n'est pas le cas de tout lecteur.

lesquels il partage tout un ensemble de caractéristiques. Les trois dimensions que j'ai définies au début de ce chapitre sont constitutives de tout énoncé. C'est pourquoi ce modèle ne se cantonne pas au strict domaine des œuvres littéraires : il rapproche de façon peut-être inattendue au premier abord les textes poétiques et scientifiques sous l'angle de la représentation discursive, il prend en compte la fonction poétique jakobsonienne en l'intégrant à la dimension esthétique, et il attire l'attention sur l'écart plus ou moins grand entre situation de communication et scène d'énonciation. En revanche, bien qu'il évite toute opposition binaire entre langue ordinaire et langue poétique, il n'inclut pas non plus la poésie en bloc dans un mode d'énonciation subjectif-empathique tel que le définit Rabatel (2015). Il me semble préférable de mener une analyse au cas par cas, qui permette notamment de rendre compte de certaines formes de poésie expérimentale objectiviste où les traits énonciatifs, sémantiques et esthétiques sont radicalement différents de ce que l'on trouve dans la poésie lyrique ou narrative, mais supposent aussi une participation active du lecteur amené à articuler entre elles les dimensions pour parvenir à une interprétation satisfaisante.

Dans la mesure où chacune des dimensions met sur la voie de l'interprétation, toutes peuvent être dites à certains égards sémantiques dès lors qu'on peut relier leurs composants à ce que Yocaris (2013), à la suite de Peirce, appelle un interprétant. Ce qui fait la spécificité de la dimension sémantique *stricto sensu*, c'est qu'elle aborde le sens tel que le texte le dit dans l'agencement de ses formes et de ses fonds sémantiques, alors que les deux autres dimensions nous font prendre en compte un sens montré, tant par le choix du dispositif énonciatif que par le travail sur la dimension matérielle du langage, mais non pas pris en charge et énoncé. Il resterait bien sûr à analyser plus profondément comment ce sens montré interagit avec le sens dit, le renforce, le relativise ou l'infléchit. En effet, comme le dit très justement Yocaris (2013 : 188) :

[Les œuvres littéraires] peuvent être monolithiques, ou bien donner lieu à des stratégies scripturales différentes qui coexistent ou même s'opposent au sein du même texte ; dans ce dernier cas de figure, on peut avoir affaire soit à un décalage entre ce qui est dit et / ou ce qui est montré et / ou ce qui est schématisé soit à des faits discursifs liés

tous à la même composante du triangle diction / monstration / schématisation<sup>32</sup> mais mutuellement incompatibles.

J'ajouterai que ceci n'est pas propre aux œuvres littéraires et que ces décalages sont révélateurs de tensions généralement explicables par le contexte socio-historique. Il convient enfin de noter que je n'ai presque pas étudié les relations de ces poèmes avec leur cotexte ni problématisé leur appartenance générique. Il ne faut y voir aucune minoration de ces deux aspects du texte, dont j'ai abondamment traité ailleurs (voir notamment Monte 2011 et Monte 2014). Ayant mené ce genre d'étude dans bien d'autres travaux, j'ai préféré ici me limiter à une lecture immanente afin que mon lecteur soit en mesure de contrôler mes propositions sans avoir besoin de se référer au livre entier ni de connaître avec précision le contexte interdiscursif dans lequel ces poèmes ont été élaborés. Mais il est certain que la prise en compte de ces facteurs enrichirait et modifierait l'interprétation.

### Ouvrages cités

#### Corpus

- HUGO Victor, *Les Contemplations*, édition présentée par Jean Gaudon, Paris, Le Livre de Poche, 1972.
- RONCARD Pierre de, *Les Amours*, édition présentée par Françoise Joukovsky, Paris, Gallimard, « Poésie », 1974.
- RÉDA Jacques, *Amen, Récitatif, La Tourne*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1988.

#### Études

- ADAM Jean-Michel, 2011, *La Linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd.
- AMOSSY Ruth, 2012, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd.
- BARBÉRIIS Jeanne-Marie, 2001, Articles « Subjectivité dans le langage », « Subjectivité en même vs en soi-même », dans Catherine Détrie, Paul Siblot et Bertrand Verine (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse de discours. Une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion.
- BEAUGRANDE Robert-Alain de and DRESSLER Wolfgang Ulrich, 1981, *Introduction to Text Linguistics*, London and New York, Longman

---

32. On aura noté que Yocaris distingue trois modes de signifier qui ne recourent pas les trois dimensions que j'ai distinguées.

- (traduction espagnole : *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona, 1997).
- BENVENISTE Émile, 2011, *Baudelaire* (éd. établie par Chloé Laplantine), Limoges, Lambert-Lucas.
- BONHOMME Marc, 2005, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion.
- BRONCKART Jean-Pierre, 1996, *Activité langagière, textes et discours*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- CHARAUDEAU Patrick, 1995, « Une analyse sémiolinguistique du discours », *Langages*, n° 117, p. 96-111.
- DIAZ José-Luis, 2007, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion.
- DOMINICY Marc, 2011, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier.
- DOMINICY Marc, 2014, « Émile Benveniste et le paradigme stylistique », *Poétique*, n° 175, p. 135-156.
- GRIZE Jean-Blaise, 1990, *Logique et Langage*, Gap, Ophrys.
- KAUFMANN Laurence, 2006, « Les voies de la déférence. De la nature des concepts sociopolitiques », *Langage et Société*, n° 117, p. 89-116.
- HAMBURGER Käte, 1986, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Éditions du Seuil.
- JAKOBSON Roman, 1963, *Essais de linguistique générale I : Les Fondations du langage*, trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit.
- JAKOBSON Roman et LÉVI-STRAUSS Claude, 1962, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », *L'Homme*, t. II, fasc. 1, p. 5-21.
- KOREN Roselyne, 2006, « La responsabilité des Uns dans le regard des Autres : l'effacement énonciatif au prisme de la prise de position argumentative », *Semen*, n° 22, en ligne.
- MAINGUENEAU Dominique, 2007, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd.
- MAINGUENEAU Dominique, 2014, « Retour critique sur l'éthos », *Langage et Société*, n° 149, p. 31-48.
- MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- MOIRAND Sophie, 2007, *Les Discours de la presse quotidienne. Observer, analyser, comprendre*, Paris, Puf.
- MOLINO Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, p. 37-62.
- MONTE Michèle, 2011, « Intersubjectivité et coénonciation dans la poésie contemporaine », dans Bertrand Verine et Catherine Détrie (dir.), *L'Actualisation de l'intersubjectivité : de la langue au discours*, Limoges, Lambert-Lucas, p. 119-138.

- MONTE Michèle, 2012a, « Pour une autonomie relative des niveaux sémantique, énonciatif et iconique des textes poétiques », *Troisième Congrès Mondial de Linguistique française*, en ligne.
- MONTE Michèle, 2012b, Compte-rendu de *Poétique de l'évocation* de Marc Dominicy et de *Baudelaire*, d'Émile Benveniste, *Le Français moderne*, vol. 1, p. 319-323.
- MONTE Michèle, 2014, « Sonnets d'Yves Bonnefoy, Robert Marteau et Valérie Rouzeau : plan de texte et généricité », *Quatrième Congrès Mondial de Linguistique française*, en ligne.
- MONTE Michèle, 2016, « L'éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz », *Babel. Littératures plurielles*, n° 34, p. 257-281 (disp. en ligne).
- MONTE Michèle, 2018, « Le poème dans les approches sémantiques et discursives : textualité, évocation, scène d'énonciation et éthos », dans Driss Ablali *et al.* (dir.), *Texte et discours en confrontation dans l'espace européen*, Berne, Peter Lang, p. 227-245.
- MONTE Michèle, à paraître, « Les relations entre énonciateur textuel, locuteurs et personnages dans quelques scénographies poétiques : José-Flore Tappy, Eugène Guillevic, Jacques-Henri Michot », dans Amir Biglari et Nathalie Watteyne (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne*, Paris, Classiques Garnier.
- NEVEU Franck, 2000, « Conflits d'incidences et portées indistinctes. Problèmes de syntaxe et de référence dans le texte poétique », *Degrés*, n° 104, *Approches linguistiques de la poésie*, b1-b14.
- NYCKEES Vincent, 2016, « Le sens de l'implicite : unité et diversité des phénomènes d'implicite linguistique », dans Sonia Berbinski (dir.), *Le Dit et le Non-Dit. Langage(s) et traduction*, Berne, Peter Lang, p. 63-98.
- RABATEL Alain, 2015, « D'un mode de signifiante sémantique pathémique-iconique fréquent en poésie à un mode d'énonciation subjectif-empathique », dans Sandrine Bédouret et Chloé Laplantine, *Émile Benveniste, vers une poétique générale*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, p. 111-137.
- RASTIER François, 1987, *Sémantique interprétative*, Paris, Puf.
- RASTIER François, 1989, *Sens et Textualité*, Paris, Hachette Université.
- RASTIER François, 1998, « Le problème épistémologique du contexte et le statut de l'interprétation dans les sciences du langage », *Langages*, n° 129, p. 97-111.
- RASTIER François, 2011, « Rimbaud "Marine" : rythmes et formes sémantiques », dans Christoph König et Heinz Wismann (dir.), *La lecture insistante. Autour de Jean Bollack*, Paris, Albin Michel, p. 337-364.

- RODRIGUEZ Antoine, 2003, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga.
- RUWET Nicolas, 1975, « Parallélismes et déviations en poésie », dans Julia Kristeva et al. (dir.) *Langue, discours, société*, Paris, Éditions du Seuil, p. 307-351.
- SEARLE John R., 1998, *La Construction de la réalité sociale*, trad. de l'anglais par Claudine Tiercelin, Paris, Gallimard.
- THÉRIEN Claude, 2002, « Valéry et le statut "poétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », *Les Études philosophiques*, n° 62, p. 353-369.
- VALÉRY Paul, 1957, *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- VION Robert, 2001, « "Effacement énonciatif" et stratégies discursives », dans André Joly et Monique De Mattia (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Gap et Paris, Ophrys, p. 331-354.
- YOCARIS Ilias, 2013, « Vers une nouvelle conception de la sémio-stylistique : diction, monstration et schématisation dans les textes littéraires », dans Hugues de Chanay, Marion Colas-Blaise et Odile Le Guern (dir.), *Dire/Montrer. Au cœur du sens*, Chambéry, Presses de l'Université de Savoie, p. 159-195.
- YOCARIS Ilias, 2016, *Style et sémiotisation littéraire*, Paris, Classiques Garnier.

