



HAL
open science

Le poème : parole et texte. De la linguistique énonciative à la stylistique de la poésie

Michèle Monte

► **To cite this version:**

Michèle Monte. Le poème : parole et texte. De la linguistique énonciative à la stylistique de la poésie. Linguistique. Université de Provence (Aix-Marseille), 2007. tel-01638389

HAL Id: tel-01638389

<https://hal.science/tel-01638389>

Submitted on 20 Nov 2017

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

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

Michèle MONTE

Maîtresse de Conférences en grammaire et stylistique
à l'Université du Sud Toulon-Var

Le poème : parole et texte
De la linguistique énonciative
à la stylistique de la poésie

Synthèse pour l'Habilitation
à diriger des Recherches

Sous la direction de Joëlle Gardes Tamine
Professeure à l'Université de Paris IV Sorbonne

Soutenance le 24 septembre 2007
Université de Provence

Jury composé de Mmes Joëlle Gardes Tamine et Anna Jaubert,
et de MM. Jean-Michel Adam, Georges Molinié, Lucien Victor et Robert Vion

Introduction¹

Si j'observe mon itinéraire depuis mes premières recherches jusqu'à aujourd'hui, de nettes bifurcations y sont observables. Toutefois, il se dessine petit à petit un chemin qui, sans rendre absolument homogènes les dernières étapes de ce parcours, affirme de plus en plus nettement quelques lignes directrices, quelques interrogations récurrentes, qui, si elles doivent beaucoup à l'état actuel du savoir dans les domaines qui m'intéressent, s'enracinent également dans une histoire personnelle et une formation initiale et professionnelle dont je présenterai dans un premier temps les grands traits en en soulignant la cohérence.

Je m'attacherai dans un deuxième temps à montrer comment, dans mes travaux de linguistique, s'articulent la volonté de comprendre le fonctionnement de la langue, l'intérêt pour l'énonciateur saisi dans ses particularités individuelles et ses stratégies spécifiques, et la prise en compte des formations discursives ou plus modestement des genres textuels au sein desquels se déploie la parole individuelle.

Dans les troisième et quatrième parties, je resituerai les travaux sur le langage poétique que j'ai entrepris depuis ma thèse dans l'histoire des approches linguistiques de la poésie et dans les débats concernant la place de la stylistique dans le champ de la linguistique, et je plaiderai pour une approche énonciative qui envisage la parole poétique dans sa dimension expérientielle et pragmatique sans négliger pour autant les faits de structure et les procédures sémantiques qui sont propres au texte poétique.

Au bout du compte, j'espère montrer que les divers éléments qui ont contribué à ma formation, loin de se juxtaposer en un ensemble hétérogène, se sont fécondés mutuellement et m'ont permis de mener à bien des travaux linguistiques qui, passant outre des frontières dues à l'histoire des savoirs plus qu'à de réelles impossibilités théoriques, ont, pour certains, fait bénéficier les textes littéraires d'approches dont ils étaient indument écartés, et pour d'autres, enrichi le savoir linguistique grâce à la fréquentation de corpus diversifiés.

¹ J'applique dans mon texte les recommandations concernant la simplification de l'orthographe.(J.O. n°100 du 6 décembre 1990)

Première partie

L'amour des textes et la passion du sujet

Itinéraire intellectuel et professionnel

1. Comparer

Je fais encore partie de ces personnes qui ont reçu une formation classique dans leurs études secondaires et je suis venue à la linguistique par une pratique intensive des langues anciennes, le latin tout d'abord, puis le grec, appris plus tardivement à la fin du lycée. C'est la traduction et la comparaison des langues entre elles qui ont suscité mes premières réflexions sur le fonctionnement de la langue, notamment sur les systèmes temporo-aspectuels. J'ai donc d'abord été nourrie de morphologie et de syntaxe, et, après mes années de classes préparatoires, j'ai continué en licence dans cette voie en choisissant l'option grammaire à Paris IV et en prenant en option un certificat de grammaire comparée des langues européennes où nous passions du hittite au gotique et du sanscrit à l'osco-ombrien². De cette formation j'ai retiré, outre la rigueur des analyses et l'attention aux détails³, la conviction que c'est dans la confrontation – de plusieurs langues, de plusieurs époques, de plusieurs pratiques discursives – que naissent souvent les questions les plus fécondes. Mon travail récent sur les poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet est sans doute pour une part le lointain héritier de cette période et je reprends volontiers à mon compte ce que dit Ute Heidmann sur les vertus heuristiques de la comparaison en tant qu'elle cherche non pas l'universalisation mais la différenciation :

Le préjugé et la quête précipitée du semblable et de l'universel empêchent non seulement de reconnaître et d'explorer ce qui est différent, mais aussi de prendre conscience de la nécessité de concevoir la démarche comparative comme un acte de *construction*. (...) Autrement dit, si nous prenons l'option de la *différenciation*, nous nous engageons à construire un axe de comparaison suffisamment pertinent et complexe pour prendre en compte à la fois le trait commun perçu *et* les différences fondamentales des phénomènes à comparer. (2005 : 103)

Je retrouverai aussi cette vertu de la comparaison dans le travail d'équipe sur les marqueurs concessifs achevé en 2006 (cf. deuxième partie, I) et qui nous a permis, à partir du trait commun concessif, de différencier ces marqueurs en remontant à une valeur-noyau spécifique pour chacun d'entre eux.

² Je profite ici de l'occasion qui m'est offerte pour rendre hommage à la passion des deux enseignants qui dispensaient ces cours, M. André Minard et Mme Françoise Bader.

³ L'établissement des textes, si important dans la critique philologique, m'a également éveillée au rôle révélateur des variantes d'un texte.

Dans cette même année 1976, au séminaire de grammaire latine de Mme Vairel que je suivais à l'ENS, j'ai découvert par la lecture des *Problèmes de linguistique générale* d'Emile Benveniste⁴ à la fois ce que pouvait être la recherche en linguistique – et quelle merveilleuse école que ces articles à la fois profonds et limpides, écrits avec le moins de métalangage possible ! – et comment on pouvait étudier non pas seulement la structure de la langue, ses formes et ses règles, mais aussi la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (1974 : 80), autrement dit l'énonciation.

Par ailleurs, l'étude du vocabulaire des institutions indo-européennes, pour reprendre un autre titre d'Emile Benveniste, en même temps que la lecture des travaux de Jean-Claude Vernant et Pierre Vidal-Naquet, me rendaient sensible aux liens entre la pensée, la langue et les structures sociales d'une civilisation, prolongeant et complétant l'apport des cours d'histoire qui m'avaient toujours passionnée et que j'avais suivis avec beaucoup d'intérêt en classe préparatoire. J'y recevais une leçon de relativisme en même temps que je découvrais l'importance de la longue durée et la permanence dans nos langues et sociétés modernes d'un héritage parfois très ancien.

2. Formes et valeurs

Pourtant, quand j'eus à choisir le sujet de mon mémoire de maîtrise, c'est vers la littérature française que je me tournai, dans une approche stylistique. Mon travail, dirigé par P. Larthomas dont je salue ici la mémoire, s'intitulait « Quelques aspects du style de Camus dans *L'exil et le royaume* ». Il s'agissait d'une étude narratologique de ce recueil de nouvelles qui, s'appuyant sur les concepts développés par Gérard Genette dans *Figures III*, paru en 1972, étudiait successivement les questions de mode et de voix en faisant une place particulière au discours rapporté. J'y observai qu'il n'y avait pas d'effet de sens stable pour chacune des formes possibles de ce discours rapporté, retrouvant là une des grandes leçons du structuralisme :

La forme grammaticale utilisée, discours direct, indirect, indirect libre, ne porte pas de valeur préétablie, de signe positif ou négatif donné d'avance. Elle les reçoit des relations d'opposition ou de parenté qu'elle entretient dans un même contexte avec les formes concurrentes. Ainsi le discours direct a-t-il une valeur positive dans les trois dernières nouvelles du recueil, « L'hôte », « Jonas » et « La pierre qui pousse » où il s'oppose au discours indirect ou indirect libre, ainsi qu'aux citations intégrées dans le récit, toutes formes qui indiquent une distance et parfois une ironie du narrateur. (...) Au contraire, dans « La femme adultère », le discours direct dévolu à Marcel est négatif car il entre en relation d'opposition avec le discours indirect libre où s'affirme la sympathie du narrateur pour Janine. (mémoire de maîtrise : 31)

La comparaison entre le manuscrit et l'état final me conduisait par ailleurs dans une dernière partie à mettre les choix narratifs en relation avec une écriture procédant par élagage des passages les plus explicites au profit de la suggestion et des sous-entendus. Je mettais l'accent sur l'ambiguïté du recueil, due notamment à ce qu'on appellerait beaucoup plus tard l'« effacement énonciatif », et qui tranchait avec l'œuvre antérieure de Camus.

⁴ Les deux tomes ont été publiés respectivement en 1966 et 1974 mais reprenaient des articles écrits pour le premier entre 1939 et 1964, pour le second entre 1965 et 1972.

Le choix d'un tel sujet de mémoire, s'il peut sembler surprenant au premier abord eu égard à mon intérêt pour les langues anciennes et la philologie, tient à un intérêt non moins vif pour la littérature du vingtième siècle, au plaisir de parcourir des œuvres encore peu défrichées par la critique – c'était aussi le cas de Jaccottet quand j'ai commencé ma thèse – et au désir de travailler sur des textes dont les enjeux me touchaient directement. Nourrie de Camus dans mes années de lycée, j'avais pris quelque distance par rapport à l'emphase lyrique des *Noces* mais je restais attachée à cet auteur méditerranéen, solaire et tragique. Quant à l'approche stylistique, elle me permettait de conjointre la rigueur scientifique qui me séduisait dans les options formalistes et le désir d'intégrer dans l'analyse la question de la réception de l'œuvre, de ses effets sur le lecteur. Sans le savoir, je m'intéressais déjà à ce qu'on n'appelait pas encore la coénonciation. Ecrivant par ailleurs moi-même, quoique de façon assez épisodique⁵, je trouvais le plus grand intérêt à me confronter à des auteurs contemporains, pour observer les voies explorées par leur écriture.

Cet amour des textes littéraires ne m'a pas quittée : il a au contraire été renforcé par mon intérêt croissant pour les processus d'écriture, pour tout ce qui se joue dans l'élaboration d'une œuvre, aussi bien sur le plan formel que sur le plan des valeurs qui sous-tendent la démarche artistique et des enjeux qu'on peut lui assigner quand on en fait le choix essentiel d'une vie. La densité symbolique des textes littéraires et leur valeur humaine sont des aspects que j'ai toujours eu à cœur de faire découvrir à mes élèves ou étudiants, sans sacralisation mais toujours avec passion, dans une dialectique entre général et particulier sur laquelle je reviendrai dans la suite de ce travail. Et au sein de la littérature, j'ai toujours privilégié les œuvres récentes quoique déjà au moins partiellement constituées, comme en témoignent les études que j'ai consacrées ces dernières années à des poètes vivants.

3. Un détour par l'oral

Après une année consacrée à la préparation de l'agrégation qui m'a donné une vue d'ensemble de la langue française et des problèmes afférant à son étude, année heureusement conclue, je me suis inscrite en DEA en 1979 et j'ai pris alors un nouveau tournant : j'ai en effet travaillé en syntaxe générative sous la direction d'Hélène Huot (qui se trouvait alors à Paris X) et mon sujet de mémoire, mené en collaboration avec Marie-Agnès Auvigne, a porté sur la syntaxe du français oral en milieu sous-prolétaire. A l'origine de ce travail se trouvait le souhait de mettre nos compétences au service du mouvement ATD Quart Monde dans lequel nous étions engagées. Dans la suite des travaux de socio-linguistique de Bernstein et Labov, nous voulions étudier des productions orales de personnes appartenant au sous-prolétariat⁶ afin de caractériser avec précision

⁵ Je n'aborderai pas dans cette synthèse cette activité personnelle d'écriture (poèmes, proses courtes) : je dirai simplement que le travail universitaire en limite beaucoup l'ampleur en m'ôtant la disponibilité mentale nécessaire à la création, mais que, malgré ces rapports conflictuels, l'un et l'autre s'éclairent mutuellement.

⁶ On entendait par là des personnes n'ayant jamais accédé à un emploi stable et n'ayant de ce fait jamais été reconnues comme membres de plein droit de la classe ouvrière, personnes souffrant d'un cumul de précarités et les transmettant très souvent à leurs enfants. L'éclatement de la classe ouvrière et la « désaf-

leurs performances langagières et de déterminer s'il était ou non légitime de parler à leur propos de « langage pauvre » ou de « difficultés d'expression ». C'est un concours de circonstances qui nous a amenées à adopter le cadre théorique générativiste, assoupli par la notion labovienne de règles variables.

N'ayant jusqu'alors pratiqué qu'une syntaxe très classique, j'ai suivi au fil des séminaires proposés par l'équipe de Nanterre, une formation accélérée en grammaire générative transformationnelle qui m'a permis d'assimiler les principaux concepts et résultats de la théorie chomskyenne illustrée pour le français par les travaux de R. Kayne, N. Ruwet et J.-C. Milner⁷. Mais notre mémoire de D.E.A. dont les principaux résultats ont été exposés dans un article publié en 1982 dans *Langage et société*, s'est émancipé du cadre de la GGT pour aborder les questions de norme, d'intercompréhension, de cohérence du discours. A la relecture, cet article semble bien naïf puisqu'il s'efforce de décrire l'oral en restant dans un cadre phrastique totalement inapproprié, mais il ne faut pas oublier qu'en 1979, les travaux du Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe (dont j'étais alors géographiquement éloignée) commençaient à peine⁸ ainsi que le rappelle Claire Blanche-Benveniste au début de *Approches de la langue parlée en français* et que les premières synthèses datent des années 80⁹. Une certaine indulgence peut donc nous être accordée, d'autant que nous avons par ailleurs clairement conscience que bon nombre des « déviations » de notre informatrice étaient en fait des tournures usuelles dans le langage parlé (absence de subjonctif, prononciation du *qui* relatif sujet, par exemple) et que ses choix en matière de subordination (prédominance écrasante des complétives de verbes de parole et d'opinion et des relatives, présence des temporelles et causales et quasi absence des autres « circonstancielles ») reflétaient surtout un usage oral commun à tous les locuteurs plus que des lacunes qui lui auraient été spécifiques. Constatant que les difficultés d'expression de notre informatrice n'impliquaient nullement l'absence d'enchaînement syntaxique, nous prenions le contre-pied d'une vision scolaire de la phrase procédant du simple au complexe et nous écrivions :

Il semble donc bien qu'il faille en finir avec l'idée que la subordination est d'un emploi difficile, réservé aux discours les plus proches de l'écrit. (1982 : 41)

Les analyses de la GGT sur les « complementizers » nous aidaient également à ne pas tomber dans un point de vue trop normatif et à interpréter certaines productions comme des généralisations de tendances lourdes de la langue ou comme des indices de conflits de règles. D'autre part, notre mémoire soulignait que le degré d'implication de la locutrice influait grandement sur la qualité de ses productions :

On observe effectivement que les séances les plus « productives » sont celles où l'animatrice a pu adapter les documents proposés par la méthode du CREDIF en fonction de la situation d'Y.L., alors que les séances qui suivent littéralement la méthode, au moins pour ce qui est des

filiation » (Robert Castel) généralisée qui en a résulté ont rendu ce terme désuet, mais le nombre de personnes confrontées à ce type de situation n'a, quant à lui, pas cessé de croître.

⁷ Ruwet Nicolas, 1972, *Théorie syntaxique et syntaxe du français*, Seuil ; Kayne Robert, 1976, *Syntaxe du français, le cycle transformationnel*, Seuil ; Milner Jean-Claude, 1978, *De la syntaxe à l'interprétation, quantités, insultes, exclamations*, Seuil.

⁸ Le numéro 1 de *Recherches sur le français parlé* paraît en 1977 aux Presses Universitaires de Provence.

⁹ On peut citer, outre les travaux du G.A.R.S., *Le français ordinaire* de F.Gadet (1989) et *Principes de grammaire polylectale* de A. Berendonner, M. Le Guern et C. Puech (1983).

documents-supports, paraissent beaucoup plus ingrates pour Y.L., et que la cohérence syntaxique s'en ressent. Cette observation va à l'encontre de l'une de nos hypothèses de départ, selon laquelle un sujet trop impliquant serait facteur de désorganisation du langage.(...) Lorsque le support est trop étranger ou trop difficile, Y.L. devient tout à fait dépendante des questions de son interlocutrice, les phrases sont plus morcelées, moins construites, plus répétitives aussi. (Mémoire de DEA, p. 185-186)

C'est une leçon que je n'allais pas oublier dans mon travail d'enseignante.

4. Quelle linguistique enseigner ?

Suite à ce D.E.A., j'aurais pu commencer une thèse mais j'avais surtout très envie d'enseigner dans le secondaire, et je ne voulais pas le faire à moitié. Je commençai alors à m'intéresser à la didactique du français, mais, après deux ans de découverte du métier, années parfois difficiles mais toujours passionnantes, j'optai pour des raisons personnelles pour un poste (en recrutement local) de lectrice de français à l'Université de Coimbra, au Portugal. Là-bas, au lieu des cours de traduction et d'expression qu'assurent d'ordinaire les lecteurs, il me fut demandé de mettre en place un enseignement de linguistique française pour les étudiants de dernière année de *Licenciatura* se destinant pour la plupart à l'enseignement du portugais et du français¹⁰. Il fallait définir un programme, choisir des contenus.

J'avais affaire à des étudiants qui, pour la plupart, maîtrisaient bien le français, et qui, en ce qui concerne le portugais, avaient suivi des cours de phonologie, de phonétique, de morphologie, de syntaxe et de sémantique tout au long des 4 ans de cursus. En revanche, ils ignoraient complètement toutes les problématiques émergentes concernant la cohérence textuelle, l'énonciation, l'argumentation, alors qu'ils allaient devoir former leurs élèves à l'analyse et à la production de textes tant en portugais qu'en français. C'est pourquoi, tout en laissant une place à la comparaison des systèmes phonologiques et en insistant sur certains points de syntaxe où français et portugais différaient notablement, j'ai surtout mis l'accent sur un enseignement dont le support était les textes (presse écrite, publicité, littérature) que ces futurs enseignants allaient utiliser en classe et dont les axes étaient l'analyse des traces de l'énonciation¹¹, l'étude de l'argumentation dans une perspective pragmatique et celle de la cohérence textuelle¹². J'avais pour ma part commencé à lire les travaux publiés dans ces domaines lorsque mes débuts dans l'enseignement secondaire m'avaient amenée à me poser des questions fondamentales auxquelles ma formation initiale ne me permettait guère de répondre : « Qu'est-ce qu'un texte ? », « Quels processus interviennent dans la production d'un texte cohérent ? », « Comment le récepteur accède-t-il au sens du texte ? ». J'avais trouvé dans la revue *Pratiques* une aide très importante pour mon auto-formation et je veux ici rendre hommage au formidable travail de vulgarisation qu'effectuait le collectif de la revue à destination des enseignants intéressés par ces questions. Grâce à la lecture de *Pratiques*, j'ai suivi pas à pas l'évolution de la linguistique textuelle autour du concept

¹⁰ Au Portugal, les enseignants de lettres sont bivalents.

¹¹ Le livre de Catherine Kerbrat-Orecchioni *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage* était paru en 1980.

¹² Le numéro 38 de *Langue française* (1978) était consacré à cette question. On y trouvait l'important article de Michel Charolles « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes » (p.7-41).

de types de textes (numéro 56 de décembre 1987) nuancé plus tard en séquences, j'ai lu *Le temps* de Weinrich, j'ai commencé à m'intéresser à l'analyse fonctionnelle de la phrase développée par les Pragois et reprise par B. Combettes (dès le numéro 13 en janvier 1977), j'ai assisté à l'irruption du concept de polyphonie avec les travaux d'Anscombe et Ducrot, et au développement des analyses pragmatiques (mentionnées dès le numéro 30 en juin 1981). Délaissant la syntaxe qui se réduisait au niveau phrasique, mon intérêt s'est déplacé vers l'activité énonciative et vers la cohésion textuelle envisagée notamment à travers l'étude des tiroirs verbaux, de la progression thématique, des processus anaphoriques. Fidèle à l'héritage structuraliste, il m'importait de mieux comprendre comment un texte forme un tout ordonné dont le récepteur perçoit la logique interne, mais cela me renvoyait nécessairement d'une part aux modèles que le scripteur avait intégrés pour produire son texte et donc aux genres et aux formations discursives par rapport auxquels le texte trouvait son identité, d'autre part aux intentions communicatives du scripteur et à la situation d'énonciation dans laquelle le texte se trouvait pris. Je faisais miennes les formulations de Jean-Michel Adam dans ses *Éléments de linguistique textuelle* (1990 : 21sq) proposant de distinguer dans un ensemble de propositions formant un tout organisé la dimension discursive qui peut être appréhendée par l'étude du genre auquel appartient le texte et de sa place dans l'interdiscours, et la dimension textuelle envisagée sous 4 aspects interreliés : les trois premiers – orientation argumentative, énonciation et construction sémantique de la référence – concourent à définir la dimension « pragmatique ou configurationnelle » du texte, cependant que le dernier, l'analyse des modes d'empaquetage des propositions, permettait d'identifier sa dimension « séquentielle »¹³.

Énonciation, pragmatique et cohérence textuelle sont devenues au fil de ces années 1980 les trois domaines où j'ai le plus lu tout en encadrant des travaux d'étudiants analysant des textes de presse ou consistant en traductions d'ouvrages littéraires (poésie et récit). De cette période pourtant féconde sur le plan de la réflexion et de l'enseignement, ne datent que quelques articles qui ne reflètent pas exactement ces réorientations de mes préoccupations linguistiques. J'étais dans une phase d'assimilation plus que de production, d'autant qu'à Coimbra je n'étais intégrée à aucune équipe de recherche qui m'aurait incitée à un tel travail. J'étais d'autre part très investie dans l'animation d'un mouvement pédagogique portugais qui s'adressait essentiellement aux enseignants du primaire et du secondaire et auquel je consacrais beaucoup de temps, travaillant entre autres sur l'apprentissage de la lecture et sur la production d'écrits. Les

¹³ Dans son ambition de construire une linguistique textuelle qui rende compte de l'ensemble des mécanismes de structuration du texte, J.-M. Adam se démarquait à l'époque du courant dominant en France de l'*analyse du discours*. Ce courant « associait linguistique, psychanalyse lacanienne et marxisme althusserien » (Maingueneau 1991 : 10), sans oublier l'influence de *L'archéologie du savoir* de Michel Foucault, et accordait une place prépondérante à l'étude des textes comme mode d'accès à un « positionnement dans un champ discursif » (ibid. p.17) largement conditionné par la place du locuteur au sein d'une institution donnée. Face à une analyse de discours centrée essentiellement sur l'étude du lexique ou de l'énonciation, la linguistique textuelle, qui cherchait à décrire les mécanismes de cohésion discursive et à articuler micro et macrostructure, s'édifiait alors en « préconis[ant] la décontextualisation et la dissociation entre *texte* et *discours* » (Adam 2005 : 3). Cette clôture méthodologique a depuis été levée et J.-M. Adam propose à présent une « analyse textuelle des discours » décrivant « par niveaux croissants de complexité les principes qui régissent les agencements textuels d'unités » (ibid. p.5) et définie comme « un sous-domaine du champ plus vaste de l'analyse des pratiques discursives » (ibid. p.19) qui « ne peut pas faire l'économie de l'articulation du textuel et du discursif » (ibid. p. 29).

deux brefs articles que j'ai donnés à *Actual*, la revue des professeurs de français au Portugal, s'inscrivent dans ces préoccupations didactiques et pédagogiques¹⁴. Quant aux deux articles que j'ai écrits pour *Confluências*, la revue de l'Institut de Français de la Faculté de Lettres de Coimbra, le premier¹⁵ est plus philosophique que linguistique. Le deuxième, intitulé « Le discours de Don Juan et de ses contradicteurs dans la pièce de Molière », étudie les stratégies argumentatives de Don Juan, la répartition de ses prises de parole et les conditions dans lesquelles elles s'effectuent, afin de comprendre comment cela peut affecter l'attitude du public à son égard. Centré sur la double énonciation théâtrale, l'article s'interroge sur la construction du personnage de Don Juan au fil de la pièce et sur les effets pragmatiques qui en résultent :

Plus qu'un orateur habile, ou un contradicteur hors pair, Don Juan est un personnage qui tire sa force argumentative des situations dans lesquelles Molière l'a placé. (...) L'ambiguïté de la pièce et son élasticité viennent de ce que Don Juan n'est pas tant dessiné par ce qu'il dit que par ses rapports avec ses interlocuteurs, rapports que Molière s'arrange pour rendre favorables à Don Juan. (1987 : 41)

Cette étude macrostructurelle fondée sur une analyse de l'évolution et de l'issue de chacune des interactions de Don Juan avec un autre personnage n'entre pas dans le détail des échanges mais montre que la force argumentative d'un discours tient autant sinon plus aux conditions de son énonciation qu'à son contenu intrinsèque. Je reviendrai à propos de mes travaux ultérieurs sur les implications d'un tel constat en termes de méthode et de point de vue sur les discours.

Les cinq années que j'ai passées à l'Université de Coimbra ont sans aucun doute été déterminantes dans l'orientation future de mes recherches. En facilitant mon accès à de nouveaux domaines de la linguistique, elles m'ont permis d'acquérir les outils dont j'avais besoin pour analyser ce qui devenait de plus en plus nettement mon centre d'intérêt : la façon dont se construit le sens d'un texte dans une interaction entre les moyens déployés par son auteur et les attentes de son lecteur. Elles m'ont également amenée à réfléchir aux contenus d'un enseignement de linguistique approprié à de futurs enseignants. A l'occasion d'un numéro du *Français aujourd'hui* consacré à l'Université (paru en mars 1999), je reprendrai une dizaine d'années ans plus tard la réflexion dans un article inspiré par mon expérience de professeur agrégée à la Faculté de Lettres de Toulon et intitulé « Quelle grammaire pour les étudiants de lettres ? ». Je regrette à l'heure actuelle de ne pas avoir à l'époque situé les choses sur un plan plus général et de m'être contentée d'exposer – en l'argumentant – un choix personnel. J'observe aussi une certaine naïveté de la locutrice d'alors ne s'apercevant pas que les choix qu'elle défend calquent sa propre formation : d'abord la syntaxe phrastique, ensuite l'analyse textuelle et l'énonciation. Je nuancerais la priorité donnée à la pratique des textes au détriment de l'élaboration des concepts : vu les horaires universitaires, la pratique reste nécessairement limitée et elle a sans doute à gagner à être guidée par une perception claire du noyau conceptuel en jeu lors de l'observation (qui est aussi une construction) des faits de langue et de discours. L'objectif de la préparation aux concours d'enseignement me paraît aussi à relativiser, étant donné la diversité relative des orien-

¹⁴ « Quelques remarques sur le groupe nominal en français » et « Villes, atelier d'écriture ».

¹⁵ Version écrite d'une communication à un colloque commémorant le deuxième centenaire de la mort de Diderot en 1984, il s'intitule : « Sexualité et politique dans l'œuvre de Diderot : quelle réflexion sur le pouvoir ? ».

tations professionnelles des étudiants après la licence et l'urgence à réaffirmer une certaine « gratuité » de l'enseignement universitaire menacé par un utilitarisme à courte vue. Ma méfiance vis-à-vis de la théorie, forgée par des années d'enseignement où j'ai dû constamment insister pour que les étudiants ne se réfugient pas dans un verbalisme creux et s'affrontent vraiment à la complexité concrète des textes, s'atténue un peu à mesure que je perçois avec plus de clarté la nécessité de les doter aussi d'un bagage théorique robuste qui les aide à comprendre les enjeux de leur recherche. Mais je reste en accord avec l'insistance qui est mise dans l'article sur l'apprentissage d'une démarche rigoureuse d'observation et d'interprétation, ainsi que sur la nécessaire articulation de cet enseignement avec les cours de littérature qui restent majoritaires dans la filière Lettres. J'assume également l'éclectisme des théories convoquées dès lors que je conçois l'enseignement linguistique en Lettres comme une initiation à des méthodes d'analyse et de raisonnement plutôt que comme la transmission d'un corpus de savoirs. J'ai toujours le souci que « le va-et-vient constant entre les concepts linguistiques et des textes complexes qui font souvent voler en éclats des classifications ou des hypothèses explicatives simplistes » amène les étudiants « à ne pas faire entrer à toute force les textes dans des modèles plaqués, mais à utiliser les modèles pour ce qu'ils sont : des schémas explicatifs forcément généralisateurs, des prototypes abstraits » (1999 : 58). Je note aussi avec une certaine satisfaction que j'ai réussi depuis, à l'Université de Toulon, grâce à une augmentation de l'horaire dévolu à l'étude de la langue, à introduire la phonologie et l'étude de corpus oraux, et à développer la lexicologie, ainsi que j'en exprimais alors le souhait.

Si je me suis un peu attardée sur des questions relatives à l'enseignement de la linguistique, c'est parce que ces questions ont longtemps pour moi été prioritaires : en effet, je ne me suis lancée dans l'aventure de la thèse et dans une activité continue de recherche que tardivement alors que j'ai été amenée très tôt à des choix pédagogiques et didactiques concernant la linguistique à enseigner dans les institutions dans lesquelles je me trouvais. Il apparaît clairement que ces choix m'ont été en grande partie dictés par mon expérience de professeur du secondaire qui, s'il avait à faire acquérir aux élèves des outils pour l'étude de la phrase, devait aussi et surtout les aider à développer leurs compétences en écriture et en lecture. Or, au début de mon expérience professionnelle, j'ai vite constaté que les savoirs que j'avais acquis en syntaxe ne me donnaient que très peu d'éléments pour comprendre ce qui se joue dans l'élaboration d'un texte ou dans sa compréhension. J'ai donc réorienté mon intérêt vers des sous-disciplines de la linguistique qui étudiaient les textes et les discours¹⁶ en se centrant sur des phénomènes de liage supérieurs à la phrase et sur les énonciateurs et les enjeux pragmatiques de ces discours. Ayant ensuite été placée dans la situation d'enseigner la linguistique à des étudiants nourris de littérature et se préparant à apprendre à leur tour à des élèves soit à commenter des textes appartenant pour l'essentiel au champ littéraire, soit à produire des écrits narratifs et argumentatifs, je n'ai pas ressenti d'hiatus entre mes propres intérêts et les besoins des étudiants, de sorte que, sans négliger d'autres aspects de la lin-

¹⁶ Le choix du terme « discours » ou « texte » est une question de point de vue sur l'objet : le terme « discours » vise l'appréhension d'une relation entre l'énoncé observable et les conditions de sa genèse et de sa réception, alors que le terme « texte » cerne davantage la cohérence d'un ensemble d'énoncés constitués en un tout organisé (cf. Jaubert 2003).

guistique¹⁷, il m'a semblé légitime de privilégier dans mon enseignement les approches développées par la linguistique textuelle, la pragmatique et la linguistique de l'énonciation. C'est ce point de vue que je développais dans l'article du *Français aujourd'hui* lorsque j'écrivais :

Si je donne la priorité aux textes littéraires, c'est avant tout pour surmonter la coupure langue/littérature qui sévit à l'université, et qui se répercute sur l'enseignement secondaire. Je veux montrer aux étudiants que la linguistique a quelque chose à dire sur les textes littéraires qui est aussi pertinent que ce que peuvent dire les études littéraires, qu'elle permet de mieux comprendre les textes, de mieux rendre compte de nos perceptions à la lecture ou d'enrichir celles-ci. (1999 : 60)

Cet enseignement universitaire s'est déroulé en deux époques (les années portugaises, puis la Faculté de Lettres de Toulon) séparées par une longue période (1987-1996) d'enseignement en collège durant laquelle j'ai écrit des articles portant sur la didactique et la pédagogie du français tout en m'intégrant à un groupe de recherche de l'Université d'Aix-en-Provence qui m'a amenée à m'intéresser à la problématique de la reformulation. J'essaierai de montrer dans les chapitres suivants comment j'ai vécu l'articulation entre ces deux types de travaux et en quoi ils ont pu influencer sur mes orientations actuelles.

5. L'émergence du sujet dans l'écriture

Ayant choisi délibérément à l'issue des mes 4 années d'Ecole Normale Supérieure de ne pas poursuivre mes études vers un doctorat et de m'engager à temps plein dans l'enseignement secondaire, j'ai voulu prendre à bras-le-corps le problème de l'échec scolaire en cherchant à créer les meilleures conditions possibles pour la réussite de tous mes élèves. Si je ne prétendais pas effacer d'un coup de baguette magique un ensemble de déterminations sociales et institutionnelles susceptibles d'entraver cette réussite, j'entendais leur concéder le moins possible dans l'espace de la classe, pour que tous se sentent autorisés à réussir et incités à fournir le maximum d'efforts. Cela passait par des dispositifs pédagogiques tels que la pédagogie de projet, la mise en place d'un conseil inspiré de la pédagogie institutionnelle, l'encouragement à l'entraide entre élèves de niveaux différents. Je ne les détaillerai pas ici car ce n'est pas mon propos, en revanche je m'attarderai un peu plus sur les implications didactiques de cette recherche de réussite pour tous les élèves.

Deux des articles que j'ai consacrés à mes pratiques de classe et qui ont pour la plupart été écrits pour les publications du Groupe Français d'Education Nouvelle dans lequel j'ai joué un rôle actif portent sur l'articulation entre écriture et lecture¹⁸. Ils montrent comment, par un va-et-vient entre écriture et lecture, l'acquisition de concepts nar-

¹⁷ En première année, je fais par exemple travailler mes étudiants sur des corpus oraux sur lesquels je fonde l'initiation à la phonologie et à la pragmatique. En master j'assure un séminaire qui porte sur le concept de phrase.

¹⁸ « Lire et écrire des récits fantastiques », article 8 paru dans *Lire, Ecrire, Créer: une stratégie globale*, ouvrage publié par le GFEN- Provence, juin 1989, p.66-70 et « Faits-divers et "Chaleur d'août" », article 9 paru dans *Ecrire pour aller lire* ouvrage publié par le GFEN-Provence, juin 1990, p.33-39.

ratologiques (schéma narratif¹⁹, point de vue, variations de durée, distorsions de l'ordre du récit, etc.) et de notions textuelles fondamentales telles que le genre²⁰ ne se borne pas à un savoir déclaratif mais permet une amélioration significative des savoir-faire qui entraîne à son tour une meilleure appropriation des contenus de savoir par l'élève. L'accent est mis dans ces articles sur la conscientisation par les élèves des outils d'écriture employés et des effets des textes sur leurs lecteurs ainsi que sur leur implication comme sujets par la production de textes lus par d'autres et circulant en dehors de la relation d'évaluation maître-élève. Je résumais cela dans le bilan que je dressais à la fin d'un des articles en écrivant :

L'aboutissement de ce travail est sans aucun doute la prise de conscience par les élèves qu'entre la réalité et le récit de la réalité interviennent toute une série de choix qui filtrent et colorent l'accès du lecteur au réel. Autrement dit, le réel brut n'existe pas, il n'y a que des réels construits par l'observateur, le scripteur, le lecteur. (1990 : 38)

Dans un autre article²¹, j'analysais un dispositif d'analyse réflexive destiné à ce que les élèves deviennent davantage acteurs de leurs lectures en s'appropriant la démarche mise en place par le professeur puis en formulant eux-mêmes un projet de lecture autonome. L'analyse réflexive est une activité métacognitive qui relève de la pédagogie mais aussi de la didactique en ce qu'elle permet de conceptualiser des notions spécifiques à la discipline : ici en l'occurrence, il s'agissait de réfléchir aux différentes réceptions possibles d'une œuvre, selon que prédominent des processus d'identification ou des processus de lecture experte qui traquent dans l'œuvre les ressorts de son écriture.

Un article²² s'attachait à décrire les diverses formes que peut prendre la réécriture dans une classe de français, les objectifs qu'on peut assigner à ces activités et les bénéfiques qui peuvent en résulter. Il insistait sur la nécessité de relier cette pratique « à un travail vraiment global visant à modifier la relation des élèves à la langue » (p.52). Un de mes objectifs principaux était en effet que les élèves deviennent actifs vis-à-vis de la langue, qu'ils croient en leurs possibilités d'évolution mais qu'ils sachent qu'ils les devraient essentiellement à leur propre travail d'analyse, de confrontation, de manipulation, d'exploration. Ma tâche était de rendre ce travail possible, de le valoriser, de lui donner sens, de l'organiser et de le systématiser, mais c'était à eux qu'il revenait de l'effectuer. J'essayais de créer les conditions pour que de sujets au sens politique du terme, subissant avec fatalisme une situation scolaire qu'ils croyaient immuable, ils deviennent des sujets au sens actantiel du mot, prenant en mains leur apprentissage et faisant de l'écriture un lieu de construction de soi.

Les ateliers d'écriture me sont apparus comme un outil privilégié dans cette entreprise dans la mesure où ils mettaient explicitement la langue en travail et le sujet en jeu. C'est pourquoi je ne les ai jamais réduits à de purs exercices ludiques dépourvus

¹⁹ Devenu trop souvent dans l'enseignement secondaire un objet de savoir à réciter comme un dogme au lieu d'être un outil pour interroger les textes et s'aider à en écrire !

²⁰ S'y ajoutait également une première approche de la notion de subjectivité énonciative par une comparaison entre les subjectivèmes d'une nouvelle littéraire et ceux d'un fait-divers.

²¹ « L'analyse réflexive dans un projet lecture », article 10 paru dans *Le projet, ça s'écrit! ça se vit !*, ouvrage publié par le G.F.E.N. Provence, juin 91, p.20-26.

²² « Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage », article 7 paru dans *Collège*, revue publiée par la MAFPEN d'Aix-Marseille, n°23, mai 89, p.49-52.

d'enjeux et je me suis toujours efforcée d'inventer des consignes qui engageaient les rapports du scripteur au monde et à autrui. Je m'en explique dans deux articles²³ et j'extrais de deux passages qui situent quel est pour moi l'enjeu à la fois philosophique et politique de l'atelier d'écriture :

Écrire (...) c'est se construire soi-même par une activité de production où les émotions, l'imaginaire, l'inconscient sont médiatisés par le langage et transformés en un objet extérieur à nous et susceptible d'une appropriation collective où son sens va nous échapper. (1997 : 14)
Laisser ses traces sur une feuille, se confronter à la parole et au silence, à l'échange et au malentendu, se reconnaître et s'étonner dans les lignes offertes à un regard soudain étranger, c'est interroger le sens de notre existence, refuser la fatalité, bâtir du sens et grandir. (1997 : 15)

Dans l'espace scolaire, l'atelier d'écriture a ceci de très précieux qu'il crée un lieu d'échanges sur l'activité d'écriture hors de tout jugement, de toute sanction, tout en permettant par l'écoute d'autrui et le retravail des textes en fonction des réactions qu'ils ont suscitées et des suggestions émises par l'animateur et par les autres participants une réelle progression de chacun dans la quête de ce que Philippe Jaccottet appellerait « une parole juste ». Sa pratique me paraît particulièrement importante au niveau du lycée ou de l'Université : en effet, à ces niveaux, dominent les activités de commentaire qui, faisant souvent l'impasse sur la subjectivité de l'apprenant, la voient resurgir de façon peu pertinente et non maîtrisée, à moins que, complètement mise en sommeil, elle ne conduise à un désinvestissement par rapport à une activité dont le sens échappe. L'atelier d'écriture, en mettant précisément l'intersubjectivité au centre de son fonctionnement, apprend aux participants à allier investissement et distance critique, et en les faisant s'interroger sur les processus d'écriture, leur permet d'adopter une posture plus juste et plus active face aux textes littéraires proposés par ailleurs à l'étude. C'est pourquoi, lorsque j'ai été nommée PRAG à la Faculté de Lettres de Toulon, outre mon enseignement de grammaire, j'ai eu à cœur de mettre en place une option « atelier d'écriture » où l'écriture n'est pas un objet d'enseignement mais une activité qui engage le sujet, comme l'est la parole dans beaucoup de nos échanges quotidiens, et l'écriture de recherche pour ceux qui ont la chance de pouvoir s'y adonner.

Donnant un peu plus tard une préface²⁴ au livre d'Odette et Michel Neumayer *Animer un atelier d'écriture* sous-titré *Faire de l'écriture un bien partagé* et réfléchissant à cette occasion sur l'histoire des ateliers d'écriture, et plus précisément sur les savoirs qui s'y construisent et les valeurs qui s'y transmettent, j'écrivais :

[L'] importance accordée au matériau verbal n'exclut pas l'attention à l'écriture comme projet engageant un sujet, dans la double dimension du projet : anticipation réfléchie et incertitude du but. (...) L'écriture est donc vécue à la fois dans les ateliers comme un processus qui nous dépasse, que nous ne maîtrisons que partiellement, et comme la mise en œuvre de l'activité réfléchie et consciente d'un sujet, se livrant même parfois, comme dans le « mentir-vrai », à un travail de cryptage délibéré de ce qu'il serait trop douloureux ou difficile de dire ouvertement. Cette double dimension de l'écriture dans l'atelier, en parfaite consonance avec les textes théoriques de maints écrivains, témoigne du désir des animateurs de faire vivre aux partici-

²³ Article 15 « Les objets (re)trouvés, petit argumentaire pour venir aux ateliers d'écriture du GFEN », revue *Dialogue* n° 80, automne 94, p.32-33 et article 17 « Ateliers d'écriture à la Faculté de Lettres de Toulon », article paru dans *Lire, écrire, créer : tisser des liens*, ouvrage publié par le G.F.E.N. Provence, juillet 97, p.13-18.

²⁴ Article 25 « Revivre en atelier l'aventure humaine de l'écriture » préface au livre d'Odette et Michel Neumayer *Les ateliers d'écriture*, éd. Chronique sociale, 2002, p.11-16.

pants, dans la brève durée de l'atelier, cette oscillation existentielle du créateur entre maîtrise et non-maîtrise, qui, seule, donne à la création artistique sa pleine valeur humanisatrice. (2003 : 14)

Ce qui me semble intéressant à souligner, dans la perspective de cette note de synthèse, c'est que, si l'animation d'ateliers d'écriture mais également, quoique de façon le plus souvent informulée, la pratique enseignante supposent nécessairement une certaine conception du sujet dans sa dimension à la fois psychologique et sociale²⁵, il en va de même pour la pratique de la linguistique. On a déjà montré à propos du structuralisme qu'il s'inscrivait dans un vaste mouvement de remise en question de la notion de sujet. Pour la période récente, le livre *Les sujets et leurs discours*, coordonné par Robert Vion, aborde de front cette question en recueillant les contributions de linguistes, sociologues, philosophes et psychologues. Robert Vion y décrit au début de son article « Du sujet en linguistique » le changement de paradigme qui s'est opéré en linguistique lors du passage d'une « focalisation sur l'objet langue ou sur la pratique d'un locuteur-auditeur idéal » à une étude des actes de langage supposant « derrière la notion d'acte » « celles d'intentionnalité et de sujet » (1998 : 189) et surtout à une approche énonciative mettant l'accent sur « l'analyse des modes d'inscription du sujet parlant dans ses activités langagières » (*ibid.*). Robert Vion s'attache ensuite à « caractériser quelques types de sujets problématisés par tel ou tel moment de la théorisation linguistique » (p.190). Il distingue ainsi « l'acteur autonome », hérité du « sujet classique de l'époque des Lumières », le « co-acteur » qui négocie l'interaction avec son destinataire dans une construction commune du sens et non plus dans une alternance bien réglée des deux positions de locuteur et d'auditeur, le « sujet hétérogène » qui se construit à partir des rôles sociaux qu'il est amené à jouer (G.-H. Mead) et de l'intériorisation de formes discursives préalables (Bakhtine). Ces deux dernières figures du sujet sont d'ailleurs complémentaires plus qu'antagonistes, et si elles s'accordent pour penser que le sujet de la linguistique contemporaine n'a rien de souverain ni de monolithique, elles lui concèdent en même temps une marge d'autonomie, de jeu, à la fois dans la construction de l'interaction et dans la mise en dialogue d'opinions et de positions discursives, ce que R. Vion appelle la « mise en scène énonciative » et D. Maingueneau la « scénographie » (Charaudeau et Maingueneau 2002 : 516). Les travaux théorisant la dissociation entre le locuteur et les énonciateurs (Ducrot, Nølke) ou étudiant les différentes manifestations de non-coïncidence interlocutive (Authier-Revuz) montrent la complexité de tout énoncé mais aussi la complexité du sujet parlant traversé par de multiples voix et discours mais pouvant, consciemment ou non, organiser entre ces discours un échange, se mettre plus ou moins en retrait ou s'affirmer nettement comme locuteur. La différence entre des mises en scène concertées et une hétérogénéité constitutive et involontaire a fait l'objet de plusieurs propositions théoriques et terminologiques dans Brès et al. 2005, notamment par la distinction entre dialogisme et polyphonie. Cette conception du sujet rejoint tout à fait ma propre expérience de l'atelier d'écriture où les textes produits portent indissociablement la trace des discours que les participants ont intériorisés et celle d'une voix qui se cherche mais qui comporte une indéniable spécificité que tout l'enjeu de l'atelier consistera à faire émerger, notamment par la confrontation explicite à des modèles existants.

²⁵ Conception qu'une des tâches de la formation des maîtres devrait être d'explicitier, fût-ce conflictuellement.

D'autre part, la pensée d'un sujet parlant à la fois déterminé et partiellement autonome, si elle est éclairante pour comprendre l'activité énonciative, fournit également un modèle intéressant – quoique non transposable à l'identique – pour le sujet social qu'est l'élève ou l'enseignant. Ceux-ci, en effet, en tant qu'acteurs sociaux, sont à l'évidence déterminés par tout un ensemble de paramètres qui définissent un éventail de rôles et de discours possibles pour chacun d'eux, mais ils disposent aussi d'une marge d'autonomie : ils peuvent choisir tel ou tel rôle, et à l'intérieur de ce rôle, inventer des postures originales. C'est d'ailleurs dans cette marge d'autonomie, qui n'exclut pas la lucidité, que la relation élève-enseignant trouve son sens et que les uns et les autres peuvent construire leur identité personnelle et sociale et accepter de risquer leur propre rôle.

Je me suis parfois demandé si, dans ce mémoire d'habilitation, l'évocation de mon expérience d'enseignante avait vraiment sa place. Mais il m'est apparu que ce qu'elle m'a appris sur l'écriture et la lecture ainsi que sur les conditions qui peuvent contribuer à l'émergence d'un sujet parlant relativement autonome a contribué à forger mon identité de chercheuse. Dans les études que je mène actuellement sur l'usage de certains connecteurs ou formes syntaxiques, ce sont bien des stratégies argumentatives²⁶, des points de vue sur le réel, que je cherche à cerner, et dans mes études sur les poètes, ce sont des voix que je m'efforce de caractériser. Cherchant à décrire cette appropriation personnelle de la langue et des discours par un sujet, je n'oublie pas de la resituer dans son contexte d'énonciation et dans les possibilités offertes à une époque donnée par le système de la langue et les formations discursives existantes. Les savoirs scientifiques sont ainsi venus prolonger, enrichir, nuancer les savoirs d'action²⁷ qui avaient présidé à leur naissance et dont les articles cités sont l'expression. Récits d'expérience adossés à des savoirs savants en narratologie ou à une réflexion pédagogique sur l'interaction professeur-élève, nourris d'une conception implicite du sujet parlant que je me suis employée ci-dessus à expliciter, ces articles permettent une prise de distance par rapport au quotidien, condition préalable à toute progression dans la compréhension et l'action, ils témoignent de la construction d'une identité professionnelle et ils ont un rôle incitatif auprès d'autres collègues en même temps qu'ils constituent une mémoire du travail de classe. Je sais donc a posteriori en reconnaître la valeur et y lire les traces récurrentes de mon intérêt pour les textes autant que pour l'énonciation, mais je ne les considère pas comme des articles de recherche au sens scientifique de ce mot. Il en va différemment des travaux que je vais maintenant présenter.

²⁶ Ce mot n'est pas forcément à entendre comme l'indice d'une intentionnalité sûre d'elle-même. Robert Vion (1998 : 200) écrit à ce sujet : « La stratégie ne saurait correspondre aux buts conscients que se fixe le sujet et ne saurait caractériser son action de manière autonome. Afin d'éviter le problème épineux de la conscience, il paraît préférable d'analyser la stratégie comme un comportement communicatif constaté et analysé une fois l'interaction terminée, enregistrée et transcrite. »

²⁷ Sur le concept de savoir d'action, on pourra lire *Le croisement des savoirs. Quand le Quart Monde et l'Université pensent ensemble*, notamment les pp. 245-248.

6. Modèles de production textuelle, interactions verbales et reformulations

De 1989 à 1992, j'ai participé au séminaire bimensuel du Groupe de Recherches sur l'Acquisition des Langues de l'Université de Provence et à un groupe de travail du G.R.A.L. d'Aix-en-Provence sur les reformulations textuelles dans le cadre du GDR CNRS n° 0113. Ce travail a donné lieu à des documents internes et à deux publications dans des revues²⁸ dont je commenterai les résultats et la méthodologie. En m'intégrant au G.R.A.L., je me suis familiarisée avec des perspectives acquisitionnistes qui, si elles portaient essentiellement sur l'apprentissage oral de la langue maternelle ou de la langue seconde, n'en venaient pas moins à la rencontre de mes propres intérêts en tant qu'enseignante de français en collège. J'ai d'autre part découvert le courant interactionniste, et plus particulièrement, le cadre théorique de l'ethnographie de la communication et de l'ethnométhodologie²⁹, partagé par plusieurs chercheurs d'Aix-en-Provence et de nombreux collègues français et étrangers que j'ai pu rencontrer lors de deux colloques, l'un en avril 1991 à Grenoble sur « Acquisition et Enseignement/Apprentissage des Langues » et un en septembre 1991 à Aix-en-Provence sur « L'analyse des Interactions » (cf. Véronique et Vion édts, 1995). Cela m'a permis de consolider mes connaissances en pragmatique, et de mieux prendre conscience de l'importance des procédures de négociation du sens au cours des interactions, tout en m'incitant à réfléchir aux formes que cela pouvait prendre dans la réception du discours écrit. La participation à ce groupe de travail a eu entre autres conséquences de me rendre plus tard très sensible à la dimension pragmatique de la poésie, comme on peut le voir dans les orientations théoriques de ma thèse ou dans mon étude initialement intitulée « Des objets poétiques pragmatiquement non identifiés » (article 40, version écrite d'une communication de 2003).

Toutefois le groupe de travail auquel j'ai participé avait ceci de spécifique au sein du G.R.A.L. qu'il travaillait sur des textes écrits produits en situation scolaire. En effet, il répondait à une demande du Centre de Psychologie Cognitive d'Aix-en-Provence qui, pour un travail sur l'évaluation, avait besoin d'un modèle linguistique permettant d'analyser les compétences textuelles. Notre corpus se composait donc de copies d'élèves et de leurs reformulations par des enseignants. Pour évaluer les compétences des élèves, nous avons mis en place un modèle concevant le texte comme « une structure "feuilletée" où s'entrecroisent plusieurs perspectives en interrelation » (Monte et Touchard 1992b : 24). La première, nommée alors *discursive* mais que j'appellerais maintenant *cohésive*, observait tout ce qui contribue à lier ensemble mais aussi à hiérarchiser, tant au niveau microtextuel des énoncés qu'au niveau macrotextuel du texte en-

²⁸ Article 12 « Quand des enseignants réécrivent des textes d'élèves... », en collaboration avec M.Santacroce, Y.Touchard, D.Véronique et R.Vion, revue *Pratiques* n°73, mars 1992, p.96-118 et article 13 « Compétences des élèves, compétences des professeurs dans l'écriture et la réécriture de textes argumentatifs au collège », en collaboration avec Y. Touchard, revue *Le Français Aujourd'hui* n°99, septembre 1992, p.24-32.

²⁹ Pour une présentation de ces deux courants au carrefour de la linguistique et de la sociologie et de leurs implications méthodologiques sur l'analyse conversationnelle, cf. Charaudeau et Maingueneau 2002 : 233-237.

tier, les différentes parties qui composent le texte³⁰. Ressortissaient à cette perspective les phénomènes de concaténation syntaxique, de liaisons anaphoriques, de progression thématique, de disposition typographique et de segmentation en paragraphes. La deuxième concernait la *dimension argumentative du texte* dans ses implications au niveau de la planification du texte (agencement des arguments, disposition des parties) et au niveau de sa configuration sémantique (sélection des arguments, choix lexicaux)³¹. La troisième perspective, (*inter-*) *énonciative*, « pren[ait] en compte la manière dont le sujet scripteur est contraint de construire diverses sources énonciatives, ainsi que des destinataires » (1992a : 98). Enfin, la quatrième perspective, *idéelle*, s'intéressait à la façon dont le texte « sélectionne des éléments de contenus » et construit des « univers de croyance » (ibid.). Ce travail nous avait ainsi conduit à élaborer sinon une théorie complète du texte, du moins un modèle assez affiné qui envisageait successivement le texte comme agencement d'éléments linguistiques obéissant à des règles de bonne formation, comme macro-acte illocutoire obéissant à un principe de pertinence, comme dispositif énonciatif construisant une image de son auteur et de son auditoire et comme univers sémantique construisant une certaine représentation du monde. Participer à l'élaboration de ce modèle et aux longues discussions qui l'ont accompagnée a sans aucun doute nourri mon approche ultérieure des textes poétiques : les études que j'ai consacrées à des textes de Pierre Caminade, Marcel Migozzi, Jean-Claude Renard, Jacques Roubaud et Saint-John Perse envisagent en effet ces textes comme un entrelacs de différentes structures signifiantes qui agissent au niveau de la composition, de l'énonciation et de la visée illocutoire.

En ce qui concerne l'approche acquisitionniste, distinguer ces différentes perspectives nous permettait tout d'abord d'adopter des points de vue variables sur les productions de ces élèves en cours d'apprentissage et d'éviter des jugements globalisants. C'est ainsi que leurs piètres performances au niveau de la cohésion textuelle³² étaient compensées par une compétence argumentative globale certes défaillante sur tel ou tel point mais en cours de structuration et qu'à l'inverse, leurs efforts au niveau idéal étaient souvent affaiblis par une compétence énonciative encore balbutiante qui ne permettait pas toujours de distinguer ce qui était pris en charge par le locuteur et ce qui était attribué à un énonciateur adverse. Cette vision « feuilletée » du texte nous permettait aussi de catégoriser les interventions des enseignants et de mettre ainsi à jour leurs modèles en matière de réussite textuelle. Le dispositif d'observation basé sur la reformulation nous montrait pour sa part la solidarité existant entre les différentes perspectives puisqu'un remaniement sur un plan affectait aussi les autres et entraînait des modifications en chaîne. Sur le plan didactique, il montrait la nécessité d'insérer des sé-

³⁰ Par rapport au modèle d'Adam (2005), qui sépare nettement les phénomènes de liage des « unités textuelles de base » et les phénomènes compositionnels à l'échelle du texte, notre modèle envisageait dans une seule perspective tout ce qui ressortit à la cohésion du texte tant au niveau local que global. Il faut dire que les textes, fort courts, ne comportaient qu'une seule séquence et il n'y avait donc pas lieu de distinguer un niveau séquentiel et un niveau macrotextuel global qui aurait étudié les enchaînements ou emboitements de séquences ou plans de textes.

³¹ Contrairement à Adam, qui, tout en affirmant (2005 : 190) « le caractère indissociable, au sein de la textualité, de la séquence et de la configuration », distingue soigneusement composition et configuration, le pilotage du texte par son orientation argumentative nous est apparu indissociable de sa planification, et nous les avons donc inclus dans la même perspective (pour une définition de la configuration, qui désigne le fonctionnement sémantique et illocutoire du texte, on se reportera à Adam 2005 : 188-191).

³² Encore fallait-il distinguer le niveau local, souvent très déficient, du niveau global, mieux maîtrisé.

quences d'apprentissage ciblées sur des objectifs précis dans un contexte plus large qui leur donne sens. La complexité de l'objet-texte invitait à une élaboration didactique qui, tournant le dos à des travaux trop parcellaires, permette aux élèves de s'emparer de cette complexité et d'en comprendre les enjeux. Enfin cette recherche mettait en évidence l'écart entre les compétences des élèves et le modèle idéal des enseignants qui souvent apportaient des modifications lexicales ou énonciatives non indispensables alors que la consigne était : « votre tâche consiste à réécrire la copie ci-jointe de telle sorte que sa nouvelle version obtienne la meilleure note possible tout en restant liée à l'original (ainsi, si l'élève disposait de votre texte, il reconnaîtrait sa copie) ». Elle montrait la nécessité de mener un travail sur les représentations des uns et des autres et ouvrait la voie à la mise en place de tâches de production textuelle associant experts et novices, voie que les travaux sur l'acquisition des langues ont bien développée depuis.

Sur le plan personnel, outre la vision à la fois globale et « feuilletée » du texte que cette recherche m'a permis d'acquérir, j'ai développé des capacités d'observation et de sélection des aspects pertinents que j'ai pu réemployer dans le travail que j'ai mené peu après sur un vaste corpus de débats oraux retranscrits.

A la demande de Josiane Boutet, coordinatrice d'un numéro de la revue *Mots* consacré à la parole des exclus, il m'a été demandé de rendre compte des Universités populaires Quart Monde, un dispositif imaginé par le mouvement ATD Quart-monde pour aider les personnes en grande pauvreté à prendre la parole et à interpeller les pouvoirs publics et les autres acteurs sociaux à propos de leurs conditions de vie. J'ai donc étudié les retranscriptions des universités populaires qui s'étaient tenues à Marseille en 1992, 1993 et 1994, et j'en ai sélectionné 5, représentant au total dix heures d'enregistrement. Mon travail, intitulé « Les universités populaires quart-monde. De la parole à la reconnaissance » (article 16) a été publié dans le numéro 46 de la revue *Mots* en mars 1996. Répondant à une demande et s'enracinant dans mon engagement au sein du mouvement ATD Quart-monde, il pourrait sembler un peu marginal dans ma trajectoire scientifique. Mais, d'une part, il est nourri de mon travail sur l'oral au sein du G.R.A.L. d'Aix-en-Provence, d'autre part, s'intéressant à l'émergence de porte-parole, il est très lié à ce qui deviendra mon principal centre d'intérêt, à savoir l'approche énonciative.

L'article commence par définir soigneusement le cadre de l'échange (origine des participants, déroulement et objectif des rencontres, modalités de la prise de parole), puis il s'efforce de montrer comment, en observant des traces langagières telles que les pronoms ou les reformulations, on peut saisir la façon dont le dispositif de l'université populaire permet aux participants de passer d'une parole individuelle à une revendication collective. Dans mes analyses énonciatives de certains échanges, je m'appuie notamment sur le concept d'étayage (François 1993) pour définir l'aide à la reformulation apportée par l'animateur, et sur des analyses linguistiques du pronom *on* (Boutet 1986, Tamba-Mecz 1989) montrant les glissements de référents de ce pronom au fil des discours. L'analyse des interactions verbales débouche sur une caractérisation des rôles sociaux qui s'y manifestent et qui sont le produit à la fois d'un contexte global (l'appartenance à un même mouvement) et d'un dispositif spécifique destiné à faciliter l'expression de chacun. On retrouve ainsi dans ce travail mon souci d'articuler l'étude des formes et celle des enjeux d'un discours, déjà perceptible dans mon mémoire de maîtrise et enrichi au fil des années par la confrontation à des courants (linguistique énonciative, linguistique textuelle, pragmatique, analyse des interactions verbales) qui

ont en commun de poser la question du sens des pratiques langagières et de l'élaboration de ce sens par des locuteurs qui sont aussi des sujets et des acteurs sociaux.

7. Le choix d'un sujet de thèse et ses implications ultérieures

En 1994, je suis recrutée comme chargée de cours à l'Université de Toulon et j'y enseigne la syntaxe de la phrase et la sémantique du système verbal en DEUG. En 1996, je suis recrutée comme PRAG pour enseigner la grammaire et la stylistique. Je quitte donc l'enseignement secondaire, non sans quelques regrets, poussée d'une part par la volonté de consacrer plus de temps à la recherche en linguistique, d'autre part par une certaine lassitude à l'égard des pesanteurs et lacunes institutionnelles, de l'immobilisme pédagogique et du manque d'ambition à l'égard des élèves qui rendent l'enseignement en collège de moins en moins pertinent face aux défis qu'il devrait relever.

Je m'inscris aussitôt en doctorat car la bifurcation vers l'enseignement universitaire, si elle ne me fait pas délaisser les questions pédagogiques, est essentiellement motivée, comme je le disais plus haut, par mon désir de devenir une chercheure autre qu'occasionnelle. Au moment crucial de choisir un sujet de thèse, alors que mes travaux antérieurs ne le laissaient pas présager, je décide de choisir comme base d'étude l'œuvre d'un poète contemporain, Philippe Jaccottet. Ce choix s'explique par mon goût des textes littéraires, et plus précisément des textes poétiques, que je fréquente depuis très longtemps et qui nourrissent ma pratique d'animatrice d'ateliers d'écriture et mon écriture personnelle. Malgré mon intérêt pour les dispositifs didactiques et pour les interactions verbales, je n'envisage pas de faire une thèse en didactique ou sur des corpus oraux car j'ai besoin que les textes que je vais étudier non seulement m'enrichissent par le plaisir intellectuel de mieux en comprendre le fonctionnement mais aussi m'émeuvent par leurs qualités esthétiques et par la quête de sens qui anime leur auteur. J'ai envie, par la fréquentation de ces textes, de rencontrer une personne qui a mis sa vie sur l'écriture car, pour moi, l'art occupe une place essentielle par la façon dont il prend en charge les interrogations auxquelles les êtres humains sont confrontés tout au long de leur existence. Quant au choix de Philippe Jaccottet, il est motivé tout d'abord par le fait que peu d'études encore (nous sommes en 1996 !) lui ont été consacrées, et aucune d'un point de vue linguistique, et ensuite parce que désireuse de me livrer à une étude énonciative, je trouve un intérêt particulier à me pencher sur un auteur qui prône l'effacement du moi et la tenue en lisière de la subjectivité. Je découvrirai au fil du temps d'autres affinités, inconscientes lors du choix de la thèse, avec cet auteur dont je peux dire que dix ans de fréquentation assidue n'ont pas réussi à me dégoûter, preuve sans doute que le choix était bon !

Le choix d'un tel corpus, s'il ne va pas forcément de soi au sein de la communauté linguistique qui, depuis longtemps, se détourne dans sa grande majorité des œuvres littéraires³³, ouvre la voie à toute une série d'interrogations auxquelles je ne ré-

³³ Ce n'est pas le cas du courant de l'analyse de discours, comme en témoigne un récent colloque de Cerisy dont les actes ont été édités en 2003 par Ruth Amossy et Dominique Maingueneau sous le titre

pondrai pas directement dans ma thèse, mais qui vont irriguer ma recherche et que ce mémoire de synthèse me donne à présent l'occasion d'approfondir :

- selon quels critères pourra-t-on dire qu'un tel travail relève de la linguistique ou au contraire de la stylistique ? sur quelles bases peut-on ou doit-on différencier ces deux disciplines ?
- l'approche énonciative est-elle pertinente pour les textes poétiques ? invalide-t-elle pour autant les approches structurales ? quelle conception du rythme doit-elle élaborer pour inclure celui-ci dans son orbite ? une telle inclusion est-elle légitime ?
- peut-on, au-delà ou en deçà des genres codifiés par la tradition (sonnet, ode, ballade, etc.) caractériser les textes poétiques sur la base de leur dispositif énonciatif ou de leur composition textuelle (prédominance du narratif, du descriptif ou de l'argumentatif) ou faut-il élaborer d'autres critères ? comment les situer au regard des autres textes littéraires ?

Lancée par le choix de mon sujet de thèse sur une piste dont je n'imaginai pas alors la complexité, j'ai été amenée au fil des travaux qui ont suivi à apporter quelques éléments de réponse à ces questions, mais souvent de façon implicite. Mon propos dans les troisième et quatrième parties consistera donc à expliciter et éventuellement discuter les postulats théoriques des travaux sur les textes poétiques que j'ai réalisés entre 1996 et 2006 en m'interrogeant notamment sur les relations entre le dispositif énonciatif et l'organisation textuelle du poème. Mais auparavant, je présenterai dans une deuxième partie les travaux linguistiques sur des marqueurs et des opérations que j'ai menés de 2002 à 2006 et qui sont le fruit à la fois de ma formation antérieure dont je viens de retracer les étapes et de circonstances nouvelles dont je me suis emparée parce que j'y trouvais matière à approfondir mes recherches en linguistique énonciative.

L'analyse du discours dans les textes littéraires. Les travaux sur le discours rapporté ou sur le point de vue prennent aussi fréquemment appui sur des textes littéraires, et il en est de même de la linguistique textuelle.

Deuxième partie

Linguistique énonciative, marqueurs et opérations

Bien que le choix de mon sujet de thèse m'ait orientée durablement vers des travaux de stylistique, je n'ai pas voulu cesser d'avoir une réflexion proprement linguistique, d'autant que mon enseignement est, lui, à dominante linguistique, tant en licence qu'en master, et qu'il me semble fondamental d'irriguer les cours par la recherche et réciproquement. Etant à Toulon la seule linguiste en linguistique française, je souhaitais rejoindre une équipe car il me paraissait difficile de mener une recherche féconde en restant isolée. Je me suis tournée vers l'équipe « Énonciation » de l'UMR *Bases, corpus, langage* du CNRS et de l'Université de Nice Sophia Antipolis dans la continuité de mes travaux antérieurs et de mon intérêt pour une linguistique qui essaie de décrire les traces laissées dans le discours par l'activité des énonciateurs. J'ai eu la chance de pouvoir y être accueillie en tant que membre associée alors que débutait un projet quadriennal (2002-2006) sur les connecteurs concessifs. Par ailleurs l'organisation par ma collègue de linguistique anglaise Dairina O'Kelly d'un colloque en 2005 sur *Nomination, noms propres et termes d'adresse* m'a donné l'occasion de me lancer dans une recherche sur l'apostrophe qui s'est poursuivie ensuite et qui a nourri ma réflexion stylistique dans un travail récent sur Saint-John Perse (article 43). Cette deuxième partie se divisera donc en deux ensembles où je ferai état de ma réflexion sur les connecteurs concessifs d'une part, sur l'apostrophe d'autre part.

II.1. La concession à l'épreuve des corpus

L'équipe « énonciation » de l'UMR « Bases, corpus, langage » a travaillé pendant 4 ans sur les connecteurs concessifs dans différentes langues. Concernant le français, notre choix s'est porté sur les adverbiaux *pourtant, pour autant, néanmoins, toutefois, cependant*, qui, certes, avaient déjà été étudiés (cf. Gettrup et Nølke 1984, Morel 1996) mais dans des études qui, faisant la part trop belle aux manipulations syntaxiques au détriment de l'analyse contextuelle, ne nous semblaient pas parvenir à cerner de façon satisfaisante la spécificité de chacun des connecteurs. Notre ambition était de prendre appui sur de vastes corpus informatisés aisément consultables pour observer les corrélations entre l'apparition de tel ou tel connecteur et la présence dans le cotexte de paramètres sémantiques, énonciatifs, argumentatifs et énonciatifs spécifiques. On trouvera dans l'ouvrage *Concession et dialogisme. Les connecteurs concessifs à l'épreuve des corpus* (à paraître) la liste complète de ces paramètres dont je donnerai ici quelques échantillons.

Du point de vue lexical, on observe par exemple que certains connecteurs sont corrélés à des oppositions paradigmatiques : il existe en *p* et *q* des lexèmes possédant des sèmes opposés de sorte que la relation concessive est déjà programmée au niveau des choix lexicaux. Dans d'autres énoncés au contraire, c'est le connecteur qui indique au récepteur qu'il doit construire une relation concessive entre les deux segments. Du point de vue syntaxique, on peut distinguer les cas où le connecteur relie deux propositions indépendantes et ceux où il s'insère dans une subordonnée, et observer si les segments qu'il articule peuvent être de nature infra-propositionnelle. Il existe aussi des affinités entre tel connecteur et tel type de commentaire métadiscursif ou tel type de modalisation énonciative, situés plutôt en *p* ou plutôt en *q*. La présence en *p* ou en *q* de modalités de phrases non assertives (interrogation, exhortation) ou de négations nous met également sur la voie de l'opération dont le connecteur est la trace. Enfin, il importe pour chaque occurrence de repérer quelle est la portée argumentative de l'énoncé *q*, comme nous allons le voir ci-dessous.

1. *Néanmoins* et *toutefois* : deux connecteurs complémentaires

Dans ce travail collectif, Sylvie Mellet et moi-même nous sommes chargées de l'étude de *cependant*, *toutefois* et *néanmoins*. Une étude statistique de la fréquence de leurs emplois depuis le début du XVII^e siècle nous a vite convaincues que *toutefois* et *néanmoins* gagneraient à être étudiés en parallèle, alors que *cependant*, beaucoup plus fréquent et présentant un glissement sémantique du sens temporel au sens concessif tout à fait intéressant, devait être étudié à part. Dans le chapitre consacré à *toutefois* et *néanmoins*, nous commençons par mettre en évidence le parallélisme flagrant entre leurs distributions au fil des siècles et au gré des genres discursifs. Avec un temps de retard de *néanmoins* sur *toutefois* dont une autre membre de l'équipe, Véronique Montagne, a montré qu'il était au XVI^e siècle le concessif à tout faire, les deux connecteurs connaissent le même développement puis les mêmes soubresauts jusqu'à un déclin très accentué à la fin du XX^e siècle sauf dans les essais. Seul le théâtre connaît un emploi plus abondant de *toutefois* et une absence à peu près totale de *néanmoins* qui nous est vite apparue comme significative.

De fait, à mesure que nous étudions les co(n)textes des occurrences, nous avons vu se dessiner une opposition classique en linguistique culiolienne (Culioli 1990 et 1999) entre un connecteur associé à une estimation quantitative (*toutefois*) et un connecteur associé à une évaluation qualitative (*néanmoins*) : « *néanmoins* opère une inversion de gradient tandis que *toutefois* suspend une opération de parcours » (Mellet et Monte 2005c : 250). *Toutefois*, par ses liens avec une opération de parcours, apparaît de préférence dans des cas où la stratégie concessive est présentée comme le résultat d'un processus évolutif : alors que les premières étapes d'un scénario ou les premiers éléments d'une énumération orientaient l'argumentation vers A, il s'avère que des étapes ultérieures ou l'ajout de nouveaux éléments amènent une réorientation vers non-A. De ce fait, on ne s'étonnera pas de le trouver dans des syntagmes infrapropositionnels – participes, gérondifs – ou des subordonnées restrictives – introduites par *si*, *sans que*, *à moins que* – rajoutés après coup, en fin d'énoncé. *Néanmoins*, qui apparaît souvent après un énoncé *p* contenant un terme exprimant un point de vue axiologique, le haut

degré ou l'intensif, propose une saisie indivise de la contradiction, d'autant plus frappante que l'intensité de *p* est fortement assertée. Ceci est confirmé par le fait que, sur le plan argumentatif, *néanmoins q* a pour objectif « d'anticiper sur une conclusion potentiellement erronée que le destinataire pourrait tirer de *p* et de l'invalider (...) sans que l'on sorte de l'univers de discours posé par *p* » (ibid. : 255). Par l'emploi de *néanmoins*, le locuteur indique que le réel dont il veut rendre compte est contradictoire : la validité de *p* n'est pas remise en cause, seules sont contestées certaines de ses inférences, mais cette contestation est en quelque sorte programmée et souvent annoncée par des modalisateurs tels que *certes*, ou *sans doute*, ou par des modalités épistémiques en *p*, invitant à ne pas se limiter à la seule vision offerte par *p*. Le locuteur adopte une posture paradoxale puisqu'il assume la vérité de *p* sans prendre en charge les conséquences qui en découlent normalement, comme on le voit dans les exemples ci-dessous :

La petite planète *obligée* de rester intérieure à la courbe (...) est néanmoins *libre* d'aller (...) (Poincaré) [Opposition paradigmatique]

Je me sens donc *particulièrement* à l'aise pour évoquer ce sujet. Néanmoins la question est complexe et de longs développements seraient nécessaires pour y répondre d'une façon exhaustive (Pompidou) [intensif en *p*]

Bientôt, elle revenait poussant une table roulante *toute* déglinguée, mais qui, néanmoins, placée contre le mur, s'avéra utile (Bianciotti) [intensif en *p*]

Sans doute ces rapports, cette harmonie ne sauraient être conçus en dehors d'un esprit qui les conçoit ou qui les sent. Mais ils sont néanmoins objectifs parce qu'ils sont, deviendront, ou resteront communs à tous les êtres pensants. (Poincaré) [opposition paradigmatique entre subjectivité et objectivité, présence d'un modalisateur en *p*]

Néanmoins apparaît ainsi comme la trace d'un dialogisme interne où un seul locuteur assume simultanément deux points de vue que la doxa considère en général comme incompatibles³⁴. Mais l'absence de hiérarchisation entre les points de vue rend *néanmoins* impropre à un usage polémique de la concession que *toutefois* peut en revanche assumer. De là l'absence de *néanmoins* au théâtre, contrairement à *toutefois*.

L'emploi de *toutefois* correspond à un autre mouvement argumentatif qui vient apporter une limitation à la validité de *p*, limitation temporelle ou notionnelle : *toutefois* indique que *p* n'est valide que jusqu'à un certain moment, ou que dans certains cas, et dans les traités scientifiques, il est très souvent utilisé pour introduire une exception à une loi générale. Cette limitation peut dans certains cas aller jusqu'à récuser la légitimité de l'énonciation de *p*. Ceci est particulièrement clair dans les cas (un quart des occurrences au théâtre) où *toutefois* accompagne un changement de tour de parole, ou lorsque *q* contient une négation venant contester un point de vue inférable de l'énonciation de *p*. Le débat peut aussi se dérouler à l'intérieur d'un seul sujet de conscience et se manifester par l'emploi d'exhortatifs en *q*, soutenant le changement d'orientation signalé par *toutefois*.

Dans *presque toutes* les expériences, ces termes sont en effet négligeables ; il y a exception toutefois pour une expérience de Michelson. (Poincaré) [quantifieur en *p* et interruption du parcours par introduction d'une exception qui limite la validité de *p*]

³⁴ Sur l'importance et les traces du dialogisme dans l'argumentation, cf. Amossy 2005.

Celui-ci opinait pour des études à la faculté de médecine de Paris, qu'il avait lui-même fréquentée, *sans toutefois aller jusqu'à* la soutenance de la thèse et au bonnet carré (Yourcenar) [parcours inabouti, dont la complétude logique est restée virtuelle]

[Dona Prouhèze] Don Pélage et sa Majesté ont bien montré que pour venir à bout de Don Camille il n'y avait besoin que d'une femme. – [Don Camille] Toutefois je refermerai ma main quand je voudrai (Claudel) [changement d'allocutaire et réouverture d'un parcours stabilisé sur l'unique valeur envisageable, sélectionnée par la négation exceptive *ne ... que*]

Le monde tout entier n'est plus qu'un vase de terre (...) / et notre crâne une cruche d'os / bien-tôt bonne à jeter. // Qu'est-ce toutefois dedans, que cette eau amère / ou douce à boire ? (Jaccottet) [débat intérieur marqué par la modalité interrogative en *q* qui rouvre le parcours fermé en *p* par *ne plus...que*]

De Cyon est un physiologiste qui a illustré son nom par d'importantes découvertes sur l'innervation du cœur ; *je ne saurais* toutefois partager ses idées sur la question qui nous préoccupe. (Poincaré) [modalisation de *q* pour atténuer le dissensus]

Il faut lui pardonner, maintenant que vous êtes heureuse et que tout va s'arranger, si toutefois les arrangements dont nous sommes convenus vous agréent toujours. (Dumas fils) [rajout d'une subordonnée hypothétique pour prendre en compte le point de vue de l'allocutaire]

La limitation de la validité de *p* peut comporter des risques que le locuteur essaie souvent de conjurer en confirmant *q* par l'ajout d'une proposition *r* introduite par *car*, ou en renforçant *q* par des commentaires métadiscursifs tels que *j'avoue, il faut bien dire*. Mais la polémique de *toutefois* est un des effets discursifs d'une opération énonciative qui peut aussi restreindre la validité de *p* pour mieux prendre en compte le point de vue d'autrui et accompagner des stratégies discursives de politesse autant que d'affrontement, comme le montre le contraste entre les 2 derniers exemples ci-dessus. Selon que la divergence affichée en *q* porte sur un énoncé doxique, un énoncé antérieur de l'allocutaire ou un énoncé du locuteur en *t-1*, on voit bien que les effets en termes de face et de positionnement interactif seront différents³⁵. Selon les cas, *toutefois* ressortit davantage au dialogisme interdiscursif entendu comme une interaction avec du déjà dit à propos d'un même objet de discours ou au dialogisme interlocutif où le locuteur en *q* réagit à des propos réellement tenus par son allocutaire ou cherche à anticiper sur ses réactions (cf. Brès 2005 : 53). En tous les cas, l'argumentation présentée en *q* apparaît comme le résultat d'un processus amenant à interrompre un parcours avant qu'il soit parvenu à son terme, à rouvrir un parcours qu'on croyait achevé ou à aménager une exception à l'intérieur d'une loi générale. Cette construction a posteriori de la relation concessive est confirmée par l'évolution historique qui a éliminé *toutefois* des emplois corrélatifs où il faisait écho à une subordonnée en *quoique / bien que* placée à l'initiale de la phrase (Mellet et Monte 2005 c : 254).

On peut ainsi résumer les emplois prototypiques de *toutefois* et *néanmoins* dans un petit tableau :

³⁵ On a là un exemple intéressant d'une opération énonciative unique donnant lieu selon les contextes à des investissements pragmatiques différenciés.

<i>néanmoins</i>	<i>toutefois</i>
contexte qualitatif	contexte quantitatif
peut coordonner deux adjectifs, deux participes	oppose deux énoncés propositionnels
absent des configurations avec <i>si, sans, à moins que</i>	fréquent en rallonge syntaxique et en subordinées hypothético-restrictives
annonce en <i>p</i> du mouvement concessif	atténuation en <i>q</i> du <i>Face Threatening Act</i>
saisie indivise de la contradiction	saisie progressive de la contradiction
contrecarre une inférence de <i>p</i> sans réfuter <i>p</i>	limite la validité de <i>p</i> , voire conteste son énonciation
pas de hiérarchisation des points de vue	<i>q</i> prend le pas sur <i>p</i>
éthos paradoxal du locuteur	éthos polémique ou soumis du locuteur

Mais la multiplicité des paramètres qui peuvent amener un locuteur à choisir entre *toutefois* et *néanmoins* peut parfois brouiller cette opposition : il arrive par exemple que, même dans un contexte où il s'agit de nier une inférence de *p*, l'existence d'un parcours temporel ou notionnel ou les contraintes syntaxiques fassent préférer *toutefois* à *néanmoins*, l'inverse étant moins vrai tant *néanmoins* a partie liée avec la qualité. Si *néanmoins* ne se prête pas à une stratégie réfutative et se situe nettement du côté de la concession, *toutefois* est plus malléable et peut occuper l'une quelconque des positions sur le continuum qui va de la concession à la réfutation.

Cerner la spécificité d'un connecteur permet du coup de comprendre telle ou telle anomalie statistique : c'est ainsi que *néanmoins*, fort rare en poésie, est surreprésenté chez Jaccottet où il figure même dans le titre d'un recueil : *Et, néanmoins* paru en 2001. L'incompatibilité de *néanmoins* avec la réfutation est sans nul doute l'explication de cette fréquence exceptionnellement élevée. Jaccottet a en effet plusieurs fois affirmé qu'il concevait la vie comme une tension entre horreur et émerveillement, utilisant l'image des plateaux d'une balance pour signifier cet équilibre instable des contradictoires. On peut lire ainsi dans *A travers un verger* (Gallimard 1987 : 19) : « je vois à présent que la plupart des pages que j'ai écrites sont sous le signe de cette pesée, de cette oscillation ». Il n'est donc pas étonnant qu'entre un connecteur construisant une unité énonciative paradoxale et un connecteur accentuant l'altérité des points de vue en les présentant comme successifs, le choix de Jaccottet se soit porté intuitivement vers le premier. Le fait de langue que représente l'utilisation fréquente de *néanmoins* devient un fait de style en s'intégrant à une vision esthétique globale dont il n'est qu'un des éléments.

2. *Cependant* : de la concomitance à l'opposition

Avec *cependant*, nous avons affaire à un connecteur plus courant, moins exclusivement réservé à l'usage écrit soutenu, mais dont l'émergence comme connecteur concessif a été assez lente. Notre travail sur corpus montre que le sens temporel de concomitance persiste encore dans quelques occurrences au XX^e siècle, et que, dans de nombreux textes des XVII-XIX^e siècles, *cependant* a une valeur intermédiaire qui n'est ni purement temporelle, ni purement logique : il indique le passage à un autre point de vue, à un autre cadre spatio-temporel, à un autre développement narratif. Dans le cours

d'une lettre, par exemple, il signale un changement de thématique ou amorce le paragraphe conclusif. Dans ces emplois, il introduit un nouveau développement tout en indiquant par son étymologie même³⁶ que cet élément nouveau entretient un lien avec ce qui précède. Il contribue ainsi à la structuration textuelle. Sur le plan statistique, la fréquence de *cependant* s'accroît régulièrement de la fin du XVI^e siècle à la deuxième moitié du XVIII^e, puis décroît tout aussi régulièrement, sauf dans les traités et les essais. Mais les écarts entre les auteurs sont très importants, à une même époque, et dans un même genre. Il semble donc possible de se passer de *cependant* pour exprimer la concession tout autant que d'y recourir fréquemment.

Cela nous semble dû au fait que le signifié concessif de *cependant* est peu marqué. Dans nombre de ses emplois, on peut lui substituer un autre connecteur adverbial, puisqu'il s'adapte à des contextes où on attendrait plutôt *pourtant*, *toutefois* ou *néanmoins*. Comme *pourtant*, les propositions *p* et *q* qu'il introduit peuvent être interverties, ce qui signifie qu'il peut marquer le premier plan comme l'arrière-plan. Comme *toutefois*, il apparaît dans des contextes où *q* apporte une exception à une loi générale ou repousse les limites d'un parcours. Comme *néanmoins*, il présente des affinités avec les contextes qualitatifs et les oppositions paradigmatiques, et peut relier des éléments infra-propositionnels. En fait, si *cependant* apparaît au premier abord comme un connecteur passepartout, c'est qu'il marque surtout la coexistence de deux situations ou propriétés et ce sont les éléments contextuels qui vont permettre d'accorder à cette coexistence une valeur d'opposition.

On observe en effet que les propositions reliées par *p* et *q* sont structurées par des oppositions de différente nature qui peuvent parfois se cumuler :

- oppositions de personnes : personne 1 vs personne 2, personne 1 vs personne 3, personne 2 vs personne 3 ou deux personnes 3 renvoyant à des référents différents ;
- oppositions de modalités : apparence/réel, volonté/destin, souhait /nécessité³⁷
- conflits intérieurs du locuteur marqués au niveau lexical par des oppositions entre les sentiments et la raison, les comportements et les sentiments ou la volonté, et au niveau grammatical par la fréquence en *q* des interrogations délibératives et des expressions dubitatives ;
- opposition commentée discursivement entre une idée reçue et l'hypothèse personnelle du locuteur (parfois présentée de façon impersonnelle) qui vient contredire cette doxa (dialogisme interdiscursif) ou entre l'opinion du locuteur et celle qu'il prête par anticipation à son allocutaire (dialogisme interlocutif).

Un exemple résumera bien ce fonctionnement :

A cette interprétation, qui a le mérite d'analyser la violence en termes de logiques et de significations sociales historiques, *il faut cependant objecter* que la cruauté et la violence dans les temps hiérarchiques ne se déployaient pas uniquement entre individus d'ordres différents. (Li-

³⁶ Pronom anaphorique *ce* + participe présent *pendant*, au sens de *se déroulant*.

³⁷ Parmi les 25 premières formes relevées par le logiciel qui étudie les cooccurrences dans le voisinage de *cependant*, on ne compte que trois formes indubitablement verbales : *faut* (en 3^{ème} position, 520 occurrences pour 9353 occurrences du mot pivot *cependant*), *doit* (en 7^{ème} position, 397 occ.) et *semble* (en 22^{ème} position, 282 occ.). Ce constat numérique confirme l'importance de l'expression des modalités autour de *cependant*.

povetsky) [le verbe modal soutient l'émergence d'un point de vue qui s'oppose à *cette interprétation* et le verbe *objecter* commente la valeur illocutoire de *cependant q*]

L'examen de ces contextes nous a conduites à faire l'hypothèse que c'est la présence explicite d'un point de vue qui favorise la préférence accordée à *cependant*, ce connecteur étant la trace d'une opération où le locuteur envisage successivement deux points de vue différents sur un même objet. Le rapport concessif n'est pas premier dans le fonctionnement de *cependant*, il naît de l'opposition contextuelle des points de vue. Cette analyse se rapproche de celle qui a été développée par Rabatel (2001) à propos d'autres adverbiaux temporels ainsi que de la description proposée par Guimier (2000 : 84) à propos de *alors que*³⁸. Nathalie Schnitzer (à paraître) observe des faits similaires à propos du connecteur allemand *dabei*. Il s'agit dans tous ces cas de connecteurs apparemment polysémiques qui indiquent en fait qu'un événement ou une propriété sont repérés par rapport à un(e) autre, la nuance d'opposition étant construite par le contexte, d'où la nécessité d'introduire dans *p* et *q* des lexèmes ou des marques grammaticales soulignant cette opposition et pouvant, tels les pronoms personnels ou les verbes modaux, servir de supports à l'expression d'un point de vue.

D'autre part, la construction du point de vue antagoniste ne produit pas un effet de réfutation polémique, comme avec *toutefois*. Elle opère plutôt un déplacement par rapport au point de vue antérieur, une occultation de ce point de vue au profit d'un pas de côté. Nous en avons acquis la conviction en comparant attentivement les emplois de *cependant* et *toutefois* au théâtre. Tout d'abord, nous avons constaté que, contrairement à *toutefois* qui, rappelons-le, apparaît dans 25 % de ses emplois à l'initiale d'une réplique marquant un changement de tour de parole, *cependant* apparaît plutôt en cours de réplique et accompagne un conflit intérieur. Ensuite, dans ses emplois interlocutifs, en énonçant *cependant q*, le locuteur ne dit rien sur la validité ou l'invalidité de *p*, contrairement à ce qui se passe avec *toutefois* ou *pourtant* qui limitent ou invalident *p*. Le locuteur ne prend pas parti par rapport à *p* et se présente simplement comme dans l'obligation d'envisager un autre aspect du débat. *Cependant* est ainsi un outil commode quand la nature des relations entre les personnages, ou leur statut, fait obstacle à une contestation plus directe. Alors que *toutefois* accompagne un énoncé qui s'articule nettement au propos antérieur, pour le contester sur un point ou pour le délégitimer complètement, *cependant* s'insère dans un énoncé dont la tonalité éventuellement polémique tient alors non pas à un échange serré d'arguments, mais au fait que le locuteur fait un pas de côté, échappe au cadre discursif antérieurement établi :

ARMANDE. Si l'hymen, comme à vous, me paraissait charmant, / j'accepterais votre offre avec ravissement. - HENRIETTE. Si j'avais, comme vous, les pédants dans la tête, / Je pourrais le trouver un parti fort honnête. - ARMANDE. Cependant, bien qu'ici nos goûts soient différents, / Nous devons obéir, ma sœur, à nos parents. (Molière)

Dans cet exemple où Armande sort du cadre fictif qu'elle venait de construire parce qu'il lui devient défavorable, *cependant* s'oppose à l'énonciation même d'Henriette, frappée de nullité par le retour à la réalité où ce sont les parents qui décident, et non les enfants. Le caractère polémique de la réplique vient de la rupture qu'elle apporte par rapport aux propos antérieurs et non d'une quelconque réfutation dont ce-

³⁸ On trouve des propositions similaires concernant le connecteur anglais *as* dans Flucha 2000.

pendant serait la marque. On observe un phénomène semblable lorsque *cependant* suit un *oui*, un *d'accord*, dans une manœuvre qui consiste à accorder l'énoncé antérieur pour ensuite orienter le discours dans une autre direction. Plus généralement, le discours après *cependant* *q* soit reformule la contradiction entre *p* et *q* sans l'articuler dans une unité supérieure, soit enchaîne sur *q*, en laissant de côté le point de vue exprimé en *p*. Si l'altérité introduite par *cependant* se borne parfois à distinguer des points de vue qui peuvent aisément être envisagés comme complémentaires³⁹, elle peut donc, dans d'autres cas, être d'une efficacité redoutable dans l'argumentation dans la mesure même où le changement de cadre discursif qu'elle véhicule, souvent appuyé sur des assertions impersonnelles ou prises en charge par un *on*, n'apparaît pas comme un choix subjectif du locuteur mais comme une nécessité résultant d'une prise en compte plus complète de la situation.

Outre la construction contextuelle de l'opposition des points de vue et la sortie du cadre discursif antérieur, un dernier trait caractéristique de *cependant* a retenu notre attention. Il s'agit du fait que la concession est présentée avec ce connecteur comme une construction discursive et qu'elle ne s'appuie pas sur des stéréotypes préétablis. Nous avons constaté en effet que, malgré l'affinité de *cependant* avec des contextes présentant les mêmes caractéristiques que ceux où apparaît *néanmoins* – oppositions paradigmatiques, expressions du haut degré –, le rapport concessif était rarement annoncé, contrairement à ce qui se passe avec *néanmoins* (cf. *supra*). Les modalisateurs tels que *certes* ou *sans doute* en *p* sont extrêmement rares avec *cependant*. En revanche, on observe très souvent une reprise anaphorique en *q* d'éléments de *p*, soit par des pronoms, soit par des anaphores nominales synonymiques, soit par une reformulation qui souligne le changement de point de vue (inversion entre actif et passif, entre infinitif présent et participe passé, par exemple) :

... et l'on peut dire que l'illustre professeur de Bonn a réalisé une véritable *synthèse* de la lumière. *La synthèse* cependant n'est pas encore parfaite (...). (Poincaré)

(...) dans peu de domaines nous assistons à une *augmentation aussi massive* : c'est par plus de 30 que se sont multipliées les voies ferrées. *Cet énorme accroissement* ne se fait pas cependant de manière uniforme (...). (Lesourd & Gérard)

LORENZO. Voilà le soleil qui se couche ; je n'ai pas de *temps à perdre*, et cependant tout ressemble ici à du *temps perdu*. (Musset)

On observe par ailleurs que, dans un quart des occurrences, *cependant* figure soit après le groupe sujet (ex. de Poincaré), soit après le verbe (ex. de Lesourd et Gérard), soit même en fin d'énoncé. Nombre d'occurrences indiquent donc que la concession apparaît lors de la reprise dans l'énoncé *q* d'éléments de *p* transformés par reformulation ou assortis d'une propriété nouvelle qui prend le pas sur la première : ainsi la *synthèse* « véritable » en *p* devient-elle imparfaite en *q* dans le premier des exemples ci-dessus. D'autre part, les propriétés qui s'opposent en *p* et *q*, si elles correspondent parfois à des antithèses déjà entérinées en langue, peuvent aussi, dans d'autres occurrences, être parfaitement indépendantes, comme on le voit ci-dessous :

³⁹ Cet aspect du fonctionnement de *cependant* est à notre avis trop privilégié par Lebaud et Rhee au détriment de la mise en relief de l'incompatibilité des points de vue en présence.

J'entendis une Voix qui me disait : – Mon fils ! Elle était douce et triste et cependant immense. (Leconte de Lisle)

Tientsin est réellement un peu austère. J'y ai travaillé cependant, je viens de terminer ma troisième ode et je vais commencer la quatrième. (Claudel)

Douceur et tristesse d'une part, immensité de l'autre sont des propriétés relevant de domaines différents, de même l'austérité d'un lieu serait plutôt d'ordinaire une incitation au travail et ce que *cependant* indique dans le deuxième exemple, c'est que le locuteur est en train de construire un portrait contrasté de sa situation à Tientsin en énonçant d'abord ce qui lui déplaît, puis ce qui lui plaît dans cette ville, portrait qu'il n'avait pas prémédité et qui se dégage au fil du discours. Ainsi, tandis que *néanmoins* articule en une unité supérieure des propriétés ou événements d'ordinaire opposés dans la doxa, *cependant* relie deux facettes successives d'une même situation dont il indique au moment même de l'énonciation qu'elles sont divergentes. Des expressions métadiscursives en *q* commentent d'ailleurs assez souvent la valeur illocutoire de *q* comme si le raisonnement se construisait progressivement en explicitant sa procédure :

Malgré ces légères fautes, on ne peut trop l'admirer. Cependant *je lui reprocherai* encore dans ce livre de ne s'être pas prononcé assez fortement contre l'usage de la torture et celui de la confiscation, que pourtant il désapprouve. (Destutt de Tracy)

Il semble donc que la dérivation sémantique conduisant de la concomitance à l'opposition soit toujours vivante et activable en discours et que ce processus, que la diachronie de la langue a mis des siècles à stabiliser, puisse encore se reproduire de manière quasi instantanée dans le temps, très bref mais non nul, nécessaire à l'actualisation discursive. Bien évidemment, cette propriété ne cantonne pas *cependant* à ce type d'emplois exclusivement ; le connecteur peut aussi accompagner des oppositions parfaitement stéréotypiques, notamment chez les auteurs qui le préfèrent à *néanmoins*. La zone de recouvrement d'emploi et de synonymie des deux connecteurs est très large et laisse peut-être présager, à terme, un remplacement de *néanmoins* par *cependant*, au moins dans les niveaux de langue les plus courants. Mais en attendant, les caractéristiques que nous avons pu dégager pour *cependant* interdisent d'en faire l'exact synonyme de tout autre connecteur concessif.

Ce travail a montré la fécondité de l'étude de nombreux exemples contextualisés dans la mesure où cela permet de dégager des tendances lourdes spécifiques de chaque connecteur et de faire la part des cas, souvent nombreux, où cette spécificité est obscurcie par des recouvrements partiels. D'autre part, les opérations dont les connecteurs sont la trace montrent certes avec éclat que le discours se construit dans un rapport constant avec les discours antérieurs ou avec sa propre actualité, mais elles révèlent aussi, au sein de ce fonctionnement dialogique, des différences significatives d'un connecteur à l'autre. L'adossement de *néanmoins* à la doxa le rend particulièrement intéressant à étudier si l'on cherche à dégager les stéréotypes qui fondent le discours et en font un outil privilégié du dialogisme interdiscursif, alors que *toutefois* et *cependant* se situent plutôt du côté du dialogisme interlocutif, l'opposition entre eux résidant dans le fait que le premier s'articule étroitement à l'énoncé antérieur, alors que le second fait un pas de côté et s'appuie souvent sur un effacement énonciatif qui donne l'illusion d'une nécessité impersonnelle. Les connecteurs apparaissent ainsi comme un lieu privilégié où con-

vergent des recherches variées, et où l'analyste peut saisir à la fois des fonctionnements profonds et abstraits tels que l'opposition qualité/quantité ou la structuration d'un domaine notionnel et des stratégies discursives précises ancrées dans un contexte spécifique. C'est aussi *mutatis mutandis* ce qui se produit dans le cas de l'apostrophe, opération que l'on peut envisager dans sa généralité en observant comment l'énoncé accueille dans sa structure syntaxique un événement énonciatif tel que l'interpellation de l'allocutaire mais aussi dans ses effets discursifs spécifiques partiellement déterminés par les genres de discours en jeu. L'attention portée au co(n)texte et le souci d'une description valable pour tout énoncé, loin de se combattre, s'enrichissent mutuellement, comme j'espère le montrer à présent.

II.2. L'apostrophe : incertitudes syntaxiques et spécificité énonciative

1. Morphème ô et glissements énonciatifs

La recherche que j'ai menée pour le colloque *Nomination, noms propres et termes d'adresse* et qui a été publiée ensuite dans *Modèles linguistiques* (article 38) s'est portée sur le morphème *ô* dont l'ambiguïté signalée par les dictionnaires me semblait propice à investigation : *ô*, en effet, introduit tantôt un syntagme placé en apostrophe, tantôt un syntagme qui commente exclamativement un énoncé⁴⁰. Il s'agit d'autre part d'un morphème qui connote immédiatement le discours poétique. En l'étudiant, j'avais quelques chances d'apporter des éléments de connaissance sur le fonctionnement du discours poétique envisagé non pas à partir d'une œuvre particulière, comme dans les travaux de stylistique, mais d'une question transversale : existe-t-il des liens entre apostrophe et exclamation qui justifient l'emploi d'un même marqueur pour les deux opérations ? Peut-on assigner à *ô* une valeur autre qu'expressive qui transcende la différence entre ses deux distributions ? Le problème était ici le symétrique de celui qui se posait pour les connecteurs concessifs : au lieu de réduire la synonymie entre marqueurs différents en identifiant le noyau sémantique de chacun d'eux, il s'agissait de dégager le signifié unique d'un marqueur polysémique. Dans les deux cas, l'hypothèse de travail était bien la même : il existe une « intelligence de la langue » qui permet de penser que chaque marqueur possède une individualité qui le rend irréductible à tous les autres, et même si des évolutions historiques semblent disperser son signifié au fil des emplois discursifs qu'il occupe, remonter à son individualité – ce que Guillaume appelait le « signifié de puissance » – permet d'acquérir une meilleure compréhension de cette diversité en discours en révélant la cohérence des diverses acceptions ou des divers usages du lexème.

Aguerrie par mes travaux dans l'équipe de Nice, j'ai constitué un corpus assez abondant et diachronique, afin de pouvoir vérifier si un des emplois de *ô* était antérieur

⁴⁰ Je suis peu convaincue par les 4 catégories d'emplois proposées par Yana Grinshpun (2006) dont je conteste par ailleurs certaines formulations (cf. *infra*).

à l'autre ou s'ils étaient d'emblée concomitants. J'ai donc grâce à FRANTEXT sélectionné les œuvres suivantes :

- *Les Antiquités de Rome* et *Les Regrets* de Du Bellay (édition de 1558) : 41 occurrences
- *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, livres V, VI et VII (édition de 1623) : 42 occurrences
- *Jocelyn* de Lamartine, huitième et neuvième époque (édition de 1836) : 40 occurrences
- *Les contemplations* de Victor Hugo, livre VI jusqu'au poème XXIII inclus (édition de 1856) : 59 occurrences
- *Le bestiaire* (1911) et *Alcools* (1913) de Guillaume Apollinaire : 74 occurrences au total mais 62 occurrences différentes (certaines strophes sont répétées plusieurs fois)

J'ai aussi étudié (plus rapidement) les 40 occurrences dans la quatrième ode des *Cinq grandes odes* de Claudel (1910), les 46 occurrences dans *Vents* (1946) de Saint-John Perse et les 61 occurrences dans *Le Roman inachevé* (1956) de Louis Aragon.

A ma grande surprise, ce *ô* que j'aurais cru archaisant s'est révélé de plus en plus fréquent au fil des siècles en poésie, mais d'une remarquable stabilité dans ses emplois : dès le XVI^e siècle les emplois vocatif et exclamatif coexistent, selon une répartition variable d'un texte à l'autre et qui tient, non pas à la date du texte, mais au genre de discours, les dialogues et prières privilégiant les apostrophes, les poèmes plus introspectifs privilégiant les exclamations.

Je me suis tout d'abord attachée à décrire le fonctionnement de l'apostrophe sous deux aspects :

- du point de vue syntaxique, mon corpus confirmait les analyses antérieures de Lambrecht (1998) et Neveu (2003) sur l'indépendance des syntagmes en apostrophe, qui n'ont pas besoin d'être corrélés à des formes pronominales ou marques de personnes de rang 2 ou 5 dans l'énoncé hôte. Il montrait toutefois une spécificité de la poésie qui répugne plus que d'autres discours à apostropher des référents non impliqués comme actants dans l'énoncé : je fais l'hypothèse que le caractère plus problématique de l'accessibilité référentielle en poésie engendre des risques de confusion avec une exclamation et amène, pour prévenir ces risques, à privilégier les situations de coréférence entre élément en apostrophe et actant de l'énoncé.
- du point de vue sémantique, le rôle sociolinguistique joué par l'apostrophe dans le discours ordinaire où elle manifeste implicitement un certain état des relations sociales entre le locuteur et l'allocutaire n'était pas pertinent dans un corpus où les termes d'adresse, au lieu d'être négociés par les interactants, relèvent du libre choix du locuteur. En revanche, on observait une répartition intéressante entre les textes où les syntagmes nominaux en apostrophe avaient pour rôle prédominant d'identifier l'allocutaire et ceux où ils visaient à le qualifier par des prédicats axiologiques ou métaphoriques.

Dans cette dernière fonction, les syntagmes de type N1 *ô* N2 juxtaposant un terme littéral et un terme métaphorique⁴¹ jouaient un rôle spécifique tout en montrant

⁴¹ Je citerai à titre d'exemple ces vers bien connus d'Apollinaire : « Mon beau navire ô ma mémoire / Avons-nous assez navigué / Dans une onde mauvaise à boire ».

l'ambiguïté potentielle entre apostrophe et exclamation : s'agissait-il de deux apostrophes successives, d'une apostrophe suivie d'une exclamation incidente, ou d'un énoncé autonome à deux termes ? Mais le flou syntaxique s'étendait à d'autres configurations, notamment à cause de l'absence de ponctuation dans les textes du XX^e siècle rendant difficile l'assignation univoque de bornes aux énoncés. Mon travail a consisté tout d'abord à cerner les raisons d'une telle indétermination. Il me semble en effet très important, lorsqu'on affirme, souvent à juste titre, que la poésie non seulement s'accommode de l'indétermination et du vague mais encore en joue, de définir quelles sont les conditions précises qui, dans le système de la langue, font naître de telles zones d'indétermination. Si l'apostrophe a retenu mon attention, c'est en raison, bien sûr, de sa dimension énonciative⁴² mais aussi, parce que, se situant aux frontières de l'énoncé, elle appartient avec d'autres structures déjà inventoriées par Fradin (1990) au domaine des constructions détachées dont des synthèses récentes⁴³ montrent qu'elles sont souvent arbitrairement amalgamées et qu'il vaudrait mieux les appeler de façon plus neutre « constructions discontinues » (cf. Neveu 2006 : 3). Sur le plan énonciatif, les travaux de C. Détrie⁴⁴ ont bien montré que l'apostrophe introduit une sorte de rupture dans l'énoncé en rendant visible le palier énonciatif d'ordinaire placé en retrait. Mais, précisément, il semble qu'en poésie, cette irruption du palier énonciatif soit parfois affaiblie par des dispositifs où l'interpellation et l'exclamation s'interpénètrent, comme on le voit, outre le cas des structures N1 ô N2 déjà citées, dans les exemples ci-dessous :

je ne veux jamais l'oublier
 ma colombe ma blanche rade
 ô marguerite exfoliée
 mon île au loin ma Désirade (Apollinaire)

Au lit mystérieux que referme la mort,
 Heureux l'œil qui se clôt et le front qui s'endort
 Sur l'oreiller divin d'une sainte espérance !
 Ô sommeil ! ô réveil ! ô ma mère ! ô Laurence !
 Le moment tant prié serait-il donc venu ? (Lamartine)

L'indétermination vient ici de ce que deux conditions sont remplies :

- une condition syntaxique d'une part : l'absence dans l'énoncé, si le syntagme est adjoint à un énoncé verbal, d'un actant de rang 2 ou 5 avec lequel s'établirait une relation de coréférence ou l'indépendance totale du syntagme qui se présente comme un énoncé isolé entre deux signes forts de ponctuation ;
- une condition sémantique d'autre part : un SN doté d'un signifié propice à l'invocation du référent visé soit à cause du sens inhérent du lexème⁴⁵, soit en raison de la situation d'énonciation.

⁴² Je reviendrai dans la troisième partie sur l'importance que j'attribue à l'approche énonciative du fait poétique.

⁴³ *Cahiers de praxématique* 40, *L'information grammaticale* 109, Actes du colloque « Les linguistiques du détachement » de Nancy 2006 (à paraître).

⁴⁴ Je tiens à préciser que j'ignorais ses travaux lorsque j'ai commencé en 2005 à étudier l'apostrophe et qu'au moment où j'ai rédigé cette synthèse, je n'avais eu accès qu'à ses articles, son ouvrage récapitulatif (publié en décembre 2006) n'étant pas encore paru.

⁴⁵ Chez Apollinaire, le jeu de mots sur « marguerite » – fleur et prénom – joue évidemment un grand rôle.

Or je montre dans l'article que *ô* est un facteur aggravant dans l'indétermination car il agit sur les deux niveaux syntaxique et sémantique : du point de vue syntaxique, il renforce l'isolement des segments en apostrophe et leur permet donc de glisser vers des parenthèses commentatives si le signifié du segment s'y prête, mais, à l'inverse, il met en série des énoncés isolés et des segments insérés dans un énoncé-hôte, lissant ainsi le passage du délocutif à l'allocutif. Du point de vue sémantique, il tend, lorsqu'il introduit des syntagmes métaphoriques, à activer l'interprétation vocative en raison de sa valeur déixisante. En effet, sans écarter complètement les facteurs métriques (*ô* apporte parfois la syllabe qui manque au vers ou à l'hémistiche), je montre par une étude des contextes d'apparition des segments *ô* + SN dans mon corpus que ceux-ci apparaissent dans des zones frontière où l'on passe du récit au discours ou inversement, et en particulier dans des vers où le souvenir évoqué narrativement dans le passage qui précède ou qui suit est brusquement actualisé et intégré au *hic et nunc* de l'énonciateur. Dans une situation d'énonciation où aucun allocutaire n'a été explicité, *ô* a pour effet de déixiser le référent du syntagme exclamatif qu'il précède : sans aller jusqu'à en faire un allocutaire⁴⁶, il le rend présent sur la scène énonciative alors que son statut initial (entité appartenant au passé du locuteur, entité abstraite ou inanimée) l'y rendait inapte. Mais l'emploi de *ô* ne se borne pas à cela puisqu'il figure devant des syntagmes dont le statut de vocatifs est garanti par la syntaxe. Il semble alors pouvoir être effacé sans grand dommage, mais ce serait renoncer à l'investir d'un sens plein et n'y voir qu'un marqueur d'expressivité ou de genre discursif en s'interdisant de surcroît de comprendre le lien entre ses deux emplois. Or une observation importante concernant l'emploi de *ô* + SN vocatif m'a paru susceptible de sortir de cette aporie : dans tout mon corpus, « l'injonction assortie d'un *ô* + SN a toujours un sens de prière ou d'exhortation et jamais d'ordre ou d'interdiction » (2005f : 66). Le locuteur ne se situe donc pas dans un rapport d'altérité avec l'allocutaire mais dans un rapport fusionnel où il essaie d'obtenir sa coopération. *Ô* joue ici le même rôle déixisant que dans les énoncés exclamatifs : là où le vocatif simple tient pour acquise la présence de l'allocutaire, *ô* la *produit* en convoquant l'allocutaire sur une scène énonciative où il le place non pas face au locuteur mais dans une sphère commune où le locuteur fait prédominer le consensus⁴⁷.

Si *ô* est bien la trace d'une opération de présentification et d'inclusion dans la sphère du locuteur du référent qu'il introduit, on comprend dès lors qu'il puisse apparaître aussi bien en contexte d'interpellation que d'exclamation en lissant les différences entre ces modalités. Dans les conditions sémantiques et syntaxiques définies ci-dessus, il transforme en allocutaire le référent du syntagme exclamatif en le rendant présent sur la scène énonciative. Mais, dans un contexte vocatif a priori bien établi, en attirant l'interpellé dans la sphère de la coopération avec le locuteur, il affaiblit l'interpellation qui, de confrontation à l'altérité qu'elle est d'ordinaire (cf. article 45 à paraître), peut devenir simple prise à témoin ne remettant pas en question un centrage sur le locuteur propice à l'exclamation. On voit ici comment une valeur unique peut engendrer par interaction avec le contexte des effets de sens différents : si l'on définit *ô* comme un mar-

⁴⁶ C'est l'interaction entre la syntaxe et la sémantique, et non le seul *ô*, qui peut produire cette assomption de l'allocutaire.

⁴⁷ Je m'inscris donc en faux contre l'affirmation de Yana Grinshpun selon laquelle *ô* montrerait que « l'accès à l'allocutaire est problématique, voire parfois impossible » (2006 : 29). Une telle analyse confond à mon sens le donné initial (un allocutaire peu accessible de par sa nature ou la situation d'énonciation) et le rôle performatif de *ô* qui est de le rendre présent et de l'inclure dans la sphère du *je*.

queur d'inclusion dans la sphère du locuteur, on peut s'attendre à ce qu'il produise, selon qu'il opère sur un syntagme exclamatif ou sur un syntagme vocatif, un effet de présentification d'un référent absent ou d'atténuation de l'altérité d'un allocataire présent. Dans les deux cas, l'enjeu est de créer une scène énonciative émotive où, pour reprendre les termes de la praxématique (Détrie et Vérine 2003), le *soi-même*, sans disparaître complètement, se dilue quelque peu dans le *même* après s'être assuré de sa présence bienveillante.

Ce travail montre ainsi comment des zones syntaxiques peu contraintes telles que celles qui accueillent les syntagmes en apostrophe ou les syntagmes nominaux exclamatifs peuvent se révéler propices à des glissements énonciatifs favorisés par trois facteurs :

- le décrochage de ces syntagmes par rapport à la syntaxe argumentale de l'énoncé ;
- la plasticité des allocataires en poésie où les conditions ordinaires d'accessibilité du référent ne s'appliquent pas⁴⁸ (le passage de l'inanimé à l'animé et les prosopopées en témoignent éloquemment) ;
- la présence d'un marqueur, *ô*, qui, élargissant la sphère du locuteur dans sa dimension émotive, affaiblit la différence entre l'interpellation, créatrice d'altérité, et l'exclamation, créatrice d'une identité fusionnelle.

La prise en compte simultanée des données syntaxiques, énonciatives et discursives rend bien compte de certaines évolutions diachroniques : la disparition de *ô* devant les exclamatifs *que*, *quel(le)* et *combien* où il est remplacé par *oh* s'explique dans ce cadre par une orientation différente et contradictoire de ces morphèmes. En effet, dans la théorie culiolienne, les marqueurs exclamatifs en *qu-* correspondent à un parcours du domaine notionnel qui se stabilise dès lors qu'est atteint le plus haut degré possible. Contrairement aux interrogatifs souvent homonymes, ils ne cherchent pas la stabilisation de l'énoncé auprès de l'interlocuteur mais dans cette atteinte du haut degré, par centrage sur l'attracteur (Culioli 1990 : 121-122). On peut donc penser qu'ils s'opposent dans leur mouvement à un *ô* marquant au contraire une orientation vers l'interlocuteur, – même si cette orientation aboutit à une inclusion dans la sphère du locuteur –, et comprendre que la langue ait progressivement privilégié à leur voisinage le morphème exclamatif *oh*, dépourvu de toute dimension allocutive.

J'ajouterai pour finir que ce travail, quoique fondé sur un corpus écrit, s'inscrit dans la suite des analyses conversationnelles qui se sont intéressées aux « petits mots » qui jalonnent l'interaction, et qui, loin de leur attribuer une valeur purement phatique, ont entrepris de les distinguer selon qu'ils jouent un rôle de structuration dans l'échange ou indiquent plutôt un positionnement énonciatif (cf. Roulet et al. 1985, Morel et Dannon-Boileau 1998), en observant dans ce dernier cas s'ils marquent davantage un mouvement égocentrique ou une recherche de consensus. Il semblerait que de ce point de vue, *ô* n'ait rien à envier, dans le domaine littéraire, à *bon* ou *ben* dans le domaine des

⁴⁸ D'où la nécessité, bien soulignée par Neveu (2005 : 14) de ne pas établir de « distinction radicale entre l'adresse "directe" (*in praesentia*), qui suppose la position *in situ* de l'allocataire, et son aptitude à s'interpréter comme cible de l'allocution, et l'adresse "indirecte" (*in absentia*) qui est notamment celle de ce que la rhétorique traditionnelle a appelé les "apostrophes lyriques", mais qui s'applique plus largement aux référents inanimés et insituables qui forment la cible allocutive des prêches, des prières, et bien sûr des formes poétiques du discours évocatif tel que l'a défini Dominicy (1990) ».

interactions orales, ce qui montre au passage l'artificialité de toute séparation trop radicale entre genres de l'écrit et genres de l'oral. Sans invalider les hypothèses de Grinshpun (2005) sur l'importance des genres pour expliquer le choix des auteurs et imprimeurs entre *ô* et *oh* avant que l'usage ne se stabilise, l'attention portée à l'interaction montre que, dans bien des cas, sur les exemples qu'elle examine aux pages 248, 251, 252, les interactions orientées vers la recherche d'un consensus privilégient la graphie *ô* alors que celles orientées vers le marquage d'un dissensus privilégient la graphie *oh*. Ceci tend à prouver que les marqueurs comme *ô* sont bien la trace d'opérations énonciatives complexes, et que leur spécialisation dans telle ou telle forme de discours tient à une congruence entre l'opération signifiée par le marqueur et le type de scène énonciative privilégiée par ce discours. Inscrivant l'allocutaire au cœur de l'énoncé sans pourtant lui laisser déployer toute son altérité, *ô* apparaît comme prototypique d'une certaine énonciation poétique où le locuteur, plutôt que d'assumer la solitude d'une parole singulière, préfère, par souci de l'universel, inclure son allocutaire dans sa propre sphère émotive et construire une énonciation empathique où se succèdent parfois à un rythme soutenu des allocutaires multiples mais fantasmés.

2. Variations illocutoires

Amenée par cette étude sur *ô* à m'intéresser à l'apostrophe, j'ai souhaité poursuivre dans cette voie. Mes travaux sur l'énonciation en poésie m'avaient montré que très souvent le poète se donne des allocutaires et fait du poème une sorte de monologue adressé où les destinataires pris à témoin ne prennent pas la parole mais permettent au locuteur de sortir du face à face avec soi-même, facilitant par là l'inclusion du lecteur dans la scène énonciative. Je pouvais supposer qu'il en allait différemment dans les romans ou au théâtre. J'avais donc envie, en me donnant un corpus plus hétérogène, de poursuivre l'examen des spécificités syntaxiques de l'apostrophe tout en observant si les différences génériques avaient un impact sur son fonctionnement. J'ai donc proposé au colloque de Nancy (juin 2006) sur « Les linguistiques du détachement » une communication portant sur les ambiguïtés interprétatives et le fonctionnement discursif de l'apostrophe. En raison des contraintes éditoriales, je n'ai repris pour les actes (article 45 à paraître) que la première moitié de cette communication qui portait sur la prédictivité de l'apostrophe et ses valeurs illocutoires. La deuxième partie, qui s'intéressait au rôle textuel de l'apostrophe et à l'impact des genres sur ce rôle, fera l'objet d'un autre article que je proposerai dans une revue prochainement.

La constitution du corpus était dictée par le souci de comparer entre eux des textes romanesques, théâtraux et poétiques. J'ai donc retenu :

- des dialogues théâtraux extraits de pièces de Jean-Paul Sartre (*Les Mouches*), Jean Genet (*Le Balcon*) et Bernard-Marie Koltès (*Combat de nègre et de chiens*) où l'apostrophe correspond a priori à une adresse effective à un interlocuteur présent ;
- des dialogues de romans et nouvelles (*Jacquou le croquant* d'Eugène Le Roy et plusieurs nouvelles de Maupassant) qui obéissent à une double contrainte : donner l'illusion d'un dialogue réel tout en contribuant à l'architecture d'ensemble de l'œuvre, à la progression narrative et à la caractérisation des personnages ;

- des textes poétiques – *Alcools* d’Apollinaire, *Chronique* de Saint-John Perse, la quatrième et la cinquième des *Cinq grandes odes* de Claudel – où le locuteur se donne librement les interlocuteurs qu’il souhaite sans avoir à obéir aux contraintes du réalisme théâtral ou romanesque mais où l’écriture est le seul outil pour créer une scène énonciative sur laquelle les allocutaires sont la plupart du temps silencieux, le locuteur restant en définitive seul maître du jeu ;
- quelques oraisons funèbres de Bossuet et quelques discours politiques de Léon Blum, écrits certes, parfois très travaillés rhétoriquement, mais supports d’une présentation orale à des interlocuteurs réels, et obéissant à une finalité essentiellement pragmatique : voulant identifier des fonctionnements textuels, il me paraissait en effet important de retenir à titre de témoins des textes s’inscrivant dans des situations d’énonciation réelles et dont la finalité esthétique est seconde par rapport à la quête d’efficacité argumentative.

Le corpus m’a permis de faire un inventaire de la diversité structurale des segments en apostrophe :

- noms propres, éventuellement précédés d’un déterminant possessif et/ou d’un adjectif : « Jacquou », « mon Jacquou », « mon pauvre Jacquou » ;
- noms communs sans déterminant : « citoyens », « maraudeur », « naufragé », « miroir », « ornements, dentelles », « gremlin », « brigand », « chrétiens », « camarades » ;
- adjectif antéposé + nom⁴⁹ : « jeune homme », « bel officier », « grand essoti », « pauvre petite » ;
- titres seuls ou accompagnés d’un nom propre ou d’un SN : « Seigneur », « Chevalier », « roi Hérode », « Monsieur le curé » ;
- déterminant possessif + (adjectif) + nom : « ma mère », « mes amis », « messieurs »⁵⁰, « mon vieil ami ». On observe assez fréquemment une nominalisation, grâce à « ô » ou au déterminant possessif, d’adjectifs qualificatifs : « ma petite », « mon brave », « ma pauvre », « ô bienheureuse » ;
- pronoms toniques seuls ou accompagnés d’une proposition relative : « toi », « vous qui vous plaigniez tant d’être un étranger ». Ces pronoms sont souvent accolés à un groupe nominal : « toi, Jacquou », « vous, messieurs ».

Cet inventaire a fait déjà ressortir que les textes romanesques et poétiques s’opposent aux textes argumentatifs et théâtraux. Là où les seconds⁵¹ privilégient des adresses répétitives et brèves (prénom ou nom propre, nom commun tels que « camarades » ou « chrétiens », syntagmes tel que « ma petite » ou « mes amis »), les premiers offrent une variété beaucoup plus grande de lexèmes et de structures grammaticales.

Cherchant dans un premier temps à cerner les spécificités de l’apostrophe au sein du vaste ensemble hétérogène des constructions à détachement (Fradin 1990), je me suis attachée à définir les relations entre l’apostrophe et l’énoncé hôte qui l’accueille. Or la spécificité de l’apostrophe réside dans l’existence de deux constructions : l’apostrophe isolée entre deux signes de ponctuation forte et qui apparaît comme

⁴⁹ On observera que l’adjectif est toujours antéposé et opère une qualification sur le signifié du nom.

⁵⁰ Lexicalisation de « mes sieurs ».

⁵¹ Il faut excepter Genet dont les apostrophes sont souvent plus proches de l’usage poétique que théâtral.

un énoncé nominal autonome – « *Le général, sursautant : Colombe ! – La fille, se détournant, en pleurs : Mon général ?* » (Genet) – et l’apostrophe linéarisée⁵² qui figure sur la gauche d’un énoncé verbal, en incise ou sur la droite. La relation entre l’apostrophe linéarisée et l’énoncé hôte ne peut se penser en termes de contrôle du segment en apostrophe par un syntagme de l’énoncé hôte car il arrive assez souvent (c’est même la situation majoritaire dans les textes de Koltès) qu’aucune coréférence ne puisse s’établir. Trois configurations sont en effet possibles :

- il existe dans l’énoncé hôte du segment en apostrophe une forme pronominale ou verbale ou un déterminant de rang 2 ou 5, de sorte que s’établit une relation de coréférence entre le référent du segment mis en apostrophe et la personne de rang 2 ou 5 évoquée dans le reste de l’énoncé : « *Tu profites de ce que je suis trop bonne, Jacquou !* » (Le Roy). C’est cette situation qui est généralement exemplifiée dans les grammaires mais elle est loin d’être générale.
- il y a coréférence partielle entre le référent du syntagme en apostrophe et un *nous* contenu dans l’énoncé hôte : « *Allons-nous-en, Pédagogue.* » (Sartre)
- le segment mis en apostrophe désigne l’allocutaire sans qu’aucun élément de l’énoncé hôte n’y réfère : « *Ils surveillent autant le camp que dehors, ils me regardent, monsieur.* » (Koltès)

De ces potentialités et limites syntaxiques résultent plusieurs conséquences lorsqu’on essaie de cerner la spécificité de l’apostrophe :

- il peut y avoir des difficultés à distinguer apostrophe et exclamation dans le cas de l’apostrophe isolée, les deux constructions acceptant des syntagmes nominaux sans déterminant : certains (Neveu 2005 : 20) ont à cette occasion opposé la complétude de l’énoncé exclamatif à l’incomplétude de l’apostrophe.
- dans l’apostrophe linéarisée, quand le segment vocatif⁵³ est coréférent à une personne de rang 2 ou 5, peut naître une ambiguïté entre apposition et apostrophe, comme on le voit dans cet exemple : « *Tout le monde t’a vu tirer. Imbécile, tu ne supportes même pas ta foutue colère.* » (Koltès). Ce qui est alors en jeu, c’est la valeur prédicative du segment.
- l’apostrophe linéarisée peut aussi se confondre avec la topicalisation lorsque le syntagme concerné est indifférent au critère habituel de différenciation de ces constructions, à savoir l’absence ou la présence du déterminant, c’est-à-dire lorsqu’il s’agit, comme dans les deux exemples ci après, d’un pronom ou d’un nom propre : « *Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes* » (Apollinaire) ; « *L’eût-elle cru il y a dix mois ? Et vous, messieurs, eussiez-vous pensé, pendant qu’elle versait tant de larmes en ce lieu, qu’elle dût sitôt vous y rassembler pour la pleurer elle-même ?* » (Bossuet).

Ces chevauchements possibles montrent que, dès lors qu’on s’éloigne du noyau syntaxique fortement organisé autour du verbe et de ses arguments, la part

⁵² J’emprunte le terme à C. Détrie.

⁵³ J’utilise ici le terme « apostrophe » pour désigner l’opération consistant à interpeller l’allocutaire et le terme « vocatif » pour désigner le segment concerné, sans autre référence au latin que l’étymologie du mot.

d'indétermination augmente et les calculs inférentiels appuyés sur l'analyse de la situation d'énonciation et sur des considérations pragmatiques jouent un rôle croissant dans l'interprétation. Il existe toutefois dans certains cas des tests assez nets. C'est ainsi que la topicalisation se distingue de l'apostrophe par le test de la suppression : dans les exemples ci-dessus, la suppression de « Guillaume » et de « messieurs » n'entraîne pas de changement notable au niveau de l'enchaînement des énoncés, mais elle produit dans le premier cas une perte de tension énonciative due à l'affaiblissement du dialogue intérieur et dans le deuxième cas, une force plus grande du *Face Threatening Act* que représente l'interrogation, et que l'apostrophe a pour vocation d'adoucir (cf. Lagorgette 2003). En revanche, l'effacement de « vous » affecte la cohésion textuelle en gommant le changement de topique (passage de « elle » à « vous »). On peut sur cette base opposer l'apostrophe qui affecte le palier énonciatif et la topicalisation qui affecte l'organisation sémantique du texte et la progression thématique.

Les deux premiers cas d'ambiguïté obligent pour leur part à s'interroger sur la nature prédicative de l'apostrophe : si l'apostrophe est un énoncé incomplet, elle se distinguera nécessairement de l'exclamation, énoncé nominal complet, et de l'apposition envisagée comme prédication seconde. Pourtant les hésitations interprétatives existent bel et bien, comme l'a montré mon travail antérieur sur *ô*, et il semble que nous ayons affaire dans certains cas à une sous-détermination syntactico-sémantique conférant au co(n)texte un rôle prépondérant. Il existe d'ailleurs dans la littérature sur le sujet une opposition entre ceux qui, tels Lagorgette 2003, incluent les insultes dans la catégories des apostrophes, et ceux qui, tels Lambrecht 1998 ou Neveu 2005, refusent à l'apostrophe le contenu prédicatif dont est dotée l'insulte. Il m'a donc semblé important de reprendre à nouveaux frais cette question en centrant tout d'abord mon attention sur les apostrophes isolées et en comparant le mécanisme interprétatif qui se met en place dans le cas d'un segment à contenu axiologique fort et dans celui d'un segment dépourvu de valeur axiologique, soit par exemple :

VOIX DE CLYTEMNESTRE : *Électre !* ÉLECTRE : Chut ! ORESTE : Qu'y a-t-il ? ÉLECTRE : C'est ma mère, la reine Clytemnestre.(Sartre)

ÉLECTRE, portant une caisse, s'approche sans les voir de la statue de Jupiter : *Ordure !* Tu peux me regarder, va ! avec tes yeux ronds dans ta face barbouillée de jus de framboise, tu ne me fais pas peur.(Sartre)

Or, derrière une apparente dissymétrie, il me semble que dans tous les cas, c'est l'intonème⁵⁴ qui est porteur de la valeur illocutoire, laquelle, alliée au co(n)texte, permet de construire à réception la complétude de l'énoncé, de sorte qu'un lexème insultant prononcé sur un ton affectueux ou admiratif peut devenir le noyau d'un énoncé laudatif. La saillance sémantique de l'insulte risque d'occulter ce qui relève d'un mode de fonctionnement commun à toutes les apostrophes isolées : en désignant son allocutaire par un syntagme doté d'une intonation d'énoncé, le locuteur effectue un acte de langage allocutif (Charaudeau 1992: 574) de valeur illocutoire diverse (je donne dans l'article

⁵⁴ Il peut paraître paradoxal d'accorder un tel poids à l'intonation dans l'analyse de textes écrits, mais il ne faut pas oublier que les textes théâtraux et les discours sont destinés à l'oralisation et que, dans les romans ou poèmes, l'emploi de structures syntaxiques telles que l'apostrophe masque la spécificité de l'écrit au profit d'une imitation de l'oral dictée par une recherche de réalisme ou de relations étroites avec le lecteur.

des exemples d'emplois du nom propre avec des valeurs illocutoires très différentes) et un acte de prédication dont le thème est l'allocutaire présent dans la situation, et le prédicat ce qui est dit par la combinaison dans l'apostrophe d'un signifié lexical et d'un intonème porteur de la valeur illocutoire. La part plus ou moins grande selon les énoncés d'implicite et de calculs inférentiels à partir du contexte ne doit pas selon moi conduire à opposer les insultes prétendument complètes et les apostrophes qui supposeraient l'ellipse problématique d'un constituant.

Quant aux apostrophes linéarisées à contenu axiologique, elles jouent un rôle de soutien de l'acte directeur effectué par l'énoncé, qu'il s'agisse d'assertions ou d'injonctions, qui ne les distingue guère des apostrophes plus neutres : la substitution des unes par les autres ne modifie pas sensiblement l'interprétation de l'énoncé et affecte surtout les rapports de face, comme on peut le voir sur ces deux exemples :

«Mais, *ma chérie*, je pensais que tu serais contente. Tu ne sors jamais, et c'est une occasion, cela, une belle!» (Maupassant)

Le malheureux criait comme un porc qu'on va saigner, ne s'interrompant que pour demander grâce d'une voix piteuse. «Allons, tais-toi, *braillard* ! ne vois-tu pas tous les autres sur pied ?...» (Le Roy)

Le contenu lexical du segment en apostrophe n'est certes pas indifférent : dans l'exemple de Maupassant, l'apostrophe affectueuse permet de désamorcer le côté menaçant pour l'allocutaire d'une assertion qui s'oppose au point de vue défendu par la jeune femme, et dans celui de Le Roy, l'apostrophe, du fait qu'elle entretient un lien sémantique avec les actions relatées dans le récit enchâssant le discours rapporté, contribue à la cohésion textuelle et à l'effet de réel. Ces deux effets discursifs seraient affaiblis ou annulés par l'emploi d'un nom propre en lieu et place d'une insulte ou d'un hypocoristique. Toutefois, le rôle de « tenseur énonciatif » ou d'outil de cohésion textuelle de l'apostrophe ne disparaîtrait pas pour autant. De même qu'il ne viendrait pas à l'idée de distinguer des attributs ou des compléments du verbe selon leur contenu lexical, il ne me semble donc pas légitime de catégoriser les apostrophes sur une base lexicale alors qu'insultes, titres, ou dénominations fonctionnent rigoureusement de la même façon.

Il résulte également de cette analyse que, si l'on prend en compte l'intonation en y voyant un facteur décisif dans l'interprétation d'un énoncé⁵⁵, l'apostrophe isolée possède un contenu prédicatif complet, ce qui explique qu'elle puisse se rapprocher de l'exclamation lorsque la relation allocutive s'affaiblit, comme je l'ai montré en étudiant *ô* et comme on peut le voir sur des exemples de ce nouveau corpus :

Cal (prenant Léone dans ses bras) : Pauvre petit bébé ! Moi aussi, un jour, j'ai débarqué ici, plein d'idées sur l'Afrique. (Koltès)

Le juge : Je t'approuve, Bourreau ! Magistral tas de viande, quartier de bidoche qu'une décision de moi fait bouger! (Genet)

Dans le premier exemple, le choix du lexème « bébé », privant Léone de la parole, permet une lecture délocutive de l'énoncé et dans le second, on observe une incer-

⁵⁵ Tout le monde est d'accord sur ce point en théorie – c'est ce qui distingue un syntagme isolé d'un énoncé – mais souvent on ne va pas jusqu'au bout de cette logique en voulant que l'énoncé ait un sens complet indépendamment de l'intonation.

titude sur le statut allocutif du deuxième énoncé due à la perte de la coréférence entre le SN et un pronom de rang 2 ou 5.

L’apostrophe linéarisée, quant à elle, peut, lorsque le lexème utilisé apporte une information nouvelle, généralement d’ordre axiologique, se rapprocher de l’apposition dans les cas où existe une coréférence entre le segment en apostrophe et un élément de l’énoncé hôte :

Que tu me fasses ramper après mon être de juge, *coquine*, tu as bien raison, mais si tu me le refusais définitivement, *garce*, ce serait criminel... (Genet)

Le segment en apostrophe, de par son contenu sémantique caractérisant, entre dans une relation de causalité – ou, ailleurs, de concession – avec l’énoncé hôte, rendant alors possible une lecture de type appositif. Néanmoins, cette relation avec l’énoncé hôte me paraît seconde par rapport à la fonction principale de ces segments en apostrophe, qui consiste à relier l’énoncé au palier énonciatif. C’est pourquoi je préfère considérer qu’ici la lecture appositive, d’ordinaire bloquée, vient se surajouter à la lecture énonciative sans l’annuler.

Au terme de ce parcours des ambiguïté interprétatives relatives au fonctionnement de l’apostrophe, l’apport principal de mon travail est de plaider pour une prédicativité première de l’apostrophe isolée, alliant à l’une des trois fonctions possibles du segment en apostrophe – identification, caractérisation, positionnement socio-discursif – une force illocutoire variée inférable de l’intonation et du co(n)texte, et pour une prédicativité seconde de l’apostrophe linéarisée. Prépondérante dans le cas des insultes et dans l’usage poétique des apostrophes, caractérisé par la forte charge informative des syntagmes détachés à gauche, cette prédicativité seconde, présumée et non assertée, passe au second plan dans l’usage ordinaire de l’apostrophe qui combine dans des proportions variables deux autres fonctions :

- la gestion de l’interaction et le soulignement de l’altérité des co-énonciateurs ;
- le soutien de la cohésion textuelle par le marquage des changements de plans dans le discours et le soulignement des actes directeurs.

C’est cet aspect-là que je développerai à présent en m’appuyant sur la partie non encore publiée de ma communication de Nancy et sur mon travail récemment mis en ligne sur les apostrophes dans l’œuvre de Saint-John Perse (article 43).

3. Fonctionnement textuel de l'apostrophe

L'expression de l'allocutaire d'un énoncé n'est généralement pas obligatoire. Il est rare que la suppression du segment en apostrophe affecte l'interprétabilité de l'énoncé. Il faut donc s'interroger sur ce qui peut motiver la mention de l'interlocuteur dans le texte. Si les propositions de D. Perret (1970) qui distingue un rôle d'identification du référent, un rôle prédicatif⁵⁶, lié au sens lexical, et un rôle socio-linguistique, précisant les relations qui unissent locuteur et allocutaire, permettent d'opérer une première classification, elles ne suffisent pas à rendre compte, dans le déroulement d'un dialogue romanesque ou théâtral, de ce qui peut entraîner la mention de l'allocutaire. C'est plutôt du côté des travaux sur les interactions verbales et sur les marqueurs de structuration discursive à l'oral, travaux qui mettent en évidence l'importance des stratégies de concession, de confrontation ou de recherche de consensus, que l'on trouvera une inspiration. En effet, si on laisse provisoirement de côté les apostrophes à fort contenu axiologique dont le rôle essentiel concerne le marquage du positionnement du locuteur vis-à-vis de son allocutaire et si l'on s'intéresse aux plus neutres d'entre elles (noms propres, termes de parenté ou de politesse conventionnels), on observe tout d'abord que l'apostrophe apparaît préférentiellement en début et fin d'échange, pour signaler la reconnaissance réciproque des interlocuteurs, nouer le lien qui les unit et le réaffirmer au moment de la séparation. Ceci est particulièrement net dans les romans où il importe de bien démarquer le discours rapporté du récit et où les apostrophes en début de dialogue jouent un rôle équivalent de celui des didascalies théâtrales en précisant qui parle à qui, même en l'absence de discours attributif. Mais dans les discours argumentatifs aussi, on trouve souvent des apostrophes dans des zones charnières, au début d'un nouveau développement :

Enfin il se décida et se mit à parler d'un air vague, bredouillant un peu et regardant au loin dans la campagne. – *Rose*, dit-il, est-ce que tu n'as jamais songé à t'établir ? (Maupassant)

« Bon voyage, *curé* ! lui dit le chevalier » (Le Roy)

Voilà, *mes chers amis*, l'essentiel de ce que j'avais à vous dire. (Blum) [Cet énoncé marque le début de la dernière partie. Un peu plus loin, juste avant la conclusion, on trouve : *Camarades*, j'ai terminé.]

Au théâtre, l'apostrophe joue un rôle dans la structuration en gérant le changement d'allocutaires, mais elle sert surtout à souligner les actes directeurs (au sens de Roulet et *al.* 1985), et accompagne de façon privilégiée interrogations et injonctions. Ce rôle de soulignement s'observe aussi dans les discours argumentatifs. Dans les procès, qu'il s'agisse du procès fictif de *Jacquou le croquant* ou du procès réel de Léon Blum, l'apostrophe vient clairement soutenir les actes illocutoires les plus importants :

Messieurs les jurés, je remets avec confiance le sort de tous ces accusés entre vos mains (...)
Acquittez-les, *messieurs* ! (Le Roy)

⁵⁶ Elle désigne sous ce terme les apostrophes caractérisantes.

Messieurs, je vous assure que je suis bien là au cœur de la question ; j'y ai bien réfléchi.
(Blum)

On observe dans ces cas-là la superposition de deux fonctions de l'apostrophe : la structuration discursive et l'intensification des relations interlocutives. L'intervention du palier énonciatif dans la structure de l'énoncé remet au premier plan la relation sous-jacente du locuteur et de l'allocutaire. Pour reprendre la terminologie de Jakobson, à la centration sur le message, succède la centration sur la fonction conative du langage. Mais on aurait tort d'interpréter cette mise en avant de la relation interlocutive dans un sens fusionnel. Une étude attentive des différents contextes dont je disposais (dialogues d'amoureux ou d'amis, dialogues conflictuels) m'a montré que, pour comprendre l'opération sous-jacente à l'apostrophe, il faut, derrière des effets de sens variés, abstraire une valeur générale qui consiste, selon moi, en une ouverture vers la sphère de l'autre doublée d'un marquage non moins fort du locuteur. En signifiant à l'allocutaire qu'il fait bien partie de son horizon de discours, le locuteur lui impose par la même occasion la prise en compte réciproque de sa propre existence en tant que sujet doté d'un vouloir différent et éventuellement antagoniste. C'est pourquoi l'apostrophe se manifeste dans des situations d'interaction variées, allant de l'entente harmonieuse sur fond de dualité au conflit le plus marqué, comme on le voit dans ces trois exemples :

« Que tu es donc joliette, *Lina* ! – Tu dis ça pour rire, *Jacquou* ! » (Le Roy)

Ah ! *mon maître*, que vous me peinez ! Que faites-vous donc de mes leçons et de ce scepticisme souriant que je vous enseignai ? (Sartre)

« Je vous prédis, *monseigneur*, fit-il en partant, que vous regretterez votre refus. » (Le Roy)

Si le signifié du SN mis en apostrophe est souvent vecteur d'une certaine politesse rituelle, et parfois d'un sentiment d'affection, l'acte même de l'apostrophe doit à mon sens être dissocié de ce signifié conjoncturel et envisagé comme un souci du locuteur de se positionner comme distinct de son allocutaire. L'apostrophe me semble ainsi avoir partie liée avec l'affirmation dans le discours de l'altérité du *je* par rapport au *tu*, altérité qui, selon les cas, peut se décliner sur le mode de l'échange amical ou amoureux, du duel oratoire, de l'insulte⁵⁷.

Peut-être est-il également envisageable de considérer les rôles de structuration du dialogue et de soutien des actes illocutoires directeurs que j'ai assignés précédemment à l'apostrophe comme d'autres manifestations de ce même marquage de l'altérité dans des contextes spécifiques où il importe de (re)préciser les cadres de l'échange, soit pour faciliter le repérage de l'auditoire dans les moments sensibles que sont l'ouverture, le changement de parties, ou la clôture, soit pour s'assurer de son implication lors d'un acte illocutoire décisif.

⁵⁷ Dans le cadre de la théorie praxématique, on peut se demander si l'expression de l'apostrophe correspond à l'émergence de l'intersubjectivité dans la deuxième phase de la construction subjective - marquée par un jeu d'identification/différenciation entre le *je* et le *tu* - ou si elle ne coïncide pas plutôt avec la troisième phase marquée par une distinction nette entre la sphère de l'*ego* et celle de l'autre (Détrie, Siblot et Vérine 2001 : 332). Les observations que j'ai pu faire ne me permettent pas encore de trancher et je constate que Détrie (2006) ne prend pas nettement position sur ce problème.

Le travail que je viens de mener sur certains poèmes de Saint-John Perse (article 43) a confirmé que les apostrophes jouaient un rôle important dans la construction de la scène énonciative, dans la dynamique informationnelle et dans la cohésion discursive. Dans la situation d'énonciation particulièrement complexe qui caractérise *Vents*, les apostrophes figurent fréquemment à l'orée de discours rapportés attribués au poète ou Maître de chant : les invocations d'une part aux puissances tutélaires dont il sollicite la protection⁵⁸, tel l'aède homérique appelant la Muse, d'autre part aux destinataires qui attendent sa parole, le qualifient comme poète et garantissent qu'il pourra mener à bien sa mission. On observe une concomitance significative entre les apparitions intermittentes du *je* – sur fond d'énonciation en *nous* – et les apostrophes : ces deux phénomènes énonciatifs indiquent une montée de la tension énonciative et isolent des passages, généralement en fin de section, où la dimension épique du passage s'efface derrière une dimension plus lyrique. Les apostrophes ont ainsi partie liée avec l'hétérogénéité générique : au sein d'amples passages descriptifs ou narratifs où la poésie de Perse affiche son ambition d'arpentage et de réinvention du monde, les apostrophes viennent rappeler la dimension interlocutive primordiale du poème.

Par ailleurs, aussi bien *Chronique* et *Chant pour un équinoxe* que *Vents* offrent une alternance intéressante entre vocatifs descriptifs et vocatifs de dénomination correspondant à deux rôles distincts dans la cohésion textuelle. Les premiers (ex. 1, 2, 3 ci-dessous) consistent en syntagmes nominaux longuement expansés désignant des entités nouvelles, les seconds (ex. 4 ; 5. 6 et 7) en syntagmes brefs, souvent limités à un nom, désignant des référents censés être déjà connus. On trouve ces deux types de vocatifs aussi bien à gauche des énoncés hôtes qu'en incise ou à droite, même si les premiers, introduisant des entités nouvelles, sont logiquement plus fréquents à gauche et les seconds dans les deux autres positions :

1. Vous qui savez, rives futures, où résonneront nos pas,
Vous embaumez déjà la pierre nue et le varech des fonts nouveaux. (*Vents*, I, 5, p.20)
2. Chevaleries errantes par le monde à nos confins de pierre, ô déités en marche sous le heaume et le masque de fer, en quelles lices tenez-vous vos singuliers exploits ? (*Vents*, III, 3, p.54)
3. Je te connais, ô Sud pareil au lit des fleuves infatués, et l'impatience de ta vigne au flanc des vierges cariées. (*Vents*, II, 3, p.37)
4. Grand âge, nous venons de toutes rives de la terre. (*Chronique*, III, p.91)
5. Ô temps de Dieu, sois-nous comptable. (...) Ô temps de Dieu, nous seras-tu enfin complice ? (« Sécheresse », p.108)
6. « Tu te révéleras ! chiffre nouveau : dans les diagrammes de la pierre et les indices de l'atome ; (*Vents*, III, 3, p.55)
7. « Tu te révéleras, chiffre perdu !... (*Vents*, III, 6, p.62)

Les vocatifs descriptifs semblent typiques de l'usage poétique de l'apostrophe, puisque j'en ai trouvé chez Claudel, et, dans une moindre mesure, chez Genet. Ils ont

⁵⁸ Il arrive aussi, dans une inversion de la situation d'énonciation, que ce soient ces puissances qui interpellent le poète, manifestant ainsi leur rôle de destinataire, au sens greimassien du terme.

clairement pour fonction d'introduire des référents nouveaux dans le discours tout en les donnant comme connus en vertu de la présupposition d'existence qui caractérise les syntagmes en apostrophe. Le coup de force que constitue le fait de présenter comme disponibles dans la mémoire discursive des éléments en réalité nouveaux ressortit bien au phénomène d'évocation propre au discours poétique, dont je reparlerai longuement dans la troisième partie. Il est toutefois atténué par le fait que ces syntagmes entrent généralement dans des chaînes isotopiques qui les intègrent à la structure sémantique du poème et par leur adossement assez fréquent à des pronoms topicalisants qui assurent la mise en relief informationnelle du syntagme.

Les vocatifs de dénomination assurent, pour leur part, un rôle de reprise accentué par leur emploi répétitif à l'initiale de l'énoncé (anaphore rhétorique) ou par la répétition à plusieurs pages d'intervalle d'énoncés constitués sur le même moule syntaxique : « je te V, vocatif » qui constituent en quelque sorte les points de condensation du poème, les lieux où se cristallise la mémoire du texte. Les référents de ces vocatifs de dénomination constituent les thèmes⁵⁹ majeurs du poème (le grand âge ou la terre dans *Chronique*, la sécheresse dans le poème éponyme) ou les substituts métaphoriques de ces thèmes majeurs (le « chiffre nouveau » ou le « colchique d'or » dans *Vents*). Par leur fonction de reprise, ils se rapprochent des thèmes constants qui jalonnent une progression thématique privilégiant la reprise, mais ils permettent par leur détachement aux marges de l'énoncé d'imprimer à celui-ci un rythme singulier, qui le distingue de la prose ordinaire, et leur rôle allocutif met en avant la dimension interlocutive d'une poésie qui se veut en constant dialogue à la fois avec les éléments cosmiques et avec les hommes de ce temps.

Cette étude des vocatifs dans quelques poèmes de Saint-John Perse a revêtu pour moi un intérêt tout à la fois linguistique et stylistique. Elle m'a permis de prolonger ma réflexion sur le rôle structurant de l'apostrophe en attirant mon attention sur l'existence de deux types de vocatifs rythmiquement et sémantiquement différents : ceux qui réactivent à intervalles réguliers des éléments présents dans la mémoire discursive et ceux qui instituent comme allocutaires des éléments nouveaux dont ils présupposent l'existence. Ce faisant, elle a confirmé que l'apostrophe pouvait jouer un rôle important dans la dynamique informationnelle d'un texte et dans sa rythmicité. Par ailleurs, elle m'a permis d'éclairer des scénographies très particulières et de mieux comprendre la relation interlocutive établie par le locuteur persien. On voit ici que l'approche linguistique débouche sur une meilleure compréhension de la totalité signifiante que constitue le poème et soutient l'interprétation. Mais ce sont là des points sur lesquels je reviendrai longuement dans la quatrième partie.

Ces deux ensembles de travaux, sur l'apostrophe et sur les connecteurs concessifs, même s'ils peuvent paraître a priori assez différents, se rejoignent sur plusieurs plans :

- ils se situent clairement dans le cadre d'une linguistique énonciative attachée à décrire le fonctionnement de marqueurs et d'opérations envisagés comme des manifestations de l'activité du sujet parlant et de sa perception de la relation d'interlocution.

⁵⁹ Je prends ici le mot « thèmes » dans le sens qu'il a dans le discours ordinaire.

- ils s'appuient sur des exemples attestés, replacés dans leur co(n)texte énonciatif, ce qui permet de prendre en compte les déterminations apportées par le genre et d'atteindre ainsi à un certain degré de généralité dans l'analyse.
- aussi bien dans le cas des concessifs que dans celui des expressions en apostrophe, ils montrent que, tout en les distinguant, on ne peut séparer trop radicalement la fonction de marquage des valeurs illocutoires et des relations interlocutives et celle d'outil de la cohésion textuelle. La quatrième partie me permettra de revenir abondamment sur cette articulation.
- ils apportent des éclairages intéressants sur les relations entre lexique et syntaxe. En conclusion de cette deuxième partie, je développerai un peu ce dernier point.

L'étude des connecteurs concessifs montre qu'il s'opère une spécialisation des différents connecteurs en fonction des environnements lexicaux. *Néanmoins* apparaît dans des contextes d'oppositions paradigmatiques et à proximité de lexèmes axiologiques intensifiant le marquage subjectif et orientant l'interprétation. *Toutefois* se combine préférentiellement à des énoncés dont les lexèmes expriment une quantité ou un parcours temporel. *Cependant* articule souvent des oppositions modales dont l'expression est avant tout lexicale, mais il convient aussi à des cotextes où la relation concessive est faiblement marquée au niveau du lexique et repose essentiellement sur les instructions données par le connecteur. On voit donc que, dans certains cas, les conflits de valeurs ou de domaines notionnels déjà portés par le lexique vont trouver dans l'emploi d'un connecteur l'orientation argumentative qui leur manquait, alors que dans d'autres cas, c'est le connecteur lui-même qui va structurer en points de vue antagonistes un univers discursif faiblement polarisé au niveau du lexique.

On constate par ailleurs qu'aussi bien pour les connecteurs que pour l'apostrophe, la construction de l'interprétation pragmatique et des valeurs illocutoires de l'énoncé repose largement sur le co(n)texte, l'opération énonciative elle-même restant neutre du point de vue des relations interlocutives. Le lexique et l'intonation jouent alors un rôle clé pour aider l'allocutaire à comprendre le positionnement du locuteur. Mais ce rôle important du lexique ne doit pas conduire à des erreurs manifestes consistant par exemple à séparer en plusieurs catégories une opération unique d'interpellation au motif qu'elle n'est pas toujours porteuse du même positionnement. L'acte d'apostrophe ou l'instruction donnée par *toutefois* restent uniques quel que soit le signifié des syntagmes mis en apostrophe ou des énoncés situés en amont et en aval du connecteur. L'oublier serait introduire une confusion grave entre, d'une part, l'opération abstraite consistant à inscrire la relation interlocutive dans l'énoncé lui-même ou à donner des instructions pour interpréter le mouvement discursif réglant l'enchaînement de *p* et *q* et, d'autre part, la multiplicité des implications en discours de cette opération abstraite, portées entre autres par les relations lexicales. L'interprétation se révèle ainsi tributaire à la fois de la reconnaissance d'opérations discursives complexes mais peu déterminées sur le plan pragmatique, et de la construction de schématisations appuyées notamment sur une bonne prise en compte du lexique au niveau local et sur une bonne appréhension des conditions générales d'énonciation au niveau global.

On retrouvera dans ma présentation des études stylistiques que j'ai consacrées à des œuvres particulières le même souci d'articuler la description de formes linguistiques

immanentes au texte avec l'analyse d'un contexte énonciatif spécifique permettant d'en apprécier pleinement le potentiel argumentatif ou esthétique. On ne s'étonnera pas non plus de me voir présenter dans la partie finale de cette synthèse des projets attestant de mon désir de poursuivre des recherches en linguistique tant sur des marqueurs que sur des opérations syntaxico-énonciatives. Il me semble en effet que, dans ces deux domaines, beaucoup de choses restent à découvrir et que c'est en s'appropriant ces nouveaux acquis de la recherche que l'approche d'un auteur ou d'une œuvre dans une perspective stylistique pourra gagner en précision. Il n'y a donc dans mon esprit nul grand écart entre les travaux présentés dans cette deuxième partie et ceux qui vont faire l'objet des deux parties suivantes, mais plutôt une alternance salubre entre un retour périodique à l'étude du système linguistique et de l'activité de parole dans des contextes diversifiés et un centrage sur les productions littéraires émanant de cette activité et conditionnées par ce système.

Troisième partie

L'énonciation en poésie

La relecture de mes études stylistiques m'a permis de dégager deux grands types d'approche : l'un envisage le poème comme un acte d'énonciation, l'autre s'intéresse davantage à son organisation textuelle. Je présenterai successivement ces deux approches dans les troisième et quatrième parties de ce mémoire. Je consacrerai donc la troisième partie à une réflexion sur la dimension énonciative de la poésie qui s'appuiera sur les travaux que j'ai menés depuis huit ans dans ce domaine, en examinant leurs présupposés théoriques, en les rediscutant si nécessaire, et en les confrontant aux réflexions d'autres chercheurs, pour dégager des convergences ou des désaccords. Je m'efforcerai le plus possible d'inscrire la perspective stylistique dans une réflexion plus générale sur le fonctionnement des discours, les textes poétiques n'étant à mon sens que des exemples particuliers de l'infinie diversité des discours, mais des exemples nécessairement tributaires de leurs conditions spécifiques d'énonciation et de réception.

III.1. Pour une approche énonciative de la poésie

Les linguistes ont dans les années 1960-70 développé une approche essentiellement structurale des textes littéraires, se restreignant volontairement à une vision immanente du texte dont le souci était d'éviter les dérives psychologisantes ou sociologisantes. Ce sont le développement de l'analyse de discours d'une part, de la linguistique énonciative d'autre part, qui les ont amenés à partir des années 1980 à réintégrer dans l'étude du texte littéraire la prise en compte du contexte, et à s'intéresser à la construction des énonciateurs et à la dimension pragmatique du discours (Cf. Amossy et Maingueneau 2003 : 9-13). Cette évolution, pour ce qui concerne le roman et les textes autobiographiques, a convergé avec l'attention portée par les narratologues aux phénomènes de voix et de point de vue ou focalisation⁶⁰ et avec la redécouverte de Bakhtine insistant sur le dialogisme inhérent à l'œuvre romanesque. Quant au texte de théâtre, de par sa nature même et notamment la double énonciation qui le caractérise, il offrait un terrain privilégié aux approches interactionnistes et pragmatiques.

Mais en ce qui concerne la poésie, l'approche structurale a longtemps perduré. On peut penser que cela tient en premier lieu au haut degré de cohésion du texte poétique due à « l'application d'une organisation métrico-rythmique sur l'organisation linguistique » (Molino et Gardes Tamine 1992 : 8). La description des configurations métriques, phoniques, lexicales, morphologiques et syntaxiques peut déjà sembler suffisamment complexe pour ne pas inciter à d'autres recherches. Ensuite, la définition de la fonction poétique par Roman Jakobson dans son article célèbre « Linguistique et poétique » comme tout à la fois « l'accent mis sur le message pour son propre compte »

⁶⁰ Je songe bien sûr aux travaux de Wayne Booth, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, et plus récemment Alain Rabatel.

(1963 : 218) et comme la projection « du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (1963 : 220) ainsi que ses propres analyses de poèmes ont puissamment contribué à enfermer pendant longtemps les analyses linguistiques de la poésie dans un relevé des parallélismes structurant le texte, d'autant que les textes théoriques de Nicolas Ruwet (1975, 1981), malgré la finesse de ses analyses de poèmes, ont renforcé la prédominance théorique du concept de parallélisme comme principe explicatif de la poésie. A cela s'est ajoutée la caution de Bakhtine déclarant un peu hâtivement que « dans les genres poétiques (au sens étroit) la dialogisation naturelle du discours n'est pas utilisée littérairement, le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au-delà de ses limites, les énoncés d'autrui. » (1987 : 107). Opposant le discours romanesque dialogique au poème monologique, Bakhtine légitimait la cécité sur le fonctionnement énonciatif du texte poétique⁶¹. A ma connaissance, dans les années 1980-1990, le livre de Jean-Michel Adam *Pour lire le poème* (1984), paru en Belgique dans une collection destinée aux enseignants du secondaire, est le seul qui consacre un chapitre à l'énonciation poétique avec notamment une section très intéressante où Adam analyse la transposition par Aragon dans ses « Strophes pour se souvenir » de la lettre adressée par Michel Manouchian à sa femme Mélinée avant son exécution par la Gestapo. Il observe notamment comment « le poème replace les morts sur l'axe de la communication *nous* → *vous* et redonne vie au *je*-mort » tout en élevant le référent « au niveau atemporel du mythe collectif » (p.213). Dans les manuels publiés en France à destination des étudiants, il faudra attendre le récent *Stylistique de la poésie* de Jacques Dürrenmatt (2005) pour qu'enfin la dimension transitive de la poésie soit prise en compte dans un chapitre inaugural intitulé « Le poème comme énoncé ». J'avais pour ma part relevé en 1997 dans un compte-rendu la non prise en compte de l'énonciation dans le manuel au demeurant intéressant de David Ducros *Lecture et analyse du poème*⁶².

Mais, plus encore que par une persistance du paradigme structuraliste, je ferai l'hypothèse que la cécité vis-à-vis de l'énonciation poétique était due avant tout à l'apparente transparence du poème lyrique : quel besoin d'y distinguer plusieurs instances énonciatives puisqu'il est convenu que le poète s'y adresse directement à son lecteur ? Il existe en effet une pseudo-évidence de la situation d'énonciation poétique, similaire à celle qui fait confondre dans une autobiographie le *je* narrateur et le *je* narré et accentuée par le manque de distance temporelle entre ces deux *je*. Dans « La référence dédoublée », Dominique Combe évoque cette « illusion référentielle » selon laquelle « le lecteur continue spontanément à identifier le sujet de l'énonciation au poète comme personne » (1996 : 52) et s'interrogeant sur le statut fictionnel de la poésie, il oppose les thèses de Roman Ingarden et celles de Käte Hamburger. Le premier inclut la poésie dans le champ du fictionnel, de la mimésis, alors que la seconde, sur des bases linguistiques, distingue la littérature narrative ou dramatique de la poésie lyrique :

Le langage créatif qui produit le poème lyrique appartient au système énonciatif de la langue ; c'est la raison fondamentale, structurelle, pour laquelle nous recevons un poème, en tant que texte littéraire, tout autrement qu'un texte fictionnel, narratif ou dramatique. Nous le recevons comme l'énoncé d'un sujet d'énonciation. (Hamburger 1986 : 208)

⁶¹ Du côté des études proprement littéraires, les travaux sur l'intertextualité et la réécriture dans la poésie ne manquaient pas mais l'étanchéité institutionnelle entre linguistique et littérature ne facilitait pas les transferts.

⁶² Cf. mon article 19, compte-rendu de *Lecture et analyse du poème* publié dans le n° 6 de la revue *Dix-neuf-Vingt*, octobre 1998.

Hamburger observe que le locuteur de l'énoncé poétique se situe dans l'ici-maintenant et se présente comme le responsable individuel de son énoncé, contrairement à ce qui se passe dans l'énonciation théorique où l'individualité de l'énonciateur n'est pas pertinente, et dans le genre fictionnel où est construit un nouveau repérage à partir des « Je-Origines fictifs des personnages » (p. 82). Elle propose donc de considérer ce *je* non pas comme un personnage fictionnel mais comme un sujet d'énonciation, tout en maintenant une distinction avec le sujet d'énonciation « pragmatique » : si celui-ci fait le plus souvent corps avec le sujet parlant empirique, tel n'est pas le cas du sujet lyrique qui est une création littéraire distincte du poète qui lui donne vie.

Même si les considérations de K.Hamburger sur la corrélation sujet-objet dans le poème lyrique me paraissent plutôt hasardeuses, j'adhère à sa conception du sujet lyrique qui me paraît caractériser avec justesse la situation d'énonciation en poésie. Il n'y a nulle naïveté dans sa position puisqu'elle affirme très nettement :

Nous n'avons la possibilité, et donc le droit, ni de soutenir que le poète présente ce qu'énonce le poème – que ce soit ou non sous la forme d'un Je – comme étant sa propre expérience, ni d'affirmer le contraire. (p.240)

Elle insiste sur le fait que l'énoncé en poésie lyrique se donne comme l'énoncé d'une expérience que le récepteur est invité à refaire :

La façon dont nous appréhendons, comprenons, interprétons le poème est largement une « ré-expérience » ; si nous voulons comprendre le poème, il faut nous interroger nous-mêmes. Car nous sommes toujours directement en face de lui, de même que nous sommes face aux manifestations d'un "autre" réel, d'un Tu qui parle à un Je. (p.238)

Même si cette expérience est en réalité le résultat d'une construction par l'écriture, et si sa dimension symbolique reconfigure la réalité extralangagière qui a pu être à son origine⁶³, il n'en demeure pas moins, à mon sens, que, contrairement au roman qui, soit qu'il crée un effet de réel soit qu'il invente un monde parallèle, met en scène des personnages vivant une vie indépendante de la nôtre, le poème lyrique se présente comme une parole adressée à un lecteur au sujet d'une expérience que celui-ci est invité à faire sienne et qui est censée le rejoindre dans son environnement actuel. Considérer le poème comme une parole, telle était déjà la proposition de Michel Collot en 1989 (p.187sq), fondée sur une analyse de la déixis dans les poèmes de Rimbaud. C'est cette voie que j'ai voulu poursuivre, dans une perspective plus spécifiquement linguistique, lors de ma thèse sur l'œuvre poétique de Jaccottet et dans nombre de mes travaux postérieurs. Avant d'entrer dans le détail de mes hypothèses théoriques, je voudrais indiquer brièvement trois raisons qui plaident pour une spécificité de l'énonciation poétique au sein des textes littéraires : les deux premières sont d'ordre expérientiel, la troisième a trait à la définition archigénérique que l'on peut donner de la poésie.

Tout d'abord on constate que les poètes, dans leur majorité, se sentent responsables à titre personnel de leurs écrits – au sens où Ducrot (1984 : 193) dit que le locu-

⁶³ Hamburger va peut-être trop loin dans cette voie lorsqu'elle affirme que le lecteur du poème se sent « libéré de tout intérêt pour la valeur propre [du référent-objet] » (p.237), mais, ce faisant, elle met l'accent à juste titre sur la réception paradoxale du poème : nous le lisons comme le récit d'une expérience sans y chercher pourtant une mimésis réaliste, de sorte que notre attention se porte plus sur les effets produits par la construction langagière que sur le monde représenté.

teur est responsable de son énoncé – et associent à la dimension esthétique de leur œuvre une dimension éthique qui ne tient pas aux contenus sémantiques de cette œuvre, comme dans le cas des romans, mais à la dimension illocutoire des énoncés. Alors que les romanciers et dramaturges ressentent souvent comme illégitime l'assimilation des positions de leurs personnages à celles qu'ils peuvent eux-mêmes défendre, les poètes, même s'ils prennent parfois soin de signaler que le *je* de leurs poèmes n'est pas un *je* biographique, établissent un lien étroit entre leur propre expérience et la formulation à laquelle ils parviennent dans leurs poèmes. Michel Jarrety montre comment Yves Bonnefoy et René Char travaillent à se prémunir du risque d'« infidélité du Je lyrique à l'expérience fondatrice du poète qui assure sa naissance » (1986 : 118). Les poètes se trouvent ainsi dans une position à peu près semblable à celle des autobiographes : si on ne doit pas naïvement prendre pour une reproduction du réel tout ce qui est dit dans une autobiographie et s'il faut faire la part de la construction d'une image de soi ne serait-ce que par la sélection et la combinaison des éléments biographiques qui la composent, il serait tout aussi faux de n'y voir qu'une pure fiction. La question à se poser n'est donc pas : « ce *je* est-il celui de l'écrivain ? » mais plutôt : « quel locuteur et quel sujet actantiel – j'entends par là le « locuteur en tant qu'être du monde » de Ducrot, ou la dimension délocutée de toute personne de l'énonciation (cf. Joly 1987 : 70-71) – sont construits par ces textes et quelles relations entretiennent-ils entre eux et avec l'auteur ? » J'y reviendrai bientôt.

Ensuite la pratique du lecteur de poèmes est bien différente de celle du lecteur de romans ou même d'autobiographies : le lecteur de poèmes ne s'identifie pas à un personnage qui aurait une consistance indépendante des mots du poème et pour lequel il pourrait s'émouvoir, craindre ou espérer. Il s'approprie les mots du poème qu'il fait siens parce qu'ils correspondent à quelque chose qui résonne en lui et il les redit en les investissant d'une valeur illocutoire. C'est ainsi qu'on recopie un poème d'amour pour l'adresser à la personne qu'on aime, et qu'on apprend par cœur un poème pour le réciter dans des situations où il nous paraît approprié. Ignorer ces pratiques ou les réduire à un simple plaisir esthétique serait à mon avis passer à côté d'un aspect essentiel de la poésie : cette capacité à la réitération par tout nouveau lecteur. La question qui se pose alors est la suivante : qu'est-ce qui, dans le texte, facilite cette appropriation ?

Enfin l'approche énonciative de la poésie me semble à même d'éclairer quelques-unes des questions que l'on peut se poser sur la poésie comme « champ générique »⁶⁴. Penser la poésie comme un mode d'énonciation spécifique n'est pas nouveau mais cela a été fait dans des paradigmes théoriques tellement différents des nôtres qu'il importe d'en débrouiller brièvement l'écheveau. On sait que Platon opposait déjà l'épopée, le dithyrambe et le théâtre sur cette base : au théâtre, le poète cède la parole aux personnages, dans le dithyrambe, on a affaire à une « narration racontée » qui « est l'œuvre du poète lui-même », alors que dans l'épopée, alternent les passages où « le poète parle en son nom propre » et ceux où il fait « comme si un autre que lui-même parlait »⁶⁵. Genette (1979 : 17) parle à cet égard de « mode » d'énonciation. Chez Aristote, deux modes seulement s'opposent : le narratif et le dramatique, à cause de la disparition historique du dithyrambe. L'assimilation établie par Aristote entre *poiésis* et *mi-*

⁶⁴ C'est François Rastier qui utilise cette expression dans *Arts et sciences du texte* (2001 : 230) pour distinguer les grandes catégories supragénériques des genres proprement dits que sont, par exemple, la tragédie, le roman picaresque, l'ode ou le sonnet.

⁶⁵ *La République* livre III, 393a-394c, trad. G. Leroux, Garnier-Flammarion 2002, p.175-177.

*mésis*⁶⁶ a par ailleurs pour conséquence de brouiller la perception des genres lyriques émergents. Pendant très longtemps, ces genres non mimétiques sont difficilement catégorisés par les *Arts poétiques* qui se contentent de les énumérer ou de proposer des classements bancals, tels celui de Diomède au IV^e siècle qui propose un *genus imitativum* (dramatique), un *genus ennarativum* (narratif) qui correspond en réalité à la poésie sentencieuse et didactique, et un *genus commune* (mixte) où il rassemble l'épopée et les œuvres d'Horace ou Archiloque :

L'idée que la poésie lyrique correspond à un type d'énonciation réservée au poète paraît donc, d'après ce que nous savons, complètement étrangère à la pensée antique. (Guerrero, 2000 : 61)

La triade épique/lyrique/dramatique systématisée par le romantisme commence à émerger dans les traités de la fin de la Renaissance qui parlent de poésie *mélrique* : Minturno affecte la poésie mélrique au « mode de narration simple [...] quand c'est le poète lui-même qui parle, n'assumant le rôle de personne. » (cité par Guerrero 2000 : 89). Scaliger reprend la thématique d'Horace et affecte à la poésie lyrique une série de sujets qui mêlent en réalité une thématique et une visée pragmatique : « louanges, amours, invectives, afflictions, propos de table, reproches, prières pour complaire au génie, exhortations » (ibid. p.99). Mais les théoriciens des XVI^e- XVII^e siècles achoppent tous sur la question de la *mimésis*, car ils pressentent sans toutefois le conceptualiser clairement que la poésie lyrique remet en cause l'approche aristotélicienne des œuvres d'art. Pour la sauver, l'abbé Batteux considère que les sentiments exprimés par les poètes « sont donc, au moins pour partie, des sentiments feints par art » (Genette 1979 : 37) et extrait la tripartition platonicienne de son cadre purement narratif en assimilant indûment le dithyrambe narratif et la poésie lyrique. C'est avec Johann Adolf Schlegel que toute référence à l'imitation est abandonnée et que la poésie lyrique commence à être assimilée à l'expression par le poète de ses propres sentiments. Friedrich Schlegel va plus loin en qualifiant la forme lyrique de subjective, la forme dramatique d'objective et l'épique de subjective-objective⁶⁷. Comme le dit très justement Genette, le critère de répartition se déplace alors « du plan en principe purement technique de la situation énonciative vers un plan plutôt psychologique et existentiel » (*op. cit.* p. 43). Les réflexions de Hamburger sur la relation sujet-objet dans le poème lyrique restent tributaires de ce schème de pensée et s'avèrent peu convaincantes.

Mais, au fil du XIX^e siècle, le développement de la prose aussi bien dans le champ du narratif avec l'assomption du roman que dans le champ théâtral avec l'abandon progressif du vers conduit à un déplacement notable des contours de la triade cependant que la poésie tend à se restreindre dans les faits comme dans la théorie au seul domaine du lyrique, phénomène accentué en France par l'anathème porté par Mallarmé, puis par Valéry et Breton contre le narratif : Dominique Combe a bien analysé ce processus d'éviction du narratif dans *Poésie et récit* (1989) et je n'y reviendrai pas. De ce fait la deuxième moitié du XX^e siècle hérite d'une situation où la triade ly-

⁶⁶ Pour une présentation détaillée de cette problématique, on se reportera à *Introduction à l'architexte et à Poétique et poésie lyrique* de Guerrero.

⁶⁷ Cette schématisation est à juste titre récusée par F. Rastier (2001 : 240 sq.) mais sa critique d'une approche énonciative des textes porte à mon sens à faux car elle prête aux tenants de cette approche un simplisme caricatural : d'une part, l'énonciation ne se réduit pas aux marques de personnes, d'autre part, s'intéresser à cette dimension des productions textuelles ne signifie pas l'absolutiser au point d'en faire le critère unique de catégorisation des textes.

rique/épique/dramatique centrée sur des modes d'énonciation a été remplacée par la triade poésie/roman/théâtre qui définit des champs génériques aux caractéristiques énonciatives internes forcément hétérogènes⁶⁸, tant il est vrai qu'« aucune composante textuelle ne peut à elle seule déterminer un genre » (Rastier 2001 : 243). Cette classification qui met en avant des pratiques historiquement valorisées au sein du champ littéraire laisse par ailleurs dans l'ombre tout un pan de la littérature obéissant, selon la terminologie de Genette dans *Fiction et diction* (1991), à un régime de littéarité conditionnelle : autobiographie, histoire, sermons, etc. Voulant parvenir à une définition plus adéquate de la littéarité, Genette propose alors une classification (que je rappelle ci-dessous), où la poésie apparaît comme un fait de diction, alors que théâtre et roman sont regroupés sous le terme fiction :

Critère	Régime	Constitutif	Conditionnel
Thématique		Fiction	
Rhématique		Poésie	Diction Prose

Genette fait par ailleurs observer que les deux critères peuvent se cumuler, comme c'est le cas dans la tragédie en vers ou dans l'épopée traditionnelle. Le critère énonciatif est donc complètement évacué puisque la diction est définie comme l'ensemble des traits formels qui marquent le poème comme tel (p.8) et un peu plus loin comme « l'être d'un texte, comme distinct, quoique inséparable, de son dire » (p.33). On n'est pas loin de la visée du message en tant que tel, chère à Jakobson. La poésie se trouve ainsi recentrée sur les caractéristiques formelles que lui attribuent par exemple Molino et Gardes Tamine (1992) dans la définition citée plus haut. Mais ne peut-on penser aussi que ce qui caractérise la littéarité constitutive, c'est, entre autres, une situation d'énonciation très particulière où le premier niveau de la communication (auteur-lecteur) est comme mis entre parenthèses, tout en entretenant des liens implicites avec le deuxième niveau (le locuteur du texte – narrateur ou *je* lyrique – et son récepteur – narrataire ou destinataire des actes de langage du poème) ? Ce qui différencierait alors la fiction de la poésie serait l'implication fréquente du deuxième niveau au profit d'une focalisation sur l'histoire à raconter et sur les personnages qui s'y meuvent⁶⁹. Genette fait l'hypothèse que le trait commun de ces deux formes de littéarité constitutive réside dans une intransitivité qu'il décrit ainsi :

Le texte de fiction [...] est donc intransitif à sa manière, non parce que ses énoncés sont perçus comme intangibles [...], mais parce que les êtres auxquels ils s'appliquent n'ont pas d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie. Dans les deux cas, cette intransitivité, par vacance thématique ou opacité rhématique, constitue le texte en objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique, où le sens est perçu comme inséparable de la forme. (p.37)

⁶⁸ Cette hétérogénéité est accentuée de nos jours par les bouleversements génériques propres à la modernité. J'en veux pour preuve dans le domaine théâtral l'extension des soliloques où s'estompe la différence auteur/personnage.

⁶⁹ On peut remarquer que dès que la communication narrateur-narrataire prend de l'ampleur, cela se fait au détriment de la crédibilité de la fiction (Cf. *Jacques le Fataliste*) ou bien, en régime autodiégétique, le livre se donne comme une sorte de confession (*Molloy*) qui échappe au genre proprement romanesque.

Il ne me semble pas abusif de considérer que cette intransitivité repose entre autres sur le dispositif énonciatif des textes littéraires, mais de façon différente dans les textes de fiction et en poésie. Dans la fiction, l'étanchéité des niveaux est la règle et leur porosité, appelée métalepse par Genette (1972 : 243-245), constitue une transgression remarquée. Parallèlement la dualité narrateur/personnages permet une très grande subtilité dans la construction des valeurs modales et appréciatives, attribuables selon les cas à l'une ou à l'autre des instances, ou aux deux. En poésie, l'aplatissement des niveaux les uns sur les autres est la règle, comme dans la conversation courante où les figures du sujet parlant, du locuteur en tant que tel, du locuteur en tant qu'être du monde sont souvent confondues (Cf. Ducrot 1984 : 194-195), et comme dans les textes appartenant au domaine de la littérarité conditionnelle⁷⁰. Mais la dimension de parole et d'adresse à un destinataire, marquée entre autres par des tournures performatives mettant au premier plan l'acte d'énonciation lui-même, est souvent occultée par la prégnance de la forme, la densité des relations internes au poème, le poids des conventions métriques qui attirent davantage l'attention sur le poème comme objet. Il y a donc quelque chance que l'étude de l'interaction entre les formes de textualité spécifiques de la poésie et les dispositifs énonciatifs qui la gouvernent s'avère féconde pour une meilleure compréhension de son effet à réception. Tel est le pari que je me suis efforcée de tenir dans les travaux que j'ai consacrés à divers corpus poétiques mais qui est longtemps resté impensé. C'est pourquoi je m'emploierai dans les chapitres suivants tout autant à dégager les implicites méthodologiques de ces recherches qu'à en évaluer le rendement.

⁷⁰ On sait, par exemple, que Philippe Lejeune (1996) définit l'autobiographie par la fusion entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

III.2. Aspects de l'énonciation en poésie lyrique

1. Niveaux actantiels et distribution des marques personnelles

Le premier chapitre de ma thèse, intitulé « Locuteurs et allocutaires dans l'œuvre poétique de Jaccottet » s'appuyait sur la stylistique actantielle de Georges Molinié pour déterminer les instances émettrices et réceptrices susceptibles d'apparaître dans une œuvre poétique. Dans l'article ultérieur, paru dans *Poétique* en avril 2003, où je proposais une définition de l'énonciation lyrique à partir de l'exemple de Jaccottet, je commençais par une présentation de ces instances que je justifiais ainsi :

Si l'on décide d'étudier la subjectivité énonciatrice par le biais de l'analyse des marques personnelles et temporelles, il semble tout d'abord de bonne méthode de considérer comme en narratologie qu'on ne peut assimiler ingénument le *je* du texte à l'auteur. Ce *je* réfère au locuteur, qui, comme le narrateur dans les récits, est un être de papier, constitué par le discours qu'il tient. (2003a : 160)

Dans le sillage de Georges Molinié, je considérais deux niveaux actantiels pour l'ensemble des marques personnelles observables dans les textes : « le niveau I est celui du locuteur patent, obvie, du discours, narrateur (dans les romans), instance immédiate de la poésie lyrique. » (Molinié 1986 : 178). Ce locuteur s'adresse à un « récepteur général, le public, assez élaboré, car non tout à fait brut : constitué en témoin, en instance nommable, comme il apparaît dans les préfaces, avis au lecteur... ». Le niveau II, supporté par le niveau I, « correspond au monde des personnages-objets du discours littéraire » (ibid.), et dans le cas de la poésie lyrique, il inclut le *je*, sujet d'expérience en train de vivre ce que met ensuite en mots le *je* du niveau I, et ses interlocuteurs potentiels. La distinction entre le niveau I et le niveau II, relativement aisée dans le cas de l'écriture décalée dans le temps, ou lorsque le scripteur met en scène d'autres personnes que lui, s'avère délicate dans des poèmes où le poète parle de lui-même au présent sans qu'aucun intervalle temporel ne semble s'interposer entre le vécu et sa mise en mots, dans l'illusion d'une coïncidence entre l'expérience et l'écriture. J'ai donc été amenée à prendre en compte les prédicats verbaux pour déterminer l'appartenance d'un *je* au niveau I ou au niveau II. Ce cadre théorique m'a conduite à dégager dix instances susceptibles d'apparaître dans les textes :

Niveau I :

1- le *je* du poète en train d'écrire

2- le *tu* ou *vous*, lecteur des poèmes auquel le poète est susceptible de s'adresser

3- le *nous 1* conjugaison du *je 1* et du *tu 1*

Niveau II :

4- le *je* sujet d'expérience

5- le *tu* ou *vous*, auquel pourrait s'adresser le *je 2*

6- le *nous 2* conjugaison du *je 2* et du *tu 2*

7- le *nous 3* associant le *je 2* et d'autres personnes ne participant jamais à un dialogue mais ayant des activités communes avec le *je 2*

Le *ON* :

Pour ce pronom, j'ai distingué trois instances selon qu'il y avait ou non inclusion du *je* ou valeur de parcours très générale, ces trois instances pouvant par ailleurs figurer au niveau I ou II :

8- le *on 1* associant le *je* et x personnes (variante du *nous 3* ou amplification/dilution du *je 1* ou 2)

9- le *on 2*, entité extérieure non identifiée, excluant le *je*

10- le *on 3*, référant à « tout homme ».

A ces instances peuvent s'ajouter celles d'un éventuel discours rapporté, de niveau II 2.

On voit ici comment l'approche linguistique, reprenant la présentation benvenistienne des pronoms personnels, l'enrichissant par des travaux ultérieurs en linguistique de l'énonciation, permet de préciser les participants à la scène énonciative du poème, notamment en ce qui concerne le *nous* et le *on*. En revanche, la distinction entre niveaux I et II manque de rigueur et n'est qu'en apparence identique à celle proposée par Georges Molinié. En effet, les actants de niveau II dans la théorie de Molinié sont des locuteurs seconds auxquels le locuteur premier délègue momentanément la parole dans des passages en discours rapporté. La distinction que je vise est, elle, interne au locuteur et recouvre la distinction faite par Ducrot (1984 : 200-201) entre *le locuteur en tant que tel* responsable de l'énoncé qu'il est en train de produire (le *je 1* de mon système) et *le locuteur être du monde* susceptible d'être décrit dans des phrases prédictives telles que « je suis triste » (le *je 2* de mon système). Elle tient au fait, comme l'ont très bien analysé Hélène Vairel (1979) ou André Joly (1987 : 59-97), qu'en tout *je* existe un locuteur mais aussi un délocuté. En latin, écrit Hélène Vairel (1979 : 43), le pronom personnel *ego* ou la désinence verbale *-o* communiquent en effet deux informations distinctes : d'une part, ils « exprim[ent] un élément nominal qui est constituant d'énoncé » et auquel un adjectif pourra être incident, d'autre part, ils « indiqu[ent] que cet élément N désigne l'être qui prononce l'énoncé ». Le fait que ce N désigne le locuteur ne doit pas occulter que, comme tout nom, il désigne un être « impliqué dans l'expérience communiquée par l'énoncé » (p.45) et doté, comme un nom à la 3^e personne, de propriétés indépendantes de cet acte de parole. Cette différence locuteur/délocuté est très nette au passé :

Le *je* qui parle dans l'instant de parole – par définition toujours présent – parle d'un autre lui-même parlant et agissant dans une sphère temporelle révolue, par conséquent absente. (Joly 1987 : 69)

Le fait que la différence soit peu visible au présent a des conséquences sur la perception de la situation d'énonciation en poésie, mais ne doit pas occulter que « la première personne est celle qui, parlant (locuteur), parle d'elle-même (délocuté) » (Joly 1987 : 70)

On aura peut-être noté que je ne prenais pas en compte dans cette grille le niveau alpha que Molinié définit comme « une instance primordiale, préalable à tout marquage par un jeu quelconque, responsable du déclenchement de l'acte d'écriture » (Molinié 1986 : 180). A ce niveau, l'actant émetteur, « responsable, en gros, des programmes structural (une pièce de théâtre *ou* une sorte de roman) et anecdotique (telle ou telle thématization actorielle) » (Molinié et Viala 1993 : 57), s'adresse à un actant récepteur

en puissance, « le marché des lecteurs potentiels ». Or, ce niveau alpha est précisément spécifique de la communication littéraire puisqu'il introduit entre le sujet biographique empirique (le sujet parlant de Ducrot) et le locuteur (qui est l'être présenté par l'énoncé comme son responsable et auquel réfèrent le *je* et les autres marques de première personne) une instance intermédiaire, l'« auteur » ou le « poète », c'est-à-dire le sujet parlant en tant qu'il écrit des poèmes, et qui se distingue nettement du sujet biographique lorsque celui-ci décide de prendre un nom de plume ou de créer, comme Fernando Pessoa, des hétéronymes. Jacques Dürrenmatt, pour sa part, (2005 : 8-9) distingue clairement 4 niveaux : le sujet parlant, le « poète » – les guillemets sont de Dürrenmatt –, le parleur mis en scène par le poète (équivalent du narrateur dans le récit) et les voix (ou énonciateurs) que le parleur met en scène.

Dans beaucoup d'analyses de la poésie, la distinction entre le « poète » et le parleur n'est pas faite : un parleur apparaissant explicitement sous l'espèce du *je* et participant à des procès est généralement compris comme une émanation du poète auquel il donne chair par sa parole même⁷¹. Autrement dit, l'activité de parole du locuteur et la posture qui l'accompagne seront attribuées au poète et les caractéristiques psychos-affectives ou les parcours actantiels (au sens sémiotique de ce terme) du *je* délocuté seront spontanément rapportés par le lecteur à ce poète. Joëlle Gardes Tamine (1996) met en garde contre cette lecture naïve :

Dans un texte littéraire, et dans la poésie lyrique qui nous retient ici, la question de la subjectivité est rendue plus complexe par le dédoublement qui s'opère entre le moi physique et psychologique de l'écrivain qui tient la plume, et le *je* du texte, qui ne renvoie pas à ce moi, ou y renvoie indirectement, même dans les textes les mieux reliés à la vie personnelle, et par ailleurs par les relations subtiles qui s'établissent entre eux. (p.44)

Il arrive cependant que le poète ait pris soin d'empêcher l'identification, comme Lautréamont attribuant à Maldoror les chants éponymes, Valéry Larbaud écrivant *Les poésies de A.O. Barnabooth* ou Louis-René des Forêts les *Poèmes de Samuel Wood*. Le poète peut aussi gommer le plus possible les marques de la subjectivité, comme le montre Joëlle Gardes dans ce même ouvrage à propos des premières œuvres de Saint-John Perse. Mais dans la plupart des cas, la distinction entre les différentes instances relève de l'exigence théorique plus que de la perception à la lecture. Je résumerai dans un tableau les dénominations des instances énonciatives selon les trois auteurs que j'ai cités, en rajoutant des exemples éclairant ces distinctions :

Ducrot	Molinié	Dürrenmatt
sujet parlant	non pris en compte	sujet parlant ex. Fernando Pessoa (1888-1935), Isidore Ducasse
non pris en compte car spécifique de la communication littéraire	niveau α	« poète » ou locuteur effectif ex. le poète Fernando Pessoa, ses hétéronymes Alberto Caeiro, Ricardo Reis, etc., Lautréamont

⁷¹ Il se produit la même chose dans les récits autodiégétiques dont la fictionalité n'est pas établie et dont le narrateur n'a pas d'identité intratextuelle : le lecteur tendra à attribuer les aventures du *je* anonyme à l'auteur dont le nom figure sur la couverture.

locuteur L et locuteur λ	niveau I	parleur (le référent des marques de 1 ^e personne dans les poèmes) ex. Maldoror, Samuel Wood
discours rapportés (locuteurs seconds)	niveau II	énonciateurs rapportés
énonciateurs (points de vue)	non pris en compte	non pris en compte

L'apport de ma thèse consiste donc d'une part à distinguer au sein du niveau I le *je* locuteur et le *je* acteur du monde, d'autre part, dans l'étude des modalités, à m'appuyer sur la polyphonie de Ducrot, pour dégager les énonciateurs construits par le discours et les points de vue qui leur sont associés. Du point de vue méthodologique, ce travail permet aussi d'intégrer la réflexion sur l'énonciation poétique au sein de la réflexion générale sur l'énonciation littéraire⁷². La confrontation avec la théorie proposée par Ducrot⁷³ montre par ailleurs nettement que l'énonciation littéraire ne se distingue de la communication ordinaire que par l'insertion d'un niveau supplémentaire, celui de l'auteur en tant que tel (l'auteur impliqué de certaines théories). Encore peut-on faire l'hypothèse que, dans toute production de discours, entre le sujet empirique et le locuteur construit par le discours, s'intercale cette instance qui correspond en chacun de nous à notre compétence discursive, notre capacité à produire des textes appartenant à des genres bien définis adaptés à la situation de communication et aux intentions que nous poursuivons. L'intentionnalité d'un écrivain ou d'un professionnel de la parole ou de l'écrit est certes plus grande, sa capacité d'explicitation plus développée, mais il s'agit d'une différence de degré, non de nature, de sorte qu'il est tout à fait légitime de distinguer un « auteur » pour tout texte quel qu'il soit, et quelle que soit la praxis humaine au sein de laquelle il s'inscrit.

Pour en revenir à présent aux résultats concrets résultant de l'application de cette grille de lecture aux textes poétiques⁷⁴, il est certain que, dans le cas de Jaccottet, l'observation des marques personnelles et la distinction des 2 *je* m'ont permis de dégager des évolutions intéressantes. Chaque recueil comporte une répartition originale des marques personnelles correspondant au type de communication qu'il instaure : *Requiem* se caractérise par l'importance du *nous* et du *tu/vous* correspondant à une parole où le *je* n'est qu'une voix au sein d'une collectivité, voix qui interpelle ces jeunes gens dont il déplore la mort. La répartition de *L'Effraie* (forte présence du *je*, du *nous* et du *tu*) correspond davantage à celle de la poésie lyrique traditionnelle, alors que *L'Ignorant* est

⁷² Les ouvrages de vulgarisation de Dominique Maingueneau ont répandu la distinction de Ducrot entre locuteur L et locuteur λ (Cf. 1993 : 80-83) mais sans l'appliquer explicitement aux textes poétiques.

⁷³ Parmi les linguistes travaillant sur l'énonciation, la conception que se fait Ducrot du locuteur est parfois combattue parce qu'elle ne fait pas assez de place à l'interdiscours et au dialogisme constitutif de tout énoncé (Cf. Vion 1998b, Larcher 1998, Brès 2005). En revanche, au-delà des différences de terminologie, il existe pour l'instant un large consensus sur la distinction entre au moins trois instances : le producteur empirique de l'énoncé, le responsable de l'énoncé et référent des marques de 1^e personne, les responsables des points de vue convoqués dans l'énoncé. La théorie scandinave de la polyphonie (Nølke, Flottum et Norén 2004) s'édifie dans la continuité des réflexions de Ducrot.

⁷⁴ Je résume ici à grands traits les acquis de ma thèse en m'appuyant d'une part sur *Mesures et passages*, le livre que j'ai publié en 2002 à partir de ma thèse, d'autre part sur l'article paru en 2003 dans *Poétique* « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet ».

marqué par l'importance du *nous* qui se substitue souvent au *je* et par la fréquence des invocations à de multiples allocutaires. Le retour en force du *je* dans *Leçons* et *A la lumière d'hiver* est liée à la confrontation personnelle avec la mort puis à l'expérience d'une nuit singulière qui a suscité l'écriture d'*A la lumière d'hiver*, mais ces recueils se différencient, le premier par la fréquence des *nous* et la relative rareté des *tu* dans un recueil pourtant dédié à un maître aimé, rareté qui signale le lieu inaccessible où la mort le tient, le second au contraire par la fréquence des pronoms de 2^e personne aux référents variés (allocutaires non-humains ou dédoublement du *tu*). Ce phénomène s'amorçait déjà dans *Chants d'en bas* et disparaît en revanche dans les recueils ultérieurs. On observe aussi un fort développement du *on* inclusif ou général à partir de *Chants d'en bas* et un effacement du *je* dans la plupart des suites qui composent *Pensées sous les nuages*. Toutefois, derrière cette diversité qui correspond, on le voit bien, à des projets différents d'un recueil à l'autre, il m'a semblé possible de dégager des traits communs dessinant les contours d'une énonciation qui se situe entre particulier et universel. Au-delà du seul cas de Jaccottet, l'indistinction du *je* 1 et du *je* 2 (locuteur et être-du-monde) m'est apparue comme constitutive de l'énonciation lyrique, ainsi que je l'écrivais dans l'article paru dans *Poétique* :

Alors que la distinction entre les niveaux peut se baser dans l'autobiographie sur la distance temporelle entre la diégèse et la narration, sur les commentaires critiques du narrateur, sur la gestion du discours rapporté ou les différences du point de vue modal entre un sujet doté d'un savoir – le *je* 1 – et un sujet qui en est dépourvu – le *je* 2 –, rien de tout cela n'existe dans des poèmes au présent où le *je* est simultanément celui qui écrit le texte et celui qui est engagé dans un certain rapport au monde, ce qui laisse d'ailleurs à entendre que le rapport au monde exerce une influence immédiate, unilatérale, sur l'écriture, à moins que celle-ci ne soit nommément référée dans le texte et problématisée, ce qui n'est pas toujours le cas. (2003 a : 163)

Cette indistinction jointe au travail sur les isotopies a pour conséquence que le travail de l'écriture, la profération du poème – dont est responsable le *je* 1 – est mise sur le même plan que d'autres activités dans lesquelles le *je* 2 est engagé et qui sont décrites par l'énoncé. Des glissements d'isotopies favorisent cette assimilation de l'écriture à une action quelconque du *je*, de sorte qu'elle apparaît non pas comme ce qui permet l'apparition du poème sur la page dans une réflexivité inhérente à cette activité même, mais comme une action en cours d'accomplissement dont le poème garde immédiatement la trace, comme on peut le voir dans les deux extraits ci-dessous :

Je me redresse avec effort et je regarde :
il y a trois lumières, dirait-on.
Celle du ciel, celle qui de là-haut
s'écoule en moi, s'efface,
et celle dont ma main trace l'ombre sur la page. (*A la lumière d'hiver* : 65)

J'aurais voulu parler sans images, simplement
pousser la porte... (ibid. p.49)

La fusion entre la vie et l'écriture, maintes fois soulignée par ceux qui étudient la poésie, s'incarne dans un dispositif énonciatif où l'usage du *je* et du présent jouent un rôle primordial, et qu'on peut considérer tout à la fois comme un produit de la situation vécue par le poète et comme producteur de cette fusion ressentie par le récepteur. A l'inverse, le choix d'un *il* pour parler de soi-même introduit une distanciation qui, parfois, permet de mettre à distance le sujet biographique :

Toute joie est très loin. Trop loin probablement déjà,
comme il se dit qu'il l'a toujours été, même enfant,
s'il se rappelle mieux le parfum d'une pivoine humide
effleurée alors du genou
que le visage de sa mère jeune
dans le jardin où le cormier tachait l'allée de rouge.

Lui qui ne va même plus jusqu'au fond de son jardin. (ibid. p. 124)

et d'autres fois, problématise l'activité d'écriture :

Le poète tardif écrit :

« Mon esprit s'effiloche peu à peu.(...)
J'en arriverais presque à demander
qu'on me décharge de ce sac de lumière :
drôle de gloire ! »

Qui de vous, beautés, répondra ? (ibid. p.169)

Dans un tel texte, le poète (niveau alpha) met en scène un actant désigné comme « le poète tardif », que le lecteur va identifier comme l'auteur se cachant derrière un personnage⁷⁵. Du coup ses propos sont tenus à distance par les guillemets. Le poème joue en fait du décalage entre cette mise à distance et l'invocation lyrique aux beautés, qui s'inscrit dans un lyrisme traditionnel, voire désuet.

L'indistinction entre le locuteur en tant que tel et le locuteur être-du-monde, même si dans la réalité d'expérience – et les carnets de Jaccottet le montrent bien – on n'est poète que par intermittence, se répercute sur les autres instances personnelles. Le *tu* ou *vous* de niveau I sont interpellés tantôt en tant qu'êtres humains dont on attend fictivement un geste, une attitude secourable, tantôt en tant qu'auditeurs ou lecteurs d'un poème, et c'est alors le pacte de lecture qui est explicitement visé. Inversement les nous de niveau IIa faiblement spécifiés sont susceptibles de passer au niveau I :

Virtuellement, tout *nous* de niveau II dégagé de précisions biographiques peut accueillir le lecteur potentiel et s'élargir aux dimensions de la communauté humaine. Cet élargissement est facilité par le fait que ce *nous* est la conjonction non pas d'un *je* et d'un *tu* unis par une véritable relation d'interlocution qui les isolerait au niveau II (comme les dialogues de personnages dans les récits), mais d'un *je* 2 et d'accompagnateurs indéterminés, qui n'accèdent pas à la parole. (2003a : 166)

Quant au *on*, si l'on confronte les travaux récents sur ce pronom en linguistique énonciative et son usage en poésie, on s'aperçoit que la poésie privilégie certaines valeurs discursives. Je reprendrai brièvement les caractéristiques de *on* établies par des linguistes contemporains. Longtemps classé parmi les pronoms indéfinis, *on* est de nos jours inclus dans le paradigme des pronoms personnels sujets clitiques dont il partage les caractéristiques morphologiques. Mais son fonctionnement ne laisse pas d'être très particulier :

⁷⁵ On pourrait supposer que les textes précédents permettent au lecteur de l'identifier par anaphore ou qu'il s'agit d'un emploi générique (tout poète tardif étant susceptible de parler ainsi), mais la manière la plus simple de recevoir l'expression est de penser que l'auteur du poème se désigne lui-même tout en se distanciant.

Sa valeur de base est, en effet, celle d'un pronom indéfini renvoyant à une personne ou à un ensemble de personnes d'extension variable, que le locuteur ne peut ou ne veut pas identifier de façon plus précise.(...) Cette indétermination le rend apte à fonctionner comme substitut de tous les autres pronoms personnels en rejetant leur référent dans l'anonymat. (Riegel, Pellat, Rioul, 1996 : 197).

Dire qu'il peut remplacer indifféremment *je, tu, nous, vous, il(s), elle(s)*, ne veut pas dire qu'il en adopte la signification. L'emploi de *on* introduit une indétermination qui va imposer à l'allocutaire de rechercher dans le contexte des paramètres lui permettant de sélectionner une interprétation. Si l'on reprend les distinctions de Jenny Simonin dans son article sur « Les repérages énonciatifs dans les textes de presse » (1984), on peut distinguer trois types d'interprétation très différents en fonction de paramètres tels que l'indétermination ou non du procès, et le type de relation prédicative où figure *on*:

- a) *on* peut être un opérateur de parcours de la classe 'être humain' (il peut être glosé par « n'importe qui », « tout homme »). (...)
- b) quelqu'un de non-spécifié (singulier ou pluriel) incluant l'énonciateur
- c) quelqu'un de non-spécifié (singulier ou pluriel) excluant l'énonciateur

Dans les cas b et c, « l'énoncé peut comporter une détermination contextuelle qui permet d'attribuer une valeur référentielle précise de *on* (...), ou du moins restreindre le domaine des valeurs référentielles possibles. » (Simonin 1984 : 154). Il est important de souligner que la décision d'inclure ou d'exclure l'énonciateur dans l'interprétation de *on* résulte d'un calcul du récepteur en fonction du contexte, et nullement d'un fonctionnement différent de *on* : en effet, derrière cette pluralité d'interprétations qui fait la complexité et l'intérêt de *on*, se cache une indétermination foncière qui est le propre de ce pronom. Irène Tamba-Mecz, dans son article « La double énigme de 'on' aux concepts de pronom et de personne linguistique en français et en japonais », voit la spécificité de *on* dans le fait qu'il « ne fixe pas sa valeur référentielle par rapport à un système de relations interlocutives codées dans la langue » (1989 : 17), au contraire des pronoms de 1^e et 2^e personnes, et qu'il « ne peut sortir du syntagme verbal » dont il dépend morphologiquement bien sûr, mais aussi sémantiquement puisque « c'est en fonction des différentes déterminations que reçoit le prédicat verbal que le référent situationnel de *on* se laisse appréhender ». Et Irène Tamba de conclure :

ON indique que quelqu'un remplit bien la place d'agent-sujet du procès énoncé, mais ne dit rien sur les rapports qui peuvent ou non exister entre cette personne et les partenaires de l'échange verbal. (1989 : 24).

Or mes travaux sur Jaccottet m'ont montré que les énoncés généralisants où *on* correspondrait à une opération de parcours sont rares. Le pronom *on* apparaît presque toujours susceptible d'inclure le *je* mais aussi le *tu* : celui-ci, de simple destinataire du texte, devient un des participants de l'expérience qui y est évoquée. *On* efface ce qui sépare le *je* et le *tu* dans une entité qui les englobe sans se restreindre à eux. Il n'est pourtant pas le simple équivalent de *nous* qu'il tend à être dans la conversation quotidienne. En effet une étude de ses contextes d'apparition fait ressortir son rôle de « shifter », pour reprendre un terme jakobsonien, dans le glissement d'un discours générique à un discours ancré dans la situation et vice-versa. Alors que *nous* construit explicite-

ment une association « *je + tu* » et un repérage déictique, *on* s'adapte à une situation de parole définie par ailleurs tout en la subvertissant :

Si l'on est dans un discours générique, non pris en charge par l'énonciateur, *on* y réintroduit en sourdine une situation d'interlocution, en suggérant des acteurs humains susceptibles d'incarner l'émetteur et le récepteur. C'est ce que l'on observe par exemple dans plusieurs poèmes d'*Airs* par ailleurs très impersonnels, où *on* permet une « déicticisation » du texte, et une présence discrète des interlocuteurs, comme on peut le voir dans le poème ci-dessous :

Et des nuages très haut dans l'air bleu
qui sont des boucles de glace

la buée de la voix
que l'on écoute à jamais tue (Jaccottet 1996 : 143)
(...)

A l'inverse, si l'on est dans du discours en situation articulé autour du *je/tu*, l'indétermination du *on* introduit un éloignement par rapport à la situation d'énonciation, le *je* et le *tu* se trouvant remplacés par une entité synthétique aux contours flous. (2003 a : 168-169)

On, de par sa neutralité quant à l'opposition *je/tu* et singulier/pluriel, peut même, dans un récit au passé, se substituer à un *je* pour référer à une expérience autobiographique mais en lui enlevant son individualité, en l'élargissant pour faire une place au récepteur :

s'il y a une lampe, elle ne sera pas de celles
que portait la servante deux pas devant l'hôte
– et l'on voyait sa main devenir rose en préservant
la flamme, quand l'autre poussait la porte – (Jaccottet 1994 : 58)

Cet approfondissement des valeurs et du fonctionnement du *je*, du *tu*, du *nous* et du *on* en poésie n'aurait pas été complet si je ne m'étais pas attachée à observer leurs interactions dans le système que constitue le recueil. Leur répartition contribue en effet à construire le sens du poème. C'est ainsi que, dans *Leçons* de Jaccottet, le *je* est associé à des verbes appartenant au champ lexical du regard et de l'écoute, conçus comme moyens d'accéder au savoir, alors que le *nous* désignant les familiers du maître dont le recueil évoque l'agonie, est associé presque constamment à des prédicats exprimant le chagrin et l'émotion. Il semble que le locuteur préfère se fondre dans une entité collective lorsqu'il s'agit d'évoquer le chagrin que suscite la mort. Quant au *tu*, il est quasiment absent, ce qui marque dans l'énonciation même l'éloignement du mourant qui, déjà, ne peut plus communiquer avec ses proches. Le *on*, pour sa part, est très souvent exclusif du *je*, ce qui n'est pas le cas dans les autres recueils de Jaccottet, et désigne une entité indéfinie hostile, qui peut être la mort elle-même ou ce (celui ?) qui en permet l'existence. Le *on* permet ainsi de traduire une expérience en évitant de prendre parti pour telle ou telle interprétation métaphysique :

On le déchire, on l'arrache,
cette chambre où nous nous serrons est déchirée,
notre fibre crie.

Si c'était le « voile du Temps » qui se déchire,
la « cage du corps » qui se brise,
si c'était l' « autre naissance » ?

On passerait par le chas de la plaie,
on entrerait vivant dans l'éternel...

Accoucheuses si calmes, si sévères,
avez-vous entendu le cri
d'une nouvelle vie ?

Moi, je n'ai vu que cire qui perdait sa flamme,
et pas la place entre ces lèvres sèches
pour l'envol d'aucun oiseau. (Jaccottet 1994 : 25)

Dans ce poème, la dimension énonciative est particulièrement importante en raison de la variété des marques personnelles, de la présence d'expressions rapportées et de points de vue sous-jacents dont le locuteur se distancie, du glissement du présent au passé composé, tous faits sur lesquels je reviendrai plus bas. Je me bornerai pour l'instant à commenter le parti que tire Jaccottet de la possibilité qu'a le *on* de référer tantôt à un ensemble indéterminé incluant le *je*, tantôt à un ensemble indéterminé excluant le *je*. Ici, le passage du *on* exclusif initial au *on* inclusif du troisième groupe de vers⁷⁶, tous deux placés à l'initiale du vers et du groupe, tous deux entrant dans un système binaire où la situation référée est appréhendée par deux énoncés parallèles, permet d'opposer l'action présente de la mort à la perspective rassurante mais fautive (le reste du poème l'indique) d'un passage dont l'homme serait l'acteur et non plus la victime. L'énonciation contribue à la cohésion du poème et son étude doit être articulée à celle de la textualité pour porter pleinement ses fruits. Je m'intéresserai à cette articulation à la fin de la quatrième partie.

Dans mes travaux ultérieurs sur d'autres poètes, j'ai poursuivi cette étude des marques personnelles et des instances énonciatives qui me paraît présenter de multiples intérêts :

1. Elle peut être engagée sans que soit aussitôt mobilisée l'interprétation, ce qui permet de ne pas projeter sur le texte ou l'œuvre à étudier des impressions de lecture un peu hâtives ou des lectures critiques mal digérées. C'est ainsi que la récurrence du *je* dans l'œuvre poétique de Jaccottet montre qu'on aurait tort de prendre à la lettre son vœu d'effacement, même si sa graduelle diminution indique effectivement une montée de l'impersonnalité. La mise en évidence de constellations de marques spécifiques de tel ou tel recueil permet par ailleurs de dégager des évolutions qui ne sont pas forcément perceptibles d'emblée à la lecture.

2. Elle permet souvent de faire apparaître une structuration sous-jacente à un recueil, soit que la distribution des marques personnelles épouse la segmentation textuelle, soit au contraire qu'elle s'en dissocie et propose un autre parcours.

L'étude d'un recueil de Marcel Migozzi (article 31, 2003f) illustre le premier cas de figure. J'en résumerai ici les observations. *Griserie de l'austérité* se compose de six parties, qui, dans la table des matières, sont disposées de la façon suivante : *Poussières* et *Chairs*, détachées l'une à l'ouverture, l'autre à la fin du recueil, encadrent *Neiges*, *Calcaires*, *Étés*, *Mois en bre*, présentées comme un quadriptyque central. Ceci nous invite bien sûr à rechercher des liens plus étroits entre *Poussières* et *Chairs* et à conce-

⁷⁶ Je préfère parler de groupe de vers plutôt que de strophe en raison de l'absence de structure métrique.

voir les quatre parties centrales comme un écho du passage des saisons, même si *Calcaires* semble quelque peu atypique dans ce calendrier. Ces quatre sections sont aussi définies par leur référence à des lieux précis : chacune se termine par la mention d'un lieu, donné comme le référent des poèmes qui précèdent : Allos pour *Neiges*, Haut-Var, Canjuers pour *Calcaires*, La Farrioule pour *Etés* et *Mois en bre*, et d'une date, qui leur est commune : l'année 1986. Rien de tel pour *Poussières* et *Chairs*, apparemment plus décontextualisées. De fait, une première différence apparaît entre ces deux sections et les autres : *Poussières* et *Chairs* se caractérisent par une plus grande fréquence des pronoms personnels *je*, *tu* et *nous*. *Poussières* contient par ailleurs d'une part beaucoup de phrases négatives, qui impliquent l'existence de deux points de vue, d'autre part de nombreux connecteurs (essentiellement *car* qui figure à l'initiale de 4 poèmes et à l'intérieur de 2 autres) qui font du recueil le lieu d'un débat, d'une argumentation, où il s'agit de légitimer la concession ou la mise en doute initiale :

tes lèvres ont beau marquer
l'instant de rouge

quand nous reverrons-nous

Chairs contient moins de négations mais on y trouve trois fois des connecteurs (*mais*, *car*, *pourtant*), ainsi que quatre interrogations et deux souhaits, modalités phrasiques complètement absentes des autres sections, à l'exception d'une interrogation dans *Neiges*. On constate donc que le recueil s'ouvre et se clôt par deux sections où la voix du locuteur est très présente, et où le lecteur, sollicité par les interrogations, se trouve également fortement impliqué par les pronoms personnels, soit qu'il s'identifie au *tu* de ces textes, soit qu'il s'inclue dans le *nous*, présent dans 12 poèmes sur 20. D'autre part, les connecteurs indiquent que le locuteur éprouve le besoin de défendre une position, celle de l'éphémérité de la vie, contre des conceptions peut-être plus optimistes inscrites en creux dans le texte. Ici donc, point n'est besoin de lire entre les lignes : les modalités et les pronoms personnels indiquent explicitement l'engagement du locuteur.

En revanche, le quadriptyque central est pauvre en marques personnelles : sur 43 poèmes, seuls 4 contiennent des *je*, deux des *tu*, six des *nous* et trois des *on* susceptibles d'inclure le locuteur. Les phrases sont toutes assertives sauf une, les négations ne sont pas très abondantes, et pour tout connecteur, on ne trouve que trois *mais* dans *Calcaires* et un *alors que* dans *Mois en bre*. De plus, les assertions sont rarement modalisées par des adverbes tels que *peut-être* ou des verbes comme *sembler*. On constate donc une prédominance des constats impersonnels qui laissent toute leur place aux lieux décrits et aux sensations brutes, et qui s'imposent avec la force de l'évidence incontestable.

On voit donc comment, dans ce cas précis, la structure du livre se trouve confirmée par l'existence de choix énonciatifs contrastés opposant les parties encadrantes et les parties centrales. La voie est alors ouverte à une interprétation qui mettra en relation ce contraste énonciatif et la thématique des parties concernées – vie éphémère de l'homme, éloge de certains lieux – en examinant si le « poète » ou locuteur effectif, organisateur du texte, donne à cette confrontation une orientation argumentative explicite ou laisse au lecteur le soin de la définir lui-même⁷⁷.

⁷⁷ Sur la dimension argumentative des textes littéraires, cf. Amossy (2000 : 24-25 et 226) et *infra*.

3. L'étude des marques personnelles et des instances énonciatives peut permettre de **caractériser un genre** et, au sein de ce genre, de **distinguer entre elles des œuvres plus ou moins proches du modèle canonique**.

Concernant l'élegie consacrée à la déploration de la mort d'un être cher, je ferais volontiers l'hypothèse que le *tu* y occupe une place prépondérante, ainsi que j'ai pu l'observer dans *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud (article 37, 2005e : 271). L'absence ou la rareté du *tu* serait alors l'indice d'un éloignement vis-à-vis du prototype.

4. Associée à l'étude d'autres faits énonciatifs qui font du poème un acte de parole, elle permet de **caractériser l'éthos⁷⁸ du locuteur**, et de définir par là un certain effet du texte sur son récepteur, comme l'ont bien montré les travaux sur l'argumentation.

5. **L'effacement** fréquent du *je* derrière le *nous* ou le *on*, ainsi que l'absence de marques de 1^e et 2^e personnes dans un nombre significatif de poèmes éclairent un aspect important du langage poétique qui consiste à détacher le poème des circonstances qui ont présidé à son apparition.

Je reprendrai plus bas ces deux derniers points.

2. L'intersubjectivité et la construction des points de vue

Dans mes travaux j'ai constamment associé le repérage des instances énonciatives, qui s'appuie sur une étude des marques personnelles, à une étude des modalités phrastiques – assertion, interrogation, injonction – et de la négation, envisagées comme des manifestations de l'éthos du locuteur et des points de vue dont il organise le débat au sein du poème.

Ce choix m'a parfois été reproché et je voudrais à présent le justifier. En organisant ma thèse en 3 grandes parties, consacrées respectivement à l'étude du repérage énonciatif (personnes et temps verbaux), aux relations interlocutives puis au rythme et au mètre, j'entendais m'intéresser à l'énonciation plus qu'à la subjectivité des poèmes de Jaccottet, et essentiellement aux relations qui unissent le sujet de l'énonciation – le locuteur –, et le destinataire qu'il construit dans l'énoncé. Je pense à l'heure actuelle que le rythme relève, non du locuteur, mais de l'instance que Molinié appelle le niveau alpha et Dürrenmatt le « poète ». C'est pourquoi j'en traiterai ultérieurement dans la partie que je consacre à la textualité poétique. En revanche, je persiste à défendre une approche de l'énonciation qui associe étroitement l'analyse du repérage énonciatif et celle de la dimension illocutoire de l'énoncé, dans la mesure où je cherche à définir un positionnement interlocutif qui m'importe d'autant plus que l'allocutoire du poème lyrique⁷⁹

⁷⁸ J'ai pris le parti dans tout ce document de franciser l'orthographe de ce mot en l'affectant d'un accent aigu, comme « éthique » ou « éther », le son /e/ étant noté par l'accent. Dans les citations d'auteurs, je respecterai l'orthographe d'origine, même si la justification fournie à l'écriture sans accent – amalgamer les deux mots grecs *ἠθος* et *ἠθος* – ne me convainc pas.

⁷⁹ Cet adjectif est à entendre en un sens générique qui oppose le poème lyrique au poème épique ou didactique. Dans le poème lyrique, le locuteur se présente comme cherchant à faire partager au lecteur une

est institué comme le destinataire de la plupart des interrogations et injonctions présentes dans le poème. De ce fait je sélectionne au sein des éléments caractéristiques de la subjectivité d'un texte ceux qui ressortissent à l'interlocution.

Les linguistes qui se sont intéressés aux manifestations de la subjectivité distinguent généralement plusieurs formes de subjectivité personnelle⁸⁰. Joëlle Gardes Tamine (1992) en distingue trois :

La subjectivité déictique représente l'inscription de la situation de parole dans l'énoncé. Cette subjectivité est inévitable mais plus ou moins affirmée. (...) La subjectivité modale-aspectuelle indique la façon dont le locuteur apprécie les éléments relatés, qu'il s'agisse de juger de leur vraisemblance, de leur éventualité (modalités logiques), d'indiquer réactions ou sentiments à leur égard (modalités du sentiment et de la volonté) ou d'apprécier la valeur aspectuelle des actions. (...) Les différents actes de langage, prière, plainte, insulte, félicitations, etc. participent également à cette subjectivité. La subjectivité rhétorique enfin apparaît à travers le choix d'un genre, d'une attitude argumentative, d'un ton, bref d'un style. Elle concerne donc l'ensemble du texte et dans une certaine mesure commande les autres. (p.52)

Ce classement rappelle la division établie par Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) entre la subjectivité déictique d'une part, la subjectivité affective et évaluative d'autre part, et enfin le style, évoqué brièvement à la fin de l'étude d'un texte de Georges Perec (p.144-146). Mais il intègre également au sein de la subjectivité modale-aspectuelle l'expression des actes de langage qui relèvent plutôt de l'analyse pragmatique de l'énoncé que de l'appréciation de son degré de subjectivité. Il est vrai que ces deux dimensions sont fortement connectées tout en étant distinctes, ainsi que le faisait remarquer C. Kerbrat-Orecchioni :

La valeur d'acte d'un énoncé fonde et se fonde sur la relation interpersonnelle existant entre les actants de l'énonciation. Dans le cadre de notre problématique, il s'agissait d'étudier les rapports existant entre l'énoncé et tel constituant du cadre énonciatif ; dans la problématique des actes de langage, il s'agit plutôt d'analyser les relations qui s'établissent, via l'énoncé, entre les partenaires de l'échange verbal. Les deux perspectives sont bien entendu complémentaires. (p.204)

Par rapport au cadre théorique de C.Kerbrat-Orecchioni, mon choix a donc consisté à adjoindre à l'étude de la dimension déictique de l'énoncé celle de sa dimension illocutoire, et à laisser de côté la subjectivité affective et évaluative marquée essentiellement par le lexique – et un peu par la syntaxe au travers de l'exclamation et des tours intensifs. Je m'en justifiais dans l'introduction de ma thèse en écrivant :

Ce n'est pas le degré de subjectivité de la poésie de Jaccottet qu'il m'importe de cerner, mais les types de situations d'énonciation qui apparaissent dans ses poèmes, les évolutions ou glissements dans ce domaine, et la relation qui s'instaure de ce fait même avec le lecteur. (p. 18)

Je m'appuyais à l'époque sur le célèbre article intitulé « L'appareil formel de l'énonciation » (1974 : 79-88) dans lequel Benveniste, cherchant à établir « les formes

expérience qu'il donne comme sienne, même s'il peut choisir de la présenter de façon quasi impersonnelle (cf. plus bas).

⁸⁰ Celle-ci, qui regroupe les usages individuels du code commun, est à distinguer de la subjectivité inhérente à l'usage du langage lui-même, puisque toute langue, loin de reproduire le réel, le découpe à sa façon, à la fois par l'organisation de son lexique et par celle de ses catégories grammaticales. (Cf. Kerbrat-Orecchioni 1980 : 70)

spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation » (p.82), en vient à mettre l'accent sur la dimension fondamentalement dialogique de l'énonciation :

Ce qui en général caractérise l'énonciation est *l'accentuation de la relation discursive au partenaire*, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif. (p.85, c'est Benveniste qui souligne)

Cette assertion établit une opposition implicite entre un pôle référentiel du langage et un pôle que nous appellerions aujourd'hui interactionnel. Elle homogénéise a posteriori la liste des « grandes fonctions syntaxiques » (p.84) dont l'énonciateur se sert « pour influencer en quelque manière le comportement de l'allocutaire » (ibid.). Il faut remarquer en effet que, dans cette liste, aux modalités phrastiques (interrogation, intimation, assertion), Benveniste ajoute « toutes sortes de modalités formelles » :

les unes appartenant aux verbes comme les « modes » (optatif, subjonctif) énonçant des attitudes de l'énonciateur à l'égard de ce qu'il énonce (attente, souhait, appréhension), les autres à la phraséologie (« peut-être », « sans doute », « probablement ») indiquant incertitude, possibilité, indécision, etc., ou, délibérément, refus d'assertion. (p.85)

Cette liste apparemment disparate correspond en réalité à une perspective qui trouve son unité dans la prise en compte de la dimension pragmatique du langage. Le locuteur, en usant de ces formes, indique à son allocutaire quelle est sa position vis-à-vis de ce qu'il énonce afin de l'influencer, d'orienter sa perception. Il construit ainsi des points de vue sur l'objet du discours et simultanément une certaine figure de lui-même qu'en rhétorique, on a coutume d'appeler l'éthos⁸¹. Au moment où j'ai rédigé ma thèse, je n'ai pas convoqué ce concept, mais j'ai compris a posteriori que c'était bien cela que je m'efforçais de cerner en observant les modalités phrastiques mais aussi l'usage du conditionnel ou des modalisateurs épistémiques ou encore celle de marques de ponctuation telles que le tiret ou les points de suspension qui sont la trace d'hésitations, de mises en retrait ou au contraire en relief.

J'aurais pu légitimement adjoindre à cette étude celle des subjectivèmes affectifs et évaluatifs, ce dont je ne me suis pas privée sur des corpus plus réduits, comme on peut le voir dans les articles que j'ai consacrés à des textes de Marcel Migozzi, Jacques Dupin, Jacques Roubaud, Jean Grosjean ou Yves Bonnefoy. Si j'ai préféré dans mon doctorat me limiter à des formes qui faisaient davantage pencher la balance du côté de la relation discursive, c'est que je souhaitais « privilégier non pas le lexique, c'est-à-dire l'énoncé explicite de telle ou telle conviction ou mise en question, mais les formes syntaxiques qui modèlent la communication non pas tant en disant le doute ou la certitude qu'en les montrant, en les rendant visibles » (*Mesures et passages*, p.191). C'est à la dimension performative du poème que je me suis attachée en explorant essentiellement « ce matériau linguistique par quoi se construit un rapport au monde et à autrui dans une indépendance relative vis-à-vis des contenus assertés ou interrogés » (ibid.). L'étude du lexique court quant à elle toujours le risque de se centrer sur une sémantique interne du

⁸¹ Ruth Amossy (2000 : 65) rappelle que le terme d'éthos, d'origine aristotélicienne, a été réintroduit en linguistique par Ducrot, précisément lors de l'élaboration de la théorie polyphonique de l'énonciation. Par éthos, écrit Ducrot (1984 : 201), « il faut entendre les mœurs que l'orateur s'attribue à lui-même par la façon dont il exerce son activité oratoire ». De ce fait, l'éthos « est attaché à L, le locuteur en tant que tel ».

poème, sans prendre en compte sa dimension d'acte de parole que je tenais à tout prix à mettre en lumière.

Je crois aussi que le choix des observables que j'ai effectué alors correspondait instinctivement à mon malaise devant les théories des modalités qui reposent encore peu ou prou sur la distinction logique en *modus* et *dictum*. Quand on relève le lexique subjectif d'un texte ou les verbes d'attitude propositionnelle, si on ne resitue pas aussitôt cette étude dans une perspective plus large, on court le risque de laisser penser que la subjectivité énonciative aurait des lieux privilégiés d'apparition alors qu'en réalité « le niveau du "dictum", du "dit", de la "représentation" ou du "contenu" implique la présence d'un sujet parlant qui organise ses énoncés dans la plus parfaite subjectivité » (Vion 2001 : 212). D'autre part, les lexèmes subjectifs ne relèvent pas toujours d'un même point de vue et leur étude doit donc préciser qui les prend en charge, ce qui conduit à s'intéresser aux différents énonciateurs présents dans l'énoncé. En adoptant la description polyphonique de l'interrogation ou de la négation proposée par Anscombe et Ducrot (1983), je me situais d'emblée au niveau de la construction des points de vue et pouvais du même coup mettre en relief la dimension dialogique de l'énonciation poétique.

Dans cette approche résolument intersubjective de la dimension modale de l'énoncé, j'aurais pu m'appuyer utilement sur la distinction établie par Robert Vion (1992) entre modalisations et modulations qui réorganise le champ des modalités en deux ensembles :

Nous appellerons modalisation l'activité par laquelle les sujets inscrivent les contenus qu'ils construisent ensemble dans des « perspectives » particulières. Ces dernières concernent le possible, le souhaitable, le nécessaire, le facultatif, l'imaginaire, le certain, etc. (...) Les modalités d'auto-implication et de prise de distance, tout comme les modalités d'interpellation, relèveront de cette autre catégorie de phénomènes que sont les modulations. (p. 241 et 243)

L'intérêt de ce cadre théorique est qu'il cherche à saisir des activités et des positionnements plus qu'à catégoriser des formes. C'est ainsi que Robert Vion distingue au sein de la modulation comme distance au dit les processus de modulation proprement dit, « tendant à diminuer la part de subjectivité, et donc de risque, que chacun peut investir dans l'interaction », tels que les atténuations, les euphémismes, les actes indirects, les préliminaires, les auto-corrections, et les processus de tension qui augmentent le degré d'implication du locuteur : « hyperboles, emportement, lexicalisations "marquées" et pittoresques, actes directs » (1992 : 244).

Dans un article ultérieur, Vion (2001) se livre à un examen minutieux des modalités dans différentes théories linguistiques d'où il ressort que la dimension du regard du locuteur sur l'énoncé reste encore difficile à cerner et amène souvent les auteurs de typologies à des inventaires hétérogènes ou à des exclusions fâcheuses. Le concept de modalisation proposé par Vion a l'avantage d'être plus rigoureux : il réserve la modalisation aux seuls cas de commentaires explicites sur l'énonciation et exclut de ce fait les modalités de phrase de ce phénomène. De ce point de vue, l'exception introduite au bénéfice de la négation polémique qui « peut être appréhendée comme un commentaire et une prise de position par rapport à l'assertion positive d'un énonciateur E1 » (p.226) ne me paraît pas très convaincante car elle dissocie la négation polémique de l'interrogation dont Anscombe et Ducrot (1983) ont bien montré qu'elle faisait elle

aussi intervenir deux énonciateurs. Il me semblerait quant à moi préférable de considérer que l'on a affaire à deux sortes de phénomènes qui se superposent partiellement :

- d'une part, le locuteur adopte vis-à-vis de son allocataire un certain positionnement : soit il s'engage (de façon plus ou moins marquée⁸²) en validant certaines relations prédicatives (assertion) et escompte un assentiment de l'allocataire ou une confirmation, soit il laisse cette validation en suspens et en confie le soin à son allocataire (interrogation), soit il s'efforce de faire adopter une certaine attitude à l'allocataire (injonction, déontiques) ;
- d'autre part, il met en scène dans son énoncé des points de vue en conflit en s'identifiant à certains et en en rejetant d'autres et il indique par des moyens lexicaux et syntaxiques quel est son degré d'adhésion (épistémique ou affective) aux propos construits.

Ces deux phénomènes entrent nécessairement en interaction mais sont théoriquement distincts : le point de vue rejeté implicitement par la négation peut être celui d'une doxa ou celui de l'allocataire, ce qui ne dessine pas de la même façon la relation interlocutive. L'affichage d'une hésitation, d'un doute, affaiblit la validation de l'énoncé et donc pèse moins sur les croyances de l'allocataire mais le sollicite indirectement : à lui, en effet, de valider ou non l'énoncé du locuteur. Ce sont ces interactions que je me suis efforcée de saisir dans ma thèse afin de dessiner l'éthos du locuteur jaccottéen, qui, rappelons-le, n'est pas le poète lui-même mais le *je* qu'il construit par le discours. J'ai de ce fait été amenée à préciser la situation d'énonciation telle que la construit le poème. En effet, si celui-ci est souvent décontextualisé, détaché des circonstances biographiques de son apparition (cf. plus bas), les énonciateurs qu'il met en scène dessinent une scénographie⁸³ assez précise dans laquelle l'allocataire est appelé à épouser l'une ou l'autre des positions.

A titre d'exemple, je résumerai ce que j'écrivais à propos de *Leçons* dans l'article « Entre refus des illusions et ouverture à l'innommé : l'appel têtue de Philippe Jaccottet » (article 30, 2003 e). Deux postures s'opposent tout au long du recueil : l'une, refusant toute consolation, fait de la négation une arme polémique et de la syntaxe un outil de renforcement de l'horreur de la mort, l'autre émet des hypothèses et ménage des ouvertures. Les phrases négatives (24,4 % des énoncés, le taux le plus élevé de toute l'œuvre poétique) présupposent un énonciateur naïf qui croirait au point de vue positif et qui se trouve cruellement démenti par la réalité et par l'énonciateur de la phrase négative, auquel s'assimile le locuteur (Ducrot 1984 : 215sq) :

Notre mètre, de lui à nous, n'avait plus cours.(p.17)

Nul ne peut venir jusqu'ici. [...]

Rien ne m'attend plus désormais que le plus long et le pire. (p.20)

On peut nommer cela horreur, ordure [...]

cela n'entrera pas dans sa page d'écriture. (p.22)

⁸² On retrouve ici la distinction entre modulation et tension de Vion 1992.

⁸³ J'emprunte le terme à D. Maingueneau qui le définit notamment dans Charaudeau & Maingueneau 2002, p.516-517.

Ces quelques exemples montrent que la négation permet de s'opposer à l'idée qu'une communication serait encore possible entre le mourant et ses proches, que la mort pourrait déboucher sur quelque chose d'heureux ou qu'on peut l'appréhender par le langage. La négation lui permet, en implicitant le débat tout en gardant la trace du point de vue récusé, d'éviter d'alourdir le poème par trop d'argumentation sans perdre pour autant la dimension polémique. Elle permet aussi de mesurer la dégradation causée par l'approche de la mort : « Il n'entend presque plus.[...] Il n'a plus affaire à rien. » (p.19). Mais elle apparaît aussi, beaucoup plus rarement, pour refuser l'hypothèse du néant et de la vanité de la vie, dans un renversement de la position du locuteur : fondé sur cette expérience un peu folle et pourtant véridique que Jaccottet évoque dans le manuscrit de *Leçons* et qu'il a voulu retranscrire en contrepoint de l'agonie : « Je ne vois presque plus rien que la lumière » (p.32).

Les interrogations (13,2 % des énoncés, il s'agit là aussi du taux le plus élevé de toute l'œuvre poétique) se répartissent elles aussi en deux catégories :

- les unes marquent le désarroi, l'incertitude : « dos qui se voûte / pour passer sous quoi ? » (p.19), ou le scepticisme : « avez-vous entendu le cri d'une nouvelle vie ? » (p.25). Il s'agit de questions ouvertes qui restent sans réponse ou reçoivent des réponses négatives.
- d'autres, plus rhétoriques, servent à formuler des hypothèses que le locuteur ne souhaite pas asserter en raison de leur caractère peu assuré : « Mais si l'invention tendre d'un enfant / sortait de notre monde, rejoignait celui que rien ne rejoint ? » (p.29)

L'hypothèse peut prendre aussi la forme du conditionnel : « On passerait par le chas de la plaie, on entrerait vivant dans l'éternel... » (p.25) qui, ici, en raison du « on » et du contexte, est fortement déréalisant. Le locuteur de *Leçons* se montre très précautionneux vis-à-vis de tout ce qui pourrait ressembler à une espérance fallacieuse, recourant à la page 30 à un luxe de modalisations atténuatives pour évoquer l'éventualité d'une communication avec les morts. Il est en revanche fortement assertif dès lors qu'il s'agit de décrire la mort à l'œuvre : la brièveté lapidaire des énoncés, la parataxe, les phrases elliptiques, nominales, l'emploi absolu de verbes transitifs, les redondances phoniques, le rythme, tout concourt à renforcer ses propos pour en faire des constats sans appel. Mais la même force se retrouve dans les deux derniers poèmes pour dire la permanence et la merveille de la vie.

De cet examen des relations interlocutives affichées par le poème, je tirais la conclusion suivante :

Leçons est donc un recueil où le locuteur dialogue avec lui-même en opposant d'une part, le dire de la destruction, massivement appuyé sur des assertions renforcées et des phrases négatives refusant énergiquement un point de vue fallacieux, d'autre part le dire de la lumière reposant sur des assertions atténuées et des questions demandant confirmation, dans une dissymétrie qui fait la part belle à la mort, mais sans lui laisser tout le terrain. Mais cette opposition est interne au dit, impliquée par les choix modaux et stylistiques, et non pas matérialisée dans des discours opposés, ce qui sera le cas dans la première partie de *Chants d'en bas*. (2003 e : 209-210)

L'étude de la négation permet ainsi de caractériser l'éthos du locuteur et d'identifier les orientations argumentatives sous-jacentes à ses propos. Il en est de

même de l'interrogation⁸⁴. Pour l'étudier, je suis partie de l'analyse polyphonique d'Anscombe et Ducrot (1983 : 130-135) qui voient dans l'interrogation la mise en doute d'une assertion préalable, – le locuteur s'identifiant à l'énonciateur qui s'interroge sur la validité de p –, en même temps que « la demande faite à l'interlocuteur de choisir entre une réponse du type p et une réponse du type $\sim p$ ». Observant deux orientations argumentatives différentes sous-jacentes aux énoncés interrogatifs dans les textes de Jaccottet, j'ai poursuivi ma réflexion en m'appuyant sur les travaux de Claude Muller (1994) et Andrée Borillo (1979 et 1981). Après avoir rattaché la complexité énonciative des énoncés interrogatifs à l'existence ou non de présupposés dans la formulation de la question et à la portée différente de la négation d'une interro-négative à l'autre⁸⁵, j'ai pu sur une base syntaxico-sémantique définir dans l'œuvre de Jaccottet deux types d'interrogations totales engageant deux sortes de relation interlocutive et créant deux images différentes du locuteur : les interrogations qui contestent et celles qui proposent.

Dans le premier type, le locuteur conteste des énoncés qu'il juge peu légitimes, trop catégoriques ou trop révoltants. Il apparaît donc sinon en position de force, du moins de contradicteur : il lance la balle dans le camp de l'allocutaire après avoir mis en question ce qui passait à tort pour des évidences. Lorsque la question est orientée, il apparaît même comme un redresseur de torts, plaidant pour un changement de l'ordre des choses, mais partant presque battu d'avance par l'injustice du sort. L'aspect polyphonique et polémique de l'interrogation joue ici à plein.

Dans le second cas, le locuteur soumet à la validation de l'allocutaire un énoncé à propos duquel il préfère ouvrir un dialogue, même fictif, plutôt que de l'asserter, même avec des atténuations. Il donne ainsi de lui l'image d'une personne à la fois ouverte (elle cherche l'assentiment d'autrui), prudente (elle n'asserte pas, se contente de suggérer), et en même temps très persuasive, annexant l'allocutaire. Il n'y a pas ici de débat à proprement parler, de polyphonie entre deux points de vue, il s'agit plutôt d'un acte intermédiaire entre l'assertion et la question. Toutefois, ces questions orientées ne basculent pas dans la catégorie des interrogations rhétoriques, (où le locuteur manipule à proprement parler l'allocutaire en lui faisant endosser une validation qu'il tient toute-fois pour acquise), car elles laissent la validation dans le flou.

Le côté flou de la validation tient au fait que ces interrogations se trouvent en général en fin de texte ou de partie de texte, et donc, qu'elles ne servent pas de tremplin pour une argumentation ultérieure où la validation de l'énoncé soumis à interrogation serait acquise. On retrouve ici la distinction d'Anscombe et Ducrot entre valeur argumentative et acte d'argumenter. Dans les poèmes de Philippe Jaccottet, et ceci me paraît tout à fait intéressant pour la caractérisation des relations interlocutives, les interrogations qui proposent ont une valeur argumentative mais elles n'orientent pas, comme le font d'ordinaire les interrogations rhétoriques, vers une conclusion définie à laquelle l'allocutaire ne pourrait qu'acquiescer. En revanche, les interrogations contestatrices

⁸⁴ Sur un autre corpus, théâtral cette fois, une de mes étudiantes de maîtrise a mené un travail similaire : en observant les interrogations dans deux pièces de Koltès, elle a pu caractériser les postures des personnages en allant au-delà d'une appréhension basée sur le contenu des échanges et tributaire d'une impression à réception qui ne fait pas forcément droit au dire déployé dans le texte.

⁸⁵ Dans certains cas, on a $E1 = \text{non } p$ et $E2$ (auquel s'identifie le locuteur) = *est-il vrai que non p ?* où le locuteur s'efforce de défendre p contre un point de vue hostile préalablement constitué auquel l'allocutaire peut être identifié ; dans d'autres $E1 = p$ et $E2 = \text{n'est-il pas vrai que } p ?$ où le locuteur, sans s'engager pleinement, demande à l'allocutaire de confirmer un nouveau point de vue p .

sont parfois suivies d'énoncés qui valident le point de vue du locuteur et disqualifient encore plus le point de vue initial⁸⁶.

L'observation du contexte et des enchaînements confirme donc que, dans l'œuvre de Jaccottet, le locuteur possède un éthos beaucoup plus contrasté qu'on a parfois voulu le dire, et plus largement, qu'il existe deux sortes d'incertitude : l'incertitude du débat, qui fait surgir de toute proposition son contraire, et l'incertitude de celui qui n'ose affirmer, sachant la fragilité de toute connaissance. Bataillant contre les évidences trop faciles, mais cherchant à échapper à une vision trop pessimiste de la condition humaine, le locuteur apparaît tantôt comme un redoutable polémiste remettant en question les croyances du lecteur naïf, tantôt comme un chercheur de vérité se tournant vers son allocataire pour trouver auprès de lui un assentiment et un appui.

On voit par ces deux exemples de la négation et de l'interrogation que j'ai intégré à l'analyse des textes poétiques la notion d'*énonciateur* développée par Ducrot et que j'ai resitué les faits étudiés dans les poèmes dans une conception globale du locuteur : il donne de lui-même une certaine image qui peut ou non coïncider, dans le cas du texte littéraire, avec le discours d'escorte qui accompagne les textes (propos de l'auteur ou des critiques trop souvent rabattus sur le *je* du poème) et qui aura une répercussion sur la réception du poème par le lecteur. Je me suis aussi efforcée de montrer comment la figure de l'allocataire était également construite par le poème, et comment celui-ci était sollicité pour valider des énoncés restés en suspens, pour rejeter des propos doxiques ou adhérer aux hypothèses du locuteur. Ce faisant j'ai mis en évidence le dialogisme interlocutif et interdiscursif⁸⁷ inhérent aux poèmes de Jaccottet.

Cette perspective pragmatique me semble très féconde pour l'analyse de la poésie et je l'ai à nouveau mise à l'épreuve dans l'étude de deux ensembles de poèmes, appartenant pour les premiers à *Nathanaël* de Jean Grosjean et pour les seconds à *Début et fin de la neige* d'Yves Bonnefoy, poèmes caractérisés cette fois non pas par une forte sollicitation de l'allocataire mais au contraire par un indiscutable effacement énonciatif.

3. Effacement énonciatif, discours rapportés et approche pragmatique

La notion d'effacement énonciatif est utilisée par Vion (2001b : 220) pour caractériser « les énoncés impersonnels qui semblent directement représenter le monde sans présenter de marques d'un sujet énonciateur ». Il s'agit d'une « stratégie, pas nécessairement consciente, permettant au locuteur de donner l'impression qu'il se retire de l'énonciation, qu'il "objectivise" son discours en "gommant" non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable » (Vion 2001a : 334). Dans un des cas d'effacement énonciatif analysé par Vion, le langage semble jouer « une fonction pure-

⁸⁶ On pourra se reporter pour un exemple au poème de la p.25 du recueil de 1994 cité en II.1. où se succèdent une interrogation qui propose, modalisée par le conditionnel, et une assertion qui conteste, suivie d'un énoncé négatif où le *je* prend nettement position contre l'idée d'une vie après la mort.

⁸⁷ Sur ces notions cf. la deuxième partie et Brès et al. 2005.

ment descriptive » comme s'il se contentait de « constater et relater les dispositions d'un monde tel qu'il serait sans l'intervention d'un sujet parlant » (ibid.). Vion observe que cette objectivation est généralement au service d'une volonté de persuader l'allocataire par la force même de la réalité.

Il m'a semblé intéressant d'utiliser cette problématique de l'effacement énonciatif pour aborder des poèmes contemporains caractérisés par une absence totale de jugement, de prise de parti. Si certains poèmes d'*Airs* de Jaccottet offrent ces caractéristiques, d'autres poèmes du recueil présentent une récurrence des sèmes d'intensité (exclamations, comparatifs et superlatifs) et de perception (déictiques, lexique du regard et de l'ouïe) qui rapportent les scènes vues à un locuteur anonyme mais présent⁸⁸. Tel n'est pas le cas des poèmes de Jean Grosjean et Yves Bonnefoy que j'ai étudiés pour le colloque de Dublin « Sens et présence du sujet poétique » :

Ce qu'ils décrivent est posé là, dans une telle extériorité par rapport au sujet parlant, du moins dans un premier abord, qu'ils paraissent souvent étranges ou hermétiques malgré leur lisibilité littéraire. Il leur manque de fait une force illocutoire qu'on puisse appréhender immédiatement, et seul un déplacement de nos habitudes de lecture pourra nous les rendre signifiants en substituant à la relation poète-lecteur habituelle dans notre culture occidentale une relation différente, où l'objet du poème et le poème comme objet s'imposent comme les seuls points d'accès possibles au sens. (article 40, 2006b : 229).

Leur objectif n'est pas, comme c'est souvent le cas dans des discours dont le locuteur s'efface⁸⁹, de promouvoir une doxa ou de faire passer pour doxique un point de vue particulier. Leur étrangeté pragmatique tient à ce qu'ils paraissent dénués de toute volonté de briller ou de convaincre. Non seulement ils ne contiennent pas d'énoncés interrogatifs ou injonctifs mettant en scène un allocataire, non seulement leurs assertions ne sont que rarement modalisées, mais de plus, elles sont dépourvues de ce qui fait l'ordinaire de toute une tradition poétique descriptive : on y chercherait en vain une célébration du monde, une invitation à en admirer la beauté. Beaucoup de lecteurs, j'en ai fait l'expérience, achoppent sur cette absence apparente de valeur illocutoire, tant il est vrai qu'un énoncé réduit à son contenu propositionnel s'avère bien souvent impénétrable faute de saisir le projet qui le sous-tend. Pourtant on peut relier cet effacement énonciatif à un contexte historique particulier, celui de la poésie post 1945 telle qu'elle est pensée par un nombre significatif de poètes contemporains : la poésie aurait à avancer en se méfiant de tout enthousiasme hâtif, afin de rester fidèle à un moment historique où l'humain se ressent comme précaire⁹⁰. Elle aurait d'autre part à rendre compte d'un monde étranger au langage en gardant intacte la distance entre ce monde et nous, notamment en restant dans une sorte de neutralité énonciative⁹¹ que Jaccottet avait fort bien théorisée par anticipation dans *La promenade sous les arbres* :

Le rêve qui nous saisit à ce moment-là est celui d'une transparence absolue du poème, dans lequel les choses seraient simplement situées, mises en ordre, avec les tensions que créent les distances, les accents particuliers que donne l'éclairage, la sérénité aussi que suscite une dic-

⁸⁸ Cf. *Mesures et passages* p.276-285.

⁸⁹ Cf. les articles d'Alain Rabatel, Francis Grossmann et Fanny Rinck dans *Langages* 156, décembre 2004.

⁹⁰ On pourra lire à ce sujet Pinson 1995 et la troisième partie de Maulpoix 1998.

⁹¹ Malgré les apparences, ceci n'exclut pas un certain anthropomorphisme, sensible dans « Runes » : en l'absence d'un point de vue affirmé, les prédicats anthropomorphiques sont interprétés comme des choix relevant du niveau alpha et non comme la projection empathique d'un locuteur.

tion régulière, un discours *dépouillé de tout souci de convaincre l'auditeur*, de faire briller celui qui discourt, ou, à plus forte raison, de lui valoir une victoire de quelque espèce que ce soit⁹².

Je propose ainsi de lire ces poèmes comme « le degré zéro de l'épidictique » (2006b : 234), la dimension d'éloge restant latente et le lecteur ne pouvant la percevoir qu'en « faisant jouer le principe de pertinence⁹³ selon un raisonnement qui serait à peu près celui-ci : si le poète a pris la peine d'écrire ceci, c'est que ce dont il parle l'a ému » (ibid.) et donc en restituant un acte directeur expressif sous-jacent aux assertions.

Il me semble ainsi que l'approche pragmatique qui s'interroge sur la valeur illocutoire des énoncés, même dans un contexte de réception littéraire, permet de rendre compte de la spécificité de ces poèmes au regard non seulement de la poésie lyrique, à dominante intersubjective, mais aussi de la communication quotidienne où l'assertion, si elle ne vient pas répondre à une demande d'information, a toujours une dimension argumentative latente. Une vision uniquement représentationnelle du langage poétique ne pourrait rendre compte de l'effet de sens de ces poèmes qui plaident a contrario pour la prise en compte pour tout énoncé, y compris littéraire, des paramètres de la communication.

Par ailleurs, la quasi disparition dans ces textes de la dimension explicitement intersubjective oblige le lecteur à se recentrer sur la cohérence interne du discours et l'incite à investir cette cohérence d'un fort coefficient de valeur esthétique ou à y percevoir des sens cachés. L'étrangeté pragmatique débouche ainsi sur l'attention portée à la structuration interne du texte qui acquiert par là la valeur intransitive d'un bel objet, à l'instar du fragment du monde sensible qui a suscité son écriture, ou bien il se met en place une lecture allégorique qui démultiplie la signification du poème et restaure sa dimension symbolique, mise à mal par l'effacement du locuteur⁹⁴. On voit ainsi comment interagissent les dimensions énonciative et textuelle dans la procédure de réception du poème, et aussi comment l'analyse linguistique des textes littéraires, pour être pertinente, doit prendre en compte le contexte d'apparition des œuvres concernées, les modèles sous-jacents acceptés ou refusés⁹⁵, et se doter d'une dimension interprétative qu'elle aurait tort de refuser⁹⁶.

Dans l'article déjà cité de Robert Vion (2001a), une autre sorte d'effacement énonciatif est envisagé, lorsque les énoncés peuvent être mis en relation avec « un énonciateur abstrait, complexe, une sorte de halo polyphonique constitué d'un ensemble de voix représentatives du “bon sens”, de “savoirs supposés partagés” :

Si le premier paraît objectiver le monde par une apparente absence de source énonciative, le second remplirait la même fonction mais, cette fois, par un “trop plein” de voix. (p.221)

Tel n'est pas exactement le cas dans *Egée*, le recueil de Lorand Gaspar auquel je me suis intéressée récemment (article 48 à paraître), mais il n'en offre pas moins un bon poste d'observation d'un autre phénomène énonciatif bien étudié dans de nombreux

⁹² *La promenade sous les arbres*, Bibliothèque des Arts, 1988, p.119-120 (c'est moi qui souligne).

⁹³ Je me réfère ici à Sperber et Wilson (1989).

⁹⁴ Sur l'importance de l'allégorie dans la poésie contemporaine, cf. plus bas.

⁹⁵ Elle se rapproche en cela de l'analyse argumentative attentive à retrouver la doxa par rapport à laquelle se positionnent les textes qu'elle étudie.

⁹⁶ Je reviendrai sur ce point à la fin de ce mémoire.

genres de discours, mais, à ma connaissance, peu abordé en ce qui concerne la poésie, je veux parler des discours rapportés. Il n'y a pas là à strictement parler constitution d'un énonciateur abstrait difficile à identifier : le recueil se distingue au contraire par un usage explicite des citations qui sont à la fois très abondantes⁹⁷ et bien identifiables, grâce à des notes indiquant la source du propos rapporté, généralement placé en italiques. Mais la diversité des citations et la longueur de certaines d'entre elles, l'existence notamment d'une partie du recueil, « Clinique », composée pour une large part de textes médicaux de l'Antiquité, m'incitaient à les observer de plus près. Je me suis alors rendu compte qu'au lieu d'accentuer l'aspect apparemment hétérogène du livre, elles contribuaient en réalité à son unité selon des modalités que je vais expliciter.

Dans la première partie de mon article, j'observe que, si le *je* est en retrait, le *tu* est fréquent, renvoyant à des allocutaires multiples, et que les modalités interrogatives et jussives sont bien représentées. Les autres traits de l'énonciation – usage d'un *nous* essentiellement générique, prédominance du présent, fréquence des déictiques spatiaux, rareté des axiologiques et abondance des subjectivèmes affectifs –, contribuent à mettre en place une situation d'énonciation « floue mais insistante » : toutes les sections, y compris celle qui se donne comme un journal intime, « offrent la même alliance entre un univers spatial précis et une temporalité suffisamment indéterminée pour que les procès évoqués soient réactualisables à chaque lecture ». L'affectivité, marquée dans la syntaxe encore plus que dans le lexique, est d'autant plus présente que la subjectivité déictique est plus faible :

on a donc affaire à une forme de « désinscription énonciative » (Rabatel 2004a : 115) qui tient le *je* à distance mais dont l'impact sur le lecteur s'avère peut-être d'autant plus fort que l'affectivité s'y exprime par des moyens moins visibles que le lexique et requiert donc une participation (au moins inconsciente) du coénonciateur.

Or l'usage des citations participe d'une même modalité de l'écriture combinant un effacement relatif du locuteur et un puissant effet d'argumentation indirecte qui ressortit, non pas à une « visée argumentative » explicite cherchant « expressément à modifier les positions de l'allocutaire » mais à une « dimension argumentative » latente, « simple transmission d'un point de vue sur les choses », selon la distinction établie par Ruth Amossy (2000 : 24-26). Un tel effet résulte de la combinaison de 3 facteurs que j'étudie en détail dans la deuxième partie de l'article : les textes dont les citations sont extraites, les textes qui les accueillent, et leurs modalités d'insertion. *Egée* se situe en effet dans une relation dialogique avec 4 corpus préalables : la Bible, les tragiques grecs (et à un moindre degré, les philosophes), les médecins grecs de l'Antiquité (corpus hippocratique) et les poèmes de Georges Séféris. Mais les modalités d'insertion de ces discours sont différentes, ce qui me permet de conclure que le locuteur occupe au regard des discours cités une position variable :

- surénonciateur quand il insère des vers grecs ou des versets bibliques détachés de leur contexte dans des développements qui en infléchissent ou en contestent le sens ;
- sousénonciateur quand il subordonne le discours poétique au discours médical et laisse planer un doute sur la source même de certains textes ; sousénonciateur encore, d'une autre façon, quand il laisse une large place aux propos

⁹⁷ Le recueil comporte 31 citations pour 90 pages.

de Georges Séféris investis par le contexte d'hommage *post mortem* d'un coefficient maximum d'autorité ;

- coénonciateur enfin lorsqu'il clôt le livre par un poème de Séféris traduit par lui et dont le caractère dialogique est nettement souligné par l'emploi de la deuxième personne et le premier vers : « Il y a des années, tu m'avais dit ».

Derrière cette diversité de postures énonciatives, apparaît une position fondamentale qui consiste à ne pas délivrer de façon unilatérale une orientation argumentative, mais à laisser l'allocutaire la construire à partir de la façon dont sont convoqués les différents discours cités. La présence de ceux-ci dans le livre, pour étrange qu'elle puisse paraître parfois, est donnée comme une évidence. L'absence de discours attributif efface toute possibilité de prise de position explicite du locuteur citant vis-à-vis des discours cités. Le contexte d'insertion garantit cependant une certaine orientation dans la réception de ces citations, tantôt envisagées de façon critique, tantôt supports d'hommages appuyés. Mais cette orientation argumentative n'est jamais assertée, elle se laisse simplement déduire de la confrontation des discours, et elle n'exclut pas des incertitudes, notamment en ce qui concerne les épigraphes johanniques ou certains fragments de tragédies, pour lesquels on peut hésiter entre allégeance et contestation. L'intérêt d'un tel dispositif est qu'il évacue de la poésie toute argumentation explicite, ouvrant le champ à un flottement du sens et laissant au lecteur le soin de construire son propre parcours en se fondant sur les indices épars que lui fournit le poète. Mises sur le même plan que « les états du monde dénotés » (Rabatel 2004a : 124), les citations ne possèdent pas au niveau de leur contenu propositionnel de visée argumentative explicite, mais tout invite à y voir des « interprétants » du texte qui les accueille.

Dans cette analyse des citations, je me suis appuyée sur les travaux de Ducrot évoquant l'« autorité polyphonique » du locuteur citant (1984 : 154), de Rabatel (2004a et b) étudiant la position du locuteur premier vis-à-vis des discours cités et de Maingueneau (2004) étudiant le régime de « participation » : *Egée* lui emprunte en effet quelques traits mais sans construire un hyperénonciateur collectif ni une communauté homogène adhérant aux valeurs des propos cités. Mais j'ai prolongé ces études énonciatives par une troisième partie où j'ai mis en relation le régime citationnel avec des axes sémantiques importants dans l'œuvre de Lorand Gaspar : le rapport entre le passé et le présent, le rapport entre la parole et la vérité, et le rapport de la poésie aux autres discours sur le monde. Il me semble en effet important que l'étude linguistique des textes poétiques ne se borne pas à une description mais s'articule à une réflexion sur l'univers sémantique et symbolique de l'œuvre de façon à éclairer l'écriture du poète comprise comme l'interaction entre l'expérience d'un sujet et un projet esthétique tributaire de l'histoire des genres de discours dans lesquels s'inscrit son œuvre. De même que j'ai montré les relations à la fois de filiation et de contestation que la poésie de Jaccottet entretenait avec le lyrisme en m'attachant à définir l'éthos du locuteur entre horreur et émerveillement, de même que j'ai relié les poèmes de Bonnefoy et Grosjean évoqués ci-dessus à la tradition de la poésie épideictique revue en quelque sorte à minima, j'ai resitué cet usage massif des citations dans *Egée* dans le projet esthétique de Gaspar et sa conception de la parole comme prolongement du corps, permanence du passé dans le présent et vérité toujours relative et partielle. Je ne prétends pas ce faisant découvrir des interprétations nécessairement nouvelles de son œuvre mais fonder le discours critique sur le texte

même et montrer ainsi comment la vision d'un sujet informe son écriture et surtout comment une certaine écriture construit une vision du monde qui s'impose au récepteur.

Je m'appuie notamment sur l'organisation interne du recueil pour mieux comprendre l'économie des citations, mettant ainsi à jour une structure en chiasme où « Fouilles » et « Clinique » se répondent et où l'écriture plus traditionnellement poétique de la première section trouve un écho plus familier dans « Journal de Patmos », sorte de « couveuse » pour les poèmes à venir, « laboratoire de la genèse de la parole poétique ». Je montre également que la pratique citationnelle de Lorand Gaspar dans *Egée* s'inscrit à certains égards dans un fonctionnement usuel de l'énonciation poétique : la décontextualisation des citations, la réactivation de connaissances culturelles archétypales (la Grèce comme berceau de la philosophie et de la tragédie mais aussi comme terreau – après l'Égypte – du monachisme chrétien), la brièveté oraculaire de certains des fragments cités correspondent à une poésie qui abolit les frontières entre passé et présent au profit d'une unité qui les transcende. Mais à d'autres égards, cette pratique citationnelle, qui fait de certaines sections d'*Egée* des sortes de collages, me paraît revêtir une dimension critique spécifique de la poésie de Lorand Gaspar : l'emploi massif de citations d'origines diverses contribue à récuser toute prétention d'un lieu, fût-il la Grèce, à se donner comme lieu originel, « vrai lieu »⁹⁸, au détriment des autres. Je fais ainsi l'hypothèse que les modifications apportées au sens premier de ces citations et le brouillage de certaines insertions servent le projet d'une poésie refusant toute vérité surplombante, toute posture prophétique, ce qui me permet de conclure ainsi mon travail :

Le fonctionnement argumentatif indirect des citations et leur force rythmique correspondent aussi à un discours qui cherche à suggérer plus qu'à expliquer et qui sollicite la participation active de son lecteur.(...) Le jeu des citations, en privilégiant la diversité, l'éclatement, les contradictions, mais en montrant aussi combien le corps peut être parlant, contribue à la cohérence globale d'un recueil où se déploie l'unité profonde, matérielle, de toutes les manifestations de la *phusis*, depuis les roches et les vagues jusqu'à la parole, aux larmes, et aux souffles. Renonçant à toute prétention instituante, la parole poétique trouve sa légitimité dans sa fidélité à l'expérience, particulièrement l'expérience corporelle, et la façon dont les citations se fondent dans le texte pour y être retravaillées et assimilées nous livre de façon indirecte la leçon métapoétique du recueil *Egée*. (article 48 à paraître)

Ce travail, un des derniers que j'ai entrepris, montre, me semble-t-il, la fécondité de l'étude du discours rapporté en poésie, et la capacité de la poésie à être polyphonique tout autant que le roman. Dans sa méthode, il cherche, à partir d'un fait limité – la présence massive des citations –, à éclairer la poétique de l'œuvre en proposant une interprétation de ce fait qui l'articule à l'organisation textuelle et à l'univers sémantique de l'œuvre pour lui donner sa pleine intelligibilité.

Les trois premières sections de cette partie m'ont conduite à envisager successivement le dédoublement du locuteur institué par le discours et ses relations complexes à l'instance productrice du texte (sujet alpha ou poète), la construction des points de vue dans des énoncés à énonciateurs multiples confiant à l'allocutaire le rôle d'instance de

⁹⁸ Je rejoins sur ce plan l'analyse de Patrick Née (2004 : 341) affirmant qu'il n'existe chez Gaspar nulle nostalgie d'un Ailleurs qui serait aussi le vrai lieu, l'*omphalos* originaire : les lieux dont il est question dans *Egée* portent certes la trace du passé mais sans nostalgie, et aucune révérence exagérée n'empêche d'emprunter aux textes anciens des fragments qui, en s'adaptant à l'*ici-maintenant*, revêtent un autre sens.

validation ultime, et des stratégies d'effacement énonciatif qui éclairent le projet esthétique du poète tout en construisant une argumentativité indirecte qui sollicite la participation active du récepteur à la construction du sens du texte. Il me reste à présent à envisager un autre aspect très important de l'énonciation poétique, celui de son rapport au temps.

4. Temporalité et déixis

Les linguistes qui se sont intéressés à l'énonciation poétique ont souvent fait remarquer que l'usage fréquent du présent en poésie permettait de détacher l'énoncé de ses conditions d'énonciation et de délinéariser l'énoncé. Commentant la transformation opérée par Blaise Cendrars sur un fait-divers journalistique, Adam (1984 : 38) observe :

Le système verbo-temporel de l'article de presse restitue le passé proche de l'évènement et, conformément à la règle du genre, il donne à lire l'évènement comme un passé déjà révolu. *Le poème, écrit au présent, refait littéralement le "passé" en lui restituant ce qui était alors son à-venir. (...)* A la causalité générée par le passé simple, le présent substitue une mobilité incertaine qui fait de chaque action une sorte de petit bloc autonome, juxtaposé aux autres blocs. (souligné par l'auteur)

Marc Dominicy relie ce trait à sa théorie plus large de la modalité sémantique de la poésie en écrivant à propos du même poème :

Si l'article de Paris-Midi narrait effectivement un fait divers, le poème de Cendrars le situe dans l'éternité des prototypes (d'où l'emploi du présent et de l'imparfait). (1990 : 33)

Le présent fait sortir le texte de l'appartenance au type narratif pour le transformer en un « script (un scénario, une synopsis) » (Dominicy 1992 : 138). Dans un article de 1994, Dominicy généralise ses observations : dans le temps de la poésie,

nous n'avons pas affaire à un présent strictement chronologique, et délimité de part et d'autre par l'avenir et le passé, mais au présent éternel qui englobe toutes les époques, et dont on ne trouve d'équivalent que dans la nécessité des vérités analytiques. (p.129)

Il est certain que la poésie fait un usage massif du présent, encore qu'il ne faille pas généraliser, comme le montre par exemple *Le roman inachevé* d'Aragon où de nombreux poèmes utilisent les tiroirs verbaux du passé. Mais la question qui se pose est de savoir comment le récepteur attribue au présent une valeur panchronique plutôt qu'une valeur déictique. En effet, la valeur du présent en langue est constante et seule change l'interprétation en discours en fonction de paramètres qu'il convient de préciser.

Concernant la valeur en langue du présent, on sait qu'un débat oppose les partisans d'un présent déictique marquant la coïncidence avec T_0 , le moment de l'énonciation, aux partisans d'un présent non marqué, neutre par rapport au repérage temporel. Sylvie Mellet (1998) résume ainsi le débat :

Reposons brièvement les termes du débat : dans de nombreuses langues, et en français en particulier, le présent du verbe est une forme caractérisée par l'absence de morphème temporel (certains diront : par une marque zéro) et susceptible de fournir le noyau verbal d'énoncés référant à l'actuel, mais aussi au futur, au passé ou ayant une portée panchronique, voire achronique.

Deux analyses sont alors possibles : ou bien l'on considère que la marque zéro a une valeur oppositionnelle et signifie ici « ni passé, ni futur, *donc* présent » et la forme dite de présent porte bien son nom puisqu'elle exprime l'actuel du locuteur. Il reste alors à expliquer ses emplois dans des énoncés ne référant pas à l'actuel : on admettra donc qu'il s'agit d'emplois dérivés par « métaphore temporelle » et justifiés par certaines intentions pragmatiques (...).

Ou bien - autre analyse possible - on pose que l'absence de morphème signifie l'absence de signifié temporel propre et que le présent de l'indicatif est donc une forme non-temporelle et non-déictique du verbe. La forme de présent pourra par conséquent, sans distorsion aucune de son signifié fondamental, constituer le noyau verbal de n'importe quel énoncé en n'importe quel contexte temporel. Elle sera compatible avec toute datation passée ou future, et avec la valeur panchronique des proverbes et des vérités générales ; et, en l'absence de tout autre repère, elle s'appuiera par défaut sur ce que J.-P. Desclès a appelé le « référentiel énonciatif », plus communément appelé le *hic et nunc* de l'énonciation et qui est, de toutes façons, sous-jacent à tout énoncé produit. » (p.203-204)

La deuxième position, qu'adopte Sylvie Mellet et à laquelle je me rallie, ne signifie pas qu'un énoncé au présent, en l'absence de toute autre indication, ne réfère pas à T₀ mais que cette référence se fait au niveau du dire et non pas du dit, et que ce n'est pas le verbe qui en est le vecteur mais l'énoncé entier que « le *nunc* de l'énonceur colore, imprègne » dans sa totalité (Serbat 1988 : 34). L'expression de l'actuel est alors « une donnée inhérente à l'acte même d'énonciation. Le verbe présent se borne à ne pas en contrarier l'effet, pas plus qu'il ne contrarie le signifié d'époque d'éventuels marqueurs passés ou futurs. » (*ibid.*)

L'avantage de cette analyse est qu'elle n'oblige pas à recourir à des métaphores pour expliquer le présent historique, le présent de narration, le présent en contexte futur, et que, niant au présent toute valeur déictique, elle reporte sur l'énoncé l'effet de déixis ou au contraire d'omnitemporalité que les grammaires attribuent souvent au présent lui-même en parlant de présent d'énonciation, de présent panchronique, de présent élargi, etc. Refuser un signifié temporel au présent ne signifie pas pour autant lui dénier toute spécificité, et Sylvie Mellet (1998 et 2001) en a proposé une analyse aspectuelle qui, tout en rendant compte de ses effets en discours, montre l'affinité entre le présent et l'acte d'énonciation. Se basant à la fois sur le fonctionnement en discours du présent de narration qui donne à voir le procès tout en neutralisant la différence entre imparfait et passé simple et sur la théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli, elle considère en effet que le présent fournit « une vision ascendante du procès saisi dans son accomplissement même » « à partir d'un point de vue (ou repère) situé au lieu même de son actualisation, soit à la frontière entre *p* et *non-p* » (2001 : 35). Contrairement à l'imparfait qui « impose une vision sécante du procès suggérant la poursuite d'un développement ultérieur », le présent offre « une visée indivise » du procès « au dernier point de son inscription dans le temps » (1998 : 208), et cette saisie aspectuelle est « identique à celle qui caractérise le processus énonciatif lui-même » (1998 : 212). En résumé, le présent, de par sa neutralité temporelle, s'adapte à des contextes génériques aussi bien que déictiques, passés aussi bien que futurs, mais il propose une vision dynamique du procès au moment où il s'inscrit dans le temps. Dépourvu de durée intrinsèque mais repéré de l'intérieur même du procès, au point frontière entre procès en cours et procès révolu, il mime dans sa valeur aspectuelle spécifique le processus du dire, auquel par ailleurs l'énoncé entier réfère en l'absence de tout autre repérage temporel.

Cette analyse du présent, qui s'oppose à la conception guillaumienne décomposant le présent en deux chronotypes distincts, me paraît tout à la fois bien argumentée

sur le plan théorique et précieuse pour l'analyse des textes poétiques, comme je le développerai ci-dessous. La neutralité temporelle du présent explique en effet la propension de l'énonciation poétique à jouer, si l'on peut dire, sur deux tableaux en passant aisément d'un ancrage déictique assuré par les personnes *je* et *tu*, la présence de verbes au passé composé et futur, et des adverbes et circonstants spatio-temporels à une généralisation de type gnomique portée par les pronoms *nous* et *on*, les articles génériques, et la structure proverbiale des énoncés. Dans certains poèmes, seul l'un des deux modes de référence est actualisé, mais dans d'autres, les plus nombreux, les deux coexistent. De ces deux poèmes qui se suivent dans *A la lumière d'hiver*, le premier est rattaché au présent du locuteur alors que le second prétend à une valeur générale :

Jour à peine plus jaune sur la pierre et plus long,
ne vas-tu pas pouvoir me réparer ?
Soleil enfin moins timoré, soleil croissant,
ressoude-moi ce cœur.(...)

Je ne peux plus parler qu'à travers ces fragments pareils
à des pierres qu'il faut soulever avec leur part d'ombre
et contre quoi l'on se heurte,
plus épars qu'elles. (p.127)

Mais chaque jour, peut-être, on peut reprendre
le filet déchiré, maille après maille
et ce serait, dans l'espace plus haut,
comme recoudre, astre à astre, la nuit... (p.128)

Le futur périphrastique, l'impératif, les démonstratifs à référence déictique et le *je* donnent au premier poème un ancrage déictique alors que le *on*, le circonstant « chaque jour », l'article de notoriété « le » du nom « filet », la métrique régulière font du second une maxime. Toutefois, on notera que l'apparition du *on* à la fin du premier poème élargit l'amplitude de l'expérience et que le « mais » par quoi commence le second le rattache au poème précédent et donc le particularise. De nombreux poèmes au présent apparaissent ainsi dotés d'une double référence temporelle : ils sont rattachés à l'actualité du locuteur qui y apparaît souvent en tant que tel ou comme centre de perception par rapport auquel s'interprètent les démonstratifs, mais ils incluent dans leur trame des énoncés plus généraux qui relativisent cet ancrage déictique. J'ai consacré une partie de mon article d'avril 2003 à l'étude de ces glissements qui s'appuient aussi sur la structuration textuelle, les énoncés gnomiques apparaissant entre parenthèses, dans des distiques isolés ou aux postes-clés que sont l'ouverture ou la clôture du poème. On en trouve un exemple dans le poème de Jaccottet « Notes pour le petit jour » que je commente à la p.173 :

Pas seulement alors, mais déjà maintenant
vous n'êtes plus que cette voix trop faible,
que ces paroles toujours vagues.
Ô l'étincelant amour !
Il n'est bientôt plus que l'appel
que se lancent les séparés.
(Ainsi toute réalité
dans le cœur où la mort s'affaire
devient cri, murmure ou larme.) (*Poésie 1946-1967*, p.55)

On observe dans ce passage un affaiblissement graduel de l'ancrage déictique – glissement du *vous* à la dénomination « les séparés », disparition des démonstratifs déictiques – avant le distique généralisant qu'enserrent les parenthèses.

Je ne formulerai plus de la même façon certaines de mes observations dans lesquelles j'opposais « deux présents » (p.171) alors qu'en fait, il n'y a qu'un présent, neutre, toutes les déterminations étant apportées par le contexte, mais l'essentiel de la démonstration, insistant sur l'alternance entre particularisation et généralisation, me semble rendre bien compte du mouvement de maints poèmes de Jaccottet et plus largement de maints poèmes écrits au présent. J'étudie à nouveau ce phénomène dans l'article déjà évoqué que j'ai consacré à *Egée* (article 48 à paraître), en m'intéressant en particulier à la coprésence dans un même poème de présents et de déictiques spatiaux.

Le cas de la section « Journal de Patmos » est significatif de l'ambiguïté fréquente du repérage temporel en poésie : quoique le texte se donne pour des extraits de journal en prose, genre éminemment déictique, les dates sont absentes, le présent délié de tout repérage externe prend une valeur sinon panchronique, du moins largement indépendante de telle ou telle circonstance précise, et l'énonciation se fait volontiers sentencieuse. Cependant l'ancrage spatial dans la réalité de l'île est affirmé, de sorte que, dans cette section comme dans les précédentes, le lecteur se trouve invité à entrer dans une expérience que le locuteur présente à la fois comme particulière et généralisable au-delà de sa simple personne :

A Patmos, où la tradition veut que saint Jean ait eu les visions de l'Apocalypse, *un soir* que le vent du Nord brusquement levé chasse les grands nuages rougis du couchant, la terre mise à nu irradie une chaude confiance. En *ce* moment précis rien ne veut détruire le monde, aucun homme, aucun dieu, le « Royaume » est *là* mêlé aux bruits, aux bougements les plus simples. Et le temps terrible s'use en nous usant. Ne reste que *cette* lumière : la part la plus illisible de la nuit. (p.88, je souligne)

Dans ce paragraphe, le « moment précis » qu'évoque volontiers un journal intime est bien défini par sa place dans l'écoulement d'une journée, mais rien ne le rattache à une date singulière, à une circonstance non reproductible. Il est évoqué par un présent historique « un soir (...) la terre irradie » dont le moment de référence tend ensuite, en raison des déictiques, à être assimilé au présent de l'énonciation, ce qui gomme l'écart entre temps de l'évènement et temps de l'écriture, alors que les deux dernières phrases prennent un tour quasi-gnomique. On se trouve ainsi dans une énonciation de l'entredeux qui allie le singulier et l'universel et qui relie cette dernière section, malgré les apparences, aux précédentes : celles-ci, en effet, offrent la même alliance entre un univers spatial précis et une temporalité suffisamment indéterminée pour que les procès évoqués soient réactualisables à chaque lecture :

Qu'*ici* nous parlent l'eau et la pierre
floraison de routes légères sur le gouffre.
Levés dans l'argile humide de l'aube,
que nous portent *ces* vents de résurrection (p.15)

Là-bas, entre les chrysanthèmes de haute mer, grosses de leur charge d'obsidienne, les barques de Mélos dérivent.
Dans les blocs compacts de noir, au fond des brèches de clivage, *ces* grandes coquilles voluptueuses où glisse une eau de lumière. (p.21)

Les déictiques que j'ai soulignés rattachent le lieu du poème à cette mer Egée éponyme du recueil, ou à une partie de l'espace qu'elle occupe, et surtout instituent le locuteur, même dans un poème sans marques personnelles comme celui de la p.21, comme centre par rapport auquel s'organisent les perceptions⁹⁹. D'autre part, le choix de « ces » au lieu de « les » lui permet de prendre à témoin le lecteur, de l'inclure ainsi dans cet espace qui devient commun. En revanche, le présent, qui, par défaut, va référer à la situation d'énonciation (tel est le cas à la p.15), peut aussi, dans « Néolithique II », le poème de la p.21, référer à l'époque précisée par le titre. La neutralité du présent a ici cet effet remarquable de gommer les distances temporelles entre le passé reculé des « déesses adipeuses » et le présent du locuteur du XX^e siècle. Jointes à l'abondance des procès imperfectifs, à l'inachèvement de certains énoncés, et à la présence explicite du locuteur dans le dernier poème, le présent et les démonstratifs déictiques annulent la connotation de passé lointain suggérée par les titres et par la date qui clôt le troisième (« an – 1570 ») des quatre poèmes composant la section « Fouilles ». L'ici de la Grèce et le maintenant de la lecture prennent le pas sur l'évocation des civilisations disparues.

L'alliance entre présent et démonstratifs à référence déictique, fréquente en poésie, même dans des poèmes par ailleurs impersonnels comme dans *Airs* de Jaccottet, ou « Runes » de Jean Grosjean, me semble à rattacher plus nettement que je n'ai fait jusqu'ici à la valeur aspectuelle du présent : si le repère du présent est bien, indépendamment de toute référence temporelle, la borne droite du procès et si le procès est donné à voir en ascendance et en train de s'accomplir – mais sans référence à un avant déjà accompli –, cette valeur aspectuelle converge avec l'opération de déixis qui met sous les yeux tel ou tel élément de la situation d'énonciation. La conjugaison du présent et des démonstratifs ostensifs combine ainsi l'inclusion du récepteur dans un espace commun avec le locuteur, espace où s'accomplissent les procès, et le décrochage par rapport à une temporalité trop dépendante de la chronologie des événements, chacun de ceux-ci étant saisi comme dans les ralentis des reportages sportifs dans le moment où il se produit sans référence à celui qui le précède ou le suit. Indifférent à la distinction successivité /simultanéité, dynamicité /stativité, si importante dans la structuration des récits au passé, le présent invite le récepteur à se concentrer sur chaque occurrence prise en elle-même et s'associe aussi bien à des verbes pronominaux dont l'aspect lexical insiste sur le commencement ou le déroulement de l'action qu'à des verbes perfectifs impliquant le passage irréversible d'un seuil. Dans les deux cas, la valeur aspectuelle du présent immobilise la scène sans suggérer ni en deçà ni au-delà, nous maintenant dans l'immanence d'un procès pourtant vu comme un tout indivisible. Cette propriété contradictoire du présent qui, en raison de la position du repère sur la frontière droite du procès, allie immanence et surgissement, est parfaitement exploitée par le poème de Jaccottet que je commente dans *Mesures et passages* :

Aide-moi maintenant, air noir et frais, cristal
noir. Les légères feuilles bougent à peine,
comme pensées d'enfants endormis. Je traverse
la distance transparente, et c'est le temps
même qui marche ainsi dans ce jardin,

⁹⁹ Sur le démonstratif comme appel au destinataire et invitation à construire un sujet de conscience responsable de la perception du référent du SN, on pourra lire le n° 120 de *Langue française* (1998), notamment les articles de Gary-Prieur et Léonard, De Mulder et Philippe.

comme il marche plus haut de toit en toit, d'étoile
en étoile, c'est la nuit même qui passe.

(...)

La lumière du jour s'est retirée, elle révèle,
à mesure que le temps passe et que j'avance
en ce jardin, conduit par le temps,

autre chose

(...)

Ombres calmes, buissons tremblant à peine, et les couleurs,
elles aussi, ferment les yeux. L'obscurité
lave la terre.

C'est comme si l'immense

porte peinte du jour avait tourné

sur ses gonds invisibles, et je sors dans la nuit,

je sors enfin, je passe, et le temps passe

aussi la porte sur mes pas.(...) (*A la lumière d'hiver* p. 85-86)

Le choix du présent dans ce texte correspond à la fiction d'une écriture instantanée, à une simultanéité absolue du vécu et de l'écriture. Le poème ne comporte hormis le présent qu'un passé composé résultatif « la lumière du jour s'est retirée » et un passé simple, le seul du recueil, dans une parenthèse renvoyant au temps mythique des contes : « la reine du bal où nul ne fut jamais convié ». Le poème décrit une succession d'actions, et la valeur aspectuelle du présent joue ici un rôle très important : c'est elle qui permet de suivre pas à pas le locuteur au fur et à mesure de son avancée dans le jardin, de vivre avec lui cette expérience en cours d'accomplissement, tout en étant constamment prêts à basculer vers une nouvelle étape (alors que l'imparfait étirerait l'action, et enlèverait au texte la hâte allègre qui le caractérise, tandis que le passé composé nous situerait dans un regard rétrospectif). Le présent convient bien aussi à la saisie paradoxale du temps dans ce texte : d'une part, le temps est omniprésent – « c'est le temps / même qui marche ainsi dans ce jardin » –, le locuteur est « conduit par le temps », accompagné par lui – « je passe, et le temps passe / aussi la porte sur mes pas » –, d'autre part, il n'est attaché à aucune des expériences traditionnelles et le plus souvent dysphoriques du temps – éphémérité douloureuse, ennui pesant, répétition monotone –, il est vécu comme pur surgissement, hors de toute mesure, de tout repère extérieur, dans une continuelle recreation : « l'aiguille du temps brille et court dans la soie noire, / mais je n'ai plus de mètre dans les mains¹⁰⁰ ». C'est cela même que véhicule la valeur aspectuelle du présent, qui soutient ici la mise en mots de l'expérience. Comme je le disais dans *Mesures et passages* :

Il n'y a pas ici dépassement de la ponctualité de l'instant par une plongée simultanée vers les horizons du présent et de l'avenir (Collot 1989 : 52), mais ouverture de l'instant sur une profondeur insoupçonnée du présent, à peine entrevue « le temps de quelques pas dehors » (p. 87, fin du poème soulignant bien le côté exceptionnel de l'expérience), comme si, « en cet instant qu'on ne peut saisir ni percevoir [...] le temps tout entier s'éclair[ait] et se t[enait] » (Collot 1989 : 53). L'espace et le temps se métamorphosent simultanément pour n'être plus que des profondeurs à la fois infinies et accessibles, sans cesser toutefois d'être enracinés dans un pur « ici et maintenant ». (p. 180-181)

L'association du présent, tiroir verbal non déictique, et des démonstratifs ostensifs n'est donc pas contradictoire malgré les apparences : l'énoncé se trouve ainsi ratta-

¹⁰⁰ Fin du texte, non citée ci-dessus.

ché à la triade énonciative (*ego* qui organise les perceptions, *hic* de l'espace commun au locuteur et au récepteur, *nunc* sous-jacent à tout énoncé non repéré par ailleurs) sans être pour autant daté par rapport à ce que Guillaume appelait le temps d'univers. La temporalité reste interne à l'énoncé, indéfiniment réitérable à chaque actualisation par la lecture, entièrement dépendante de la profération du poème. Plus qu'une appréhension des procès *sub specie aeternitatis*, qui ne se produit que lorsque la généricité est fortement marquée par des traits lexicaux et syntaxiques, les énoncés au présent nous invitent à nous immerger dans une scène construite par le poème même mais qui ne cesse de s'accomplir sous nos yeux. Parfois menacée par l'immobilité, notamment lorsque à côté des énoncés à noyau verbal abondent les phrases nominales, cette scène peut conserver un caractère dynamique grâce au choix de lexèmes valorisant le passage, la vitesse, le mouvement, comme je l'ai montré à propos d'*Airs* (*Mesures et passages*, p. 285-292).

Alors que le passé composé et le futur construisent un repérage déictique explicite et nous installent dans le temps linéaire, le présent attire l'attention du récepteur sur le procès lui-même, qui, par défaut, sera référé au temps du dire. Il contribue donc puissamment à la fusion des niveaux actantiels caractéristique de la poésie lyrique par un double mouvement : en effet le choix du présent prive le *je* délocuté d'autonomie temporelle par rapport au *je* locuteur, mais inversement, l'actualisation de l'expérience du *je* délocuté tend à occulter quasi automatiquement l'activité créatrice du *je* locuteur qui ne se montre pas en train d'élaborer son poème. Là où l'autobiographe met souvent en scène son travail de recomposition du passé et marque volontiers sa distance modale avec le *je* qu'il a été autrefois, le poète lyrique donne généralement le primat à l'expérience qui a suscité le poème, et sa voix, ou son écriture, si elles sont parfois thématiques dans le texte, sont données comme concomitantes de l'expérience, dans l'illusion d'une écriture instantanée. Il y a ainsi un paradoxe de l'énonciation lyrique : alors que le présent renvoie par défaut à l'acte d'énonciation qui engendre le poème, les procès attribués au *je* mettent cet acte entre parenthèses comme si seule comptait l'expérience présidant à la naissance du poème.

L'effacement du *je* locuteur derrière le *je* acteur du monde est particulièrement remarquable dans les cas où le recueil commence par nous inscrire dans le passé : le présent, qui tantôt s'analyse comme présent de narration, tantôt acquiert en contexte une valeur de présent d'énonciation ou de généralité¹⁰¹, abolit alors la distance qui sépare la narration des événements, comme je l'ai montré à propos de *Requiem* et *Leçons* de Jaccottet (*op. cit.* p. 158-167). Mais le présent peut jouer un autre rôle dans le cas où il s'applique à des procès répétés. Dans *Quelque chose noir* de Roubaud, que j'ai étudié dans l'article 37 publié en 2005, il existe bien un passé et un futur, passé vécu avec la femme aimée, passé de la contemplation de son corps mort, futur où peut-être la souffrance s'atténuera, mais le présent reste prépondérant. Or il n'est que le présent du souvenir, dominé par une infinie réitération, tandis que l'élaboration du livre est quant à elle passée sous silence, hormis quelques brèves allusions. Quoique tournant le dos au vers, donc au retour du même, dans nombre de ses textes, *Quelque chose noir* se complaît dans la répétition en ce qu'elle représente l'arrêt du temps depuis la mort de l'épouse. Dès la première page, on peut lire :

¹⁰¹ Rappelons bien que c'est l'énoncé entier qui s'interprète comme référant à T_0 ou à un moment t du passé ou à l'ensemble du temps, les expressions « présent de narration », « présent d'énonciation », « présent de généralité » n'étant que des raccourcis commodes mais trompeurs.

Cette image se présente pour la millième fois à neuf avec la même violence
elle ne peut pas ne pas se répéter indéfiniment
(p.11, la première partie de l'énoncé se retrouve à la p.21)

Cette pulsion de répétition s'appuie sur une présence écrasante du présent au détriment des tiroirs verbaux du passé que j'analyse ainsi :

L'emploi du présent, tiroir verbal de loin dominant dans le livre, va renforcer cette impression de bégaïement du temps. En effet son indifférence à l'opposition moment de l'énonciation / moment x du passé ainsi qu'à l'opposition événement unique / événement répété, en fait le signifiant par excellence de ce temps amorphe, indifférencié que s'efforce de nous décrire J. Roubaud. (...) Autonome référentiellement, le présent, en l'absence de dates ou autres compléments de temps, est incapable de situer les pensées ou événements rapportés dans les poèmes à un moment précis du temps entre janvier 1983 et juin 1985, les deux dates figurant dans le titre d'un des poèmes. De ce fait, l'ensemble de cette période apparaît comme un bloc indifférencié dont les poèmes extraient des instants que nous vivons avec le scripteur mais ne pouvons dater. (...)

En contrepoint les quelques poèmes au passé (imparfait surtout, et quelques passés simples) renvoient soit au moment même de la mort et aux jours ou instants qui l'ont suivie, (p.11-18, 118), soit à un avant qui paraît très lointain (p. 43, 55). L'imparfait, en nous situant au cœur du procès, en effaçant la borne ultime comme la borne initiale, nous installe dans l'évocation nostalgique d'un univers inaccessible. Proprement élégiaque, il est rare dans le livre, Roubaud lui préférant le présent qui permet de créer un contraste entre la vision ascendante d'un temps en train de survenir, vision qu'apporte le tiroir verbal, et la répétition du même que soulignent les reprises lexicales.(2005e : 279-280)

Le présent n'exprime pas en lui-même la répétition : si les grammaires évoquent fréquemment un présent d'habitude, à côté de l'imparfait d'habitude, ces deux dénominations ne relèvent que de la confusion entre la valeur du tiroir verbal et l'effet contextuel créé par la présence de compléments de temps exprimant la répétition¹⁰². En réalité, n'importe quel tiroir verbal, avec des circonstants appropriés, pourra instancier un procès qui s'est répété sans qu'il faille imputer au tiroir verbal d'autre valeur que la sienne propre. Dans le texte de Roubaud, le présent met sous nos yeux un procès et le complément de temps précise que c'est la millième fois que cela arrive. De même dans le poème de la p.33 intitulé « 1983 : janvier 1985 : juin », les présents seront compris comme des propriétés du locuteur valables pour toute la période délimitée par le titre :

Le registre rythmique de la parole me fait horreur. (...)

Je lis de la prose inoffensive.(...)

Je ferme les portes comme si le silence.

La lumière me dépasse par les oreilles. (*Quelque chose noir*, p. 33)

L'empan temporel déterminé par les dates oriente l'interprétation du verbe au présent non plus comme un événement mais comme une propriété de l'actant principal. La différence aspectuelle avec l'imparfait se trouve atténuée par la mise en simultanéité des procès par le contexte, mais le choix du présent permet au récepteur de s'approprier l'expérience relatée en la revivant. Nous touchons ici à un autre aspect de l'énonciation lyrique sur lequel j'ai insisté dans mes travaux et que, dans une perspective plus littéraire, Ludmila Charles-Wurtz met également en exergue dans *La poésie lyrique* : un certain nombre de choix linguistiques, dont celui du présent, conduisent à ce que le lec-

¹⁰² Cf. Riegel, Pellat et Rioul 1996, p. 300.

teur puisse aisément faire sienne la parole qui s'énonce. Comme celui du *on* envisagé plus haut, le choix du présent est évidemment de la plus haute importance dans ce processus puisque le lecteur va, en l'absence de dateurs précis¹⁰³, référer le poème au moment de sa lecture. Qu'il investisse le *je* et le prenne pour sien le temps de sa lecture ou qu'à la faveur des injonctions et interrogations, il endosse le rôle du destinataire, le lecteur inscrit le poème au présent dans sa propre actualité.

Un autre aspect de la temporalité poétique qui a retenu mon attention est celui de l'usage parfois paradoxal des verbes et des noms. On sait que dans les langues indo-européennes¹⁰⁴, le verbe exprime le temps, contrairement au nom (cf. Guillaume 1964 et Joly 1995 : 34). Mais, au sein des noms, les noms d'action ont ceci de particulier qu'ils impliquent notionnellement le temps du fait qu'ils évoquent des procès. À l'inverse, les formes nominales du verbe n'offrent qu'une image incomplète du temps puisqu'elles distinguent uniquement l'inaccompli et l'accompli et ne réfèrent à aucune époque particulière. Or les poèmes de Jacques Dupin que j'ai étudiés¹⁰⁵ (article 39), par l'usage massif qu'ils font des noms d'action et des formes nominales du verbe, tendent à brouiller l'opposition verbo-nominale et la perception de la temporalité. L'infinitif et le participe, d'ordinaire « contrôlés » par un groupe nominal bien identifié ou rapportés à un sujet universel, sont ici beaucoup plus autonomes, de sorte qu'ils désignent des procès ou des résultats dont les acteurs restent ambigus. Mais, surtout, ils n'inscrivent pas les procès dans un temps repérable :

Le poème par les infinitifs s'ouvre sur un après, un projet, et par les participes passés s'adosse à un avant, sans pour autant adopter une linéarité qui décomposerait le temps en étapes bien discernables. Bâti autour d'un instant unique, il inscrit dans ses formes l'amont et l'aval dont cet instant est porteur tout en préservant une part d'énigme, de non-dit. (2006 a, p. 59)

Mais si l'espace et le temps restent indéterminés, si l'intersubjectivité est problématique (*art. cit.* p.57-59), les processus sont exaltés par une écriture qui vise moins à désigner qu'à garder trace d'une activité. Bon nombre des noms auxquels recourt Jacques Dupin désignent non pas des êtres du monde (choses, gens, animaux) ou des propriétés plus ou moins stables de ces êtres, mais des procès : il s'agit de noms d'action formés sur des verbes par suffixation ou disparition des marques flexionnelles ou ayant donné naissance à des verbes qui ne s'en distinguent que par la flexion. Dans certains poèmes, leur concentration est particulièrement forte : ainsi, p.23, on relève « traînée », « rechute », « dérive », « scintillement », p.25 « achoppement, béance, émergence, / suspens », « excavation », « pendaison », p.26-27 « rêves », « poussée », « commotion », et p.30-31 « harcèlement », « retour », « inscription », « ruissellement ». Alliée à des traits syntaxiques dont je parlerai dans le chapitre suivant, cette particularité fait des poèmes de « Tramontane » les récits lacunaires d'évènements souvent impersonnels, dont le texte garde la trace ou mime le surgissement, sans jamais les décrire précisément. Le déplacement de l'opposition verbo-nominale classique joue un rôle important dans ce phénomène en modifiant notre perception de la temporalité.

¹⁰³ Notons que dans le cas du poème cité plus haut, les dates figurent dans le titre mais sont absentes du corps du poème lui-même.

¹⁰⁴ Dans son article, André Joly (1995) cite également le coréen et l'arabe comme exemples de langues qui, pour une même racine ou un même élément formateur, opposent verbes et noms.

¹⁰⁵ Il s'agit de « Tramontane », une partie du livre *Le grésil* (P.O.L. 1996).

5. Décontextualisation, polyphonie et « évocation »

Parvenue presque au terme de cette partie consacrée aux aspects de l'énonciation que j'ai le plus étudiés dans mes recherches, je voudrais revenir sur la façon dont je me suis située par rapport la théorie de l'évocation en poésie élaborée par Marc Dominicy. Je me suis en effet appuyée sur ces travaux car ils me permettaient de resituer les faits de décontextualisation et de polyphonie que j'observais dans les textes poétiques dans un paradigme explicatif plus large où ils prenaient sens. Il m'importe à présent de réexaminer ma relation à cette théorie dont je rappellerai tout d'abord les grands traits.

L'objectif central des travaux de Marc Dominicy sur la poésie consiste à déterminer quels rapports le langage entretient avec le réel dans un texte poétique. Opposant la modalité poétique à la modalité rhétorique, il rapproche la première de la modalité logique, la seconde de la modalité empirique. Prenant le contre-pied des théories insistant sur l'autoréférentialité du texte poétique, il n'hésite pas à affirmer :

Au-delà des différences cognitives qui distinguent la modalité logique de la modalité poétique, un trait commun se dégage : c'est la préexistence absolue d'une réalité par rapport à laquelle le texte acquiert sa signification. Le corrélat majeur de cette convergence réside dans l'indétermination irréductible qui affecte les deux modalités. (...) Les modalités logique et poétique instaurent, entre le texte et le réel, une relation totalement indifférente aux difficultés soulevées par le vague et par l'indécision. Cela semble aller de soi pour ce qui touche à la poésie, qu'on sait peu encline à remettre en cause les vérités prototypiques ou à se dissocier de la contradiction. (...) La modalité logique ne s'intéresse au vague que pour le supposer aussitôt inexistant ou éliminé. (1989 : 502 et 505)

Bien que mes connaissances en logique soient beaucoup trop insuffisantes pour apprécier sur ce point l'analyse de Dominicy, il me semble comprendre que ce qui unit la logique et la poésie, c'est que le réel n'y fait pas l'objet d'un débat contradictoire et argumenté : c'est une donnée préalable dont le texte poétique ou logique, chacun avec ses moyens propres, prétend donner une représentation nécessaire¹⁰⁶. Au contraire, dans les modalités empirique et rhétorique, le réel est conçu comme problématique et « le vague et l'indécision sont gérés par des techniques explicites », quantitatives ou argumentatives, pour parvenir à s'accorder sur une vision du réel et à prendre les décisions qui en découlent. Je ne m'attarderai pas sur ce modèle global dont la discussion impliquerait de prolonger mes recherches dans des domaines qui ne sont pas les miens. Je soulignerai seulement que, remplaçant au centre de la sémantique le rapport que le langage dans la variété de ses formes discursives entretient avec le réel, Dominicy me semble insister à bon droit sur la double fonction du langage : représentative et argumentative, en les associant étroitement au lieu de les renvoyer dos à dos. Là où les sémanticiens comme Ducrot privilégient la fonction argumentative en faisant du sens un ensemble d'instructions destinées à influencer l'allocutaire, là où les sémanticiens réalistes se limitent à la fonction de représentation en négligeant la dimension interaction-

¹⁰⁶ Ceci n'exclut pas, bien sûr, le fait que cette représentation soit une reconstruction du réel et non un calque.

nelle de l'échange, Dominicy propose un modèle où l'argumentation naît de la prise en compte de la diversité dans les perceptions du réel et de l'incertitude des jugements.

En ce qui concerne plus spécifiquement la modalité poétique qui, elle, échappe à un tel débat, Dominicy s'efforce d'en préciser le fonctionnement en établissant un lien étroit entre les formes poétiques telles que le vers ou les parallélismes syntaxiques et le mécanisme d'évocation :

Les parallélismes superficiels qui singularisent les textes poétiques servent, selon moi, à susciter un effet de "polyphonie" ou d'évocation, qui consiste à présenter le discours énoncé comme déjà dit, et donc déjà pourvu d'une signification immédiatement accessible. Sous cet aspect, le vers s'apparente aux unités lexicales (les mots), mais aussi à la parole toute faite que constituent les adages, proverbes, expressions figées et tours idiomatiques. En d'autres termes, le texte poétique dispose, ou prétend disposer, d'un univers préalablement peuplé d'entités connues, c'est-à-dire rattachées chacune, en mémoire, à un nœud conceptuel toujours activable. Cette propriété rend compte de divers procédés traditionnellement associés à la poésie, tel l'emploi d'épithètes redondantes ou de descriptions insuffisamment qualifiées qui nous orientent, les unes comme les autres, vers des représentations prototypiques partagées. (1989 : 502)

Les régularités métriques et syntaxiques ne sont dans cette théorie ni un ornement permettant d'isoler la langue poétique de la langue commune, ni une façon de boucler le texte sur lui-même dans un improbable autotélisme, mais un moyen pour donner au texte le même caractère de nécessité que les proverbes et au vers la même homogénéité que le mot, perçu comme un ensemble insécable et non comme une somme de composants. Du coup l'énoncé poétique se donne comme la réactivation d'un prototype préexistant, appartenant, comme les représentations associées au lexique ou les scripts associés aux proverbes, à une mémoire commune, à un savoir partagé. Il sollicite chez le lecteur non pas la *construction* par composition d'éléments d'une *représentation* congruente avec l'énoncé actuel mais *l'évocation* d'un *prototype* global engrangé dans la mémoire (cf. 1990 : 26). Pour contrer une interprétation « pernicieuse » de ses vues, Dominicy prend bien soin d'ajouter que ce prototype n'existe pas nécessairement dans le savoir partagé mais que les propriétés linguistiques du texte poétique font *comme si* elles y renvoyaient. Le texte apparaît comme l'expression d'un énonciateur universel, dont le locuteur ne serait que le relai, comme cela se produit dans les proverbes. A l'appui de sa thèse qui emprunte à Ducrot le concept de polyphonie et la distinction locuteur/énonciateur, Dominicy écrit :

Il n'est guère concevable que les « épithètes de nature » accumulées dans *Les Phares* de Baudelaire doivent être connues du lecteur pour que celui-ci comprenne le poème. L'on dira plutôt que Baudelaire *présente* ces qualifications *comme si* elles étaient issues du dépliage d'un prototype notoire ; d'où ce mélange de familiarité forcée et de surprise que suscite la succession des huit strophes. (1990 : 29-30)

L'accent mis par Dominicy sur la dimension polyphonique¹⁰⁷ de l'énoncé poétique a bien évidemment retenu mon attention et ses analyses de poèmes et de variantes, très convaincantes (cf. Dominicy 1990, 1992, 1996), ont éclairé nombre de faits que je

¹⁰⁷ J'emploie ici le mot « polyphonique » plutôt que « dialogique » car il n'y a pas débat ou reprise de discours antérieurs mais production d'un discours censé être assumé par un locuteur universel dont le poète ne serait que le représentant. Pour une discussion sur les concepts de dialogisme et polyphonie, cf. Brès et al. 2005.

rencontrais aussi dans les textes que j'étudiais : usage du présent plutôt que du passé, emploi du *on* et du *nous*, des articles de notoriété, absence de discours attributif pour encadrer les citations, effacement lors de l'élaboration du texte des éléments biographiques trop particuliers (cf. *Mesures et passages* : 176-177, 402). Toutefois, cette tendance à l'évocation me semble être contrebalancée par une autre caractéristique que mes travaux ont également mise en relief, à savoir la dimension intersubjective de la poésie lyrique. Je suis d'accord en cela avec Ludmila Charles-Wurtz (2002) lorsqu'elle affirme :

En définitive, seuls les critères énonciatifs semblent permettre une identification de la poésie lyrique qui ne repose pas sur la seule intuition, bien que les critères formels et thématiques ne puissent être entièrement évacués. Un « je » (celui du poète ou d'un autre personnage) s'adresse à un « tu » (qui peut désigner un être humain aussi bien qu'un objet inanimé ou une instance abstraite) dans un discours qui prend la forme d'un poème. (2002 : 11)

Même dans le cas d'une poésie apparemment impersonnelle, comme certaines *Illuminations* ou les textes de Ponge, la relation intersubjective et l'interrogation concomitante sur l'identité du sujet restent premières : la forte prégnance du genre rhétorique épideictique, fût-il renversé, dans les textes pongiens¹⁰⁸ en est un indice. L'éloge ou le blâme caractéristiques des textes épideictiques supposent en effet le désir de renforcer les valeurs de la communauté, constituée en l'occurrence par le poète et son lecteur ou plus largement par le contexte de réception de l'œuvre littéraire¹⁰⁹. Que le poème construise un *je* auquel le lecteur pourra s'identifier ou qu'il en montre l'effacement, l'absorption dans le réel ou le langage, c'est toujours à une expérience mettant en jeu le couple identité/altérité qu'il nous convie. De ce fait, s'il est vrai que, pour pouvoir toucher le lecteur, le poète doit construire une scène énonciative dépouillée de trop de singularités, il est non moins vrai qu'il ne peut abolir totalement la singularité sous peine d'entraver la construction de la relation. L. Charles-Wurtz, qui insiste sur le côté fictif du *je* lyrique, affirme à ce propos :

Il s'agit de donner au lecteur, figure virtuelle que vient actualiser chacun des individus qui se saisissent du recueil, l'illusion qu'un individu réel évoque une expérience à laquelle il puisse comparer la sienne. Cette communauté d'expérience est au fondement du pacte de lecture lyrique : le sujet poétique renvoie le lecteur à son propre statut de sujet, dans un jeu de miroir où l'identité s'expérimente dans l'altérité. (2002 : 49)

Pour ma part je ne formulerais pas les choses en termes d'illusion car l'expérience évoquée dans le poème a beau être souvent fort éloignée de la réalité biographique de l'auteur, l'écriture du poème n'en est pas moins l'expérience de la construction d'un sujet dans et contre le langage, construction qui influe en retour sur le poète. Certes, l'écriture poétique ne se distingue pas sur ce point des autres praxis humaines qui toutes transforment celui qui s'y livre, et l'affirmer pourrait n'être qu'une banalité, mais la poésie lyrique a ceci de particulier que, construisant une scène énonciative entre un *je* et un *tu*, elle oblige nécessairement le « poète » (au sens actantiel de ce mot) et son lecteur à se positionner face au locuteur construit par le texte, à reconnaître

¹⁰⁸ Je reviendrai ultérieurement sur ce point à propos de mon manuscrit *Le printemps du temps*.

¹⁰⁹ Je ne veux pas dire par là que les textes poétiques se réduisent à cette dimension : je pense en effet que la poésie, si elle ne suspend pas toujours le jugement (cf. Michaux et Dominicy 2001 : 165), ajoute à la dimension purement épideictique une dimension symbolique qui complexifie la réception.

en lui un « semblable », voire « un frère », selon les mots de Baudelaire, ou au contraire, un masque séduisant ou irritant, en qui expérimenter d'autres manières d'être et de dire que celles de la vie ordinaire. Sur ce plan, je puis témoigner d'une convergence entre les propos des poètes eux-mêmes et les enseignements que j'ai pu tirer d'une part d'une pratique prolongée d'animation d'ateliers d'écriture, d'autre part de ma propre pratique d'écriture, aussi modeste qu'elle soit. J'aurai l'occasion à la fin de cette synthèse de revenir sur l'unité profonde de démarches apparemment aussi distinctes que la recherche linguistique, l'écriture personnelle ou la mise en place de dispositifs pour faire écrire autrui. Pour l'instant, revenant sur la théorie sémantique de Marc Domincy et ses implications énonciatives, je dirai qu'il reste à penser de façon plus étroite l'articulation entre cette théorie et la dimension intersubjective et énonciative au sens étroit du terme de l'énoncé poétique. Assurément cette théorie a ceci de très stimulant qu'elle essaie de comprendre le fonctionnement général de l'esprit humain dans ses dimensions émotive et cognitive, excédant ainsi très largement une stricte perspective linguistique. Ce faisant elle permet de penser les différences entre le discours lyrique et l'échange quotidien dominé par la modalité empirique ou rhétorique de façon beaucoup plus cohérente que toutes les théories de l'écart, ou de l'homologie forme/contenu qui ont essayé de donner une spécificité à l'énoncé poétique. Mais axée sur la compréhension des mécanismes référentiels et cognitifs, elle laisse un peu trop de côté la question de la présentation que le locuteur donne de lui-même dans les textes poétiques, question qui est précisément la mienne. La polyphonie de l'énoncé poétique s'y trouve à mon avis trop réduite d'être envisagée uniquement sous l'angle de la construction d'un énonciateur universel au moyen de la décontextualisation de l'énoncé.

Je voudrais par ailleurs faire remarquer que les exemples pris par Marc Domincy sont à leur tour prototypes, avec tout l'intérêt et tout l'inconvénient des prototypes ! Le poème de Blaise Cendrars « Dernière heure » doit nécessairement, pour devenir poème alors qu'il récuse par ailleurs presque tous les traits poétiques usuels (thème, situation énonciative¹¹⁰, ressources figurales et métriques), pousser à l'extrême le processus d'évocation, faute de quoi il ne pourrait véritablement remplir son programme qui est de faire œuvre poétique à partir d'un texte journalistique. Les analyses d'un poème de Gautier ou de Baudelaire (1994 et 1996) montrent excellemment comment « La petite fleur rose » réélabore un motif à partir d'un épisode relaté dans un journal de voyage ou comment les corrections apportées à « J'aime le souvenir de ces époques nues » accentuent le caractère archétypal de la scène et « court-circuit[ent] l'appel à la perception » (1996 : 45). Mais dans les trois cas, il s'agit de poèmes qui retravaillent une matière descriptive ou narrative, conformément d'ailleurs au programme présenté par Domincy dans son texte de 1994 et qui consiste à comparer « des textes – poétiques et de narration “ordinaire” – dont on sait qu'ils procèdent, historiquement, du même fragment de réalité » (p.132). Or, une telle approche exclut les poèmes qui, dépourvus de socle narratif ou descriptif, sont plutôt des débats ou des souhaits, des plaintes ou des louanges. Intégrer dans l'analyse ce type de poèmes n'affaiblirait probablement pas la théorie de l'évocation : si l'on compare par exemple le manuscrit de *Leçons* de Jaccottet avec le recueil final, on voit bien apparaître des phénomènes ana-

¹¹⁰ On peut s'interroger sur le statut générique de « Dernière heure », ce « télégramme-poème copié dans *Paris-Midi* » : anti-poème épique ou anti-poème lyrique ? Mais, dans tous les cas, le niveau alpha revendique ici un modernisme agressif qui, visant à inventer une nouvelle poésie, sacrifie nécessairement aux exigences du poétique, quoique de façon cachée.

logues à ceux que Dominicy a observés dans le passage du fait-divers au poème, alors que le manuscrit n'est pas purement narratif mais mêlé de réflexions et d'hypothèses. Il est sans doute possible et souhaitable de prolonger la méthode de Dominicy en comparant des poèmes à dominante expressive ou conative à des textes d'un même auteur sur des sujets voisins tels qu'on pourrait en trouver dans un journal intime ou une lettre.

Mais, quoi qu'il en soit du terrain d'observation privilégié par Dominicy, celui-ci est amené par l'objet même de sa recherche à mettre au premier plan la relation texte-lecteur et à laisser dans l'ombre la relation énonciative proposée par le poème : celle-ci est en quelque sorte la dimension non questionnée par une analyse qui se focalise d'une part sur la représentation des entités référentielles et des événements, d'autre part sur la structuration par les parallélismes syntaxiques et phoniques. Aborder le poème par l'énonciation au sens strict du terme amène à voir d'autres phénomènes que ceux qu'envisage la théorie de l'évocation. Et ces phénomènes pour partie renforcent la théorie et pour partie la nuancent, la limitent. Dominicy ouvre d'ailleurs lui-même la porte à ces nuances lorsqu'il déclare que l'énonciateur universel « se dissimule derrière le locuteur, sans lequel il n'existerait pas, et dont il feint de partager la singularité » (1988 : 62). Il me semble ainsi que la théorie de l'évocation peut servir de point d'appui à une analyse de la construction du locuteur et des points de vue dans l'énoncé poétique qui ne perde pas de vue la relation entre cette scène énonciative et la forme même du poème. C'est ce programme que j'esquisserai dans ma dernière partie.

Pour en revenir au seul aspect de la généricité – le terme étant pris *lato sensu* – des textes poétiques, il me semble plus prudent, dans le domaine au moins de la poésie lyrique¹¹¹, de considérer que le texte poétique oscille entre singulier et universel, l'un ou l'autre tendant à prévaloir selon les époques et, peut-être, selon les auteurs. Plutôt que de penser que l'énonciation poétique nous fait basculer totalement du côté d'une énonciation de type proverbial, rapportée à un énonciateur anonyme, je crois davantage qu'elle joue constamment sur les deux registres : celui d'un *je* singulier, enraciné dans une expérience, et qui est indissociablement sujet lyrique et sujet éthique, et celui d'un *on* ou d'un *nous* qui englobent le *je* et son lecteur, et qui articulent l'expérience singulière, par l'usage du présent, à une temporalité aux contours beaucoup plus incertains. Cette dualité de l'énonciation, Dominique Rabaté (1996 : 70-71) y voit une spécificité du lyrique qu'il distingue du poétique. Pour lui, le poétique serait tout entier du côté de la « décontextualisation », alors que le lyrique préserverait le rapport à la circonstance. On peut s'interroger sur la validité de cette distinction, en revanche l'étude des marques personnelles et verbo-temporelles d'un auteur comme Jaccottet ne peut que confirmer la description que donne Rabaté de cette énonciation lyrique : « une énonciation articulée sur un présent transparent et pourtant liée à l'instant comme au lieu qui l'occasionnent » (p.71).

Cet aspect paradoxal de l'énonciation poétique tient au défi qu'elle affronte depuis que l'avènement de l'individu dans le paradigme philosophique et moral des sociétés occidentales a conduit l'art à substituer à l'idéal classique d'imitation de la nature l'exaltation de la puissance créatrice d'un génie singulier¹¹² : la poésie lyrique doit dé-

¹¹¹ Une comparaison entre poésie épique et lyrique serait très intéressante de ce point de vue.

¹¹² Il y aurait matière à vérifier si cette évolution de la sensibilité et des attentes du public se matérialise en poésie dans des dispositifs énonciatifs différents de ceux qui prévalaient par exemple à la Renaissance ou au XVIIe siècle où la poésie se satisfaisait davantage, semble-t-il, d'une énonciation universalisante, en dehors des poèmes à visée satirique ou des plaidoyers *pro domo*. Après tout, on peut aussi penser que

sormais rejoindre chaque lecteur en lui communiquant une expérience nécessairement singulière et *dont la singularité doit être préservée* sous peine de perdre de son authenticité, mais il lui faut inventer une forme suffisamment décontextualisée pour que chaque lecteur puisse la reprendre à son compte et assumer les dires de ce *je* comme les siens propres. Ceci explique la co-présence dans le poème de formes linguistiques ayant des valeurs sinon contradictoires du moins divergentes telles que le présent et les déictiques spatiaux, ou le *je* et le *on*.

Je plaide donc pour une approche du texte poétique où les faits de diction n'occulent pas la recherche d'une spécificité énonciative dont les théorisations d'Hamburger et Dominicy cernent les pôles extrêmes mais dont les formes concrètes, historiquement situées, se tiendraient à distance variable de ces pôles et dans un dialogue conflictuel avec eux. Qu'il me soit permis de reprendre ici la conclusion que je formulais dans l'article paru dans *Poétique* :

La singularité d'une œuvre poétique devrait par conséquent pouvoir se mesurer sur ce fond commun d'une énonciation lyrique à la fois enracinée dans le *je/tu* et détachée de la circonstance (ni discours en situation ni énoncé proverbial, mais un intermédiaire entre les deux qui retient du premier l'inscription dans le texte des actants de la communication, et du second sa capacité d'adaptation à n'importe quel contexte et son caractère allusif nécessitant une réinterprétation personnelle par l'allocutaire). On peut, me semble-t-il, faire l'hypothèse que les marques de l'interlocution varieront d'une œuvre à l'autre dans leur densité et dans leurs manifestations, que le degré de décontextualisation variera lui aussi, mais que le poème lyrique se tiendra toujours à un certain point d'un continuum entre un pôle complètement distancié de la situation d'énonciation et un pôle complètement impliqué, dans un entre-deux¹¹³ propice à l'appropriation du texte par le lecteur. Et l'on pourra dans tout poème repérer la présence matérielle de ce lecteur qui en est l'horizon, puisque le *je* n'y existe que de se confronter à un *tu* qu'il ne cesse de solliciter d'une façon ou d'une autre. (2003 a : 177)

A l'appui de cette idée d'un continuum entre un pôle distancié de la situation d'énonciation et un pôle complètement impliqué, je peux à présent convoquer les études que j'ai menées sur des poèmes caractérisés par un effacement énonciatif perceptible : « Runes », « La grande neige », *Egée*, *Griserie de l'austérité*, *Quelque chose noir*. Dans tous ces textes, le locuteur est souvent en retrait mais il ne disparaît pas complètement, et le recueil ou la section continuent à poser la question du sujet, de sa place au sein du monde naturel, de son rapport au langage et à autrui. Le travail que j'ai mené sur Ponge et dont je reparlerai dans le chapitre VI m'a fait retrouver ces mêmes problématiques, ainsi que je l'ai développé dans les chapitres 6 et 9 du livre, notamment en étudiant la figure du lecteur telle qu'elle est construite par les incipits et les clausules.

La théorie de l'évocation est une théorie extrêmement puissante puisqu'elle prétend rattacher les faits de métrique, de syntaxe, de lexique, de construction de la référence et d'énonciation, l'existence même des vers et des autres parallélismes soulignés par les études formalistes, à l'intentionnalité qui préside au texte poétique¹¹⁴. Elle permet de rendre compte de phénomènes aussi opposés que l'apparente tautologie de cer-

la scène énonciative dépend davantage de l'appartenance à tel ou tel sous-genre poétique que de facteurs historiques, même si je crois davantage à une interaction de ces différents facteurs. Il reste en outre un autre continent à explorer, celui du statut énonciatif de la poésie épique.

¹¹³ Je rejoins là la notion de « tension » développée par D.Combe (1996 : 60-63).

¹¹⁴ Jean-Louis Aroui (1996) souligne que le lien entre la théorie de l'évocation et celle des parallélismes gagnerait à être clarifié et énumère quelques-uns des problèmes soulevés par la théorie de Dominicy.

tains énoncés poétiques¹¹⁵ et l'hermétisme de beaucoup d'autres, qui deviennent explicables dès lors que le texte poétique ne prétend pas fournir au lecteur les moyens de se construire une représentation du monde adéquate à ce qui est dit mais vise à évoquer des prototypes censés préexister à l'énonciation. Elle s'interroge sur « la finalité communicative de la poésie » (Aroui : 1996) et réintroduit l'intentionnalité dans l'appréhension des textes poétiques, ce qui permet de les envisager dans une perspective pragmatique et donc de les réintégrer dans l'ensemble des productions discursives au lieu de les enfermer dans un immanentisme textuel. Mais l'envers de cette puissance explicative réside peut-être dans une appréhension du texte poétique par un seul prisme et dans une généralisation qui néglige la spécificité des situations d'énonciation aussi bien au niveau alpha qu'au niveau du locuteur et de l'allocutaire construits par le texte. D'autre part, dans le modèle général élaboré par Marc Dominicy, on ne sait pas quelle modalité affecter à d'autres pratiques littéraires telles que le roman ou le théâtre : leur dimension fictionnelle les exclut-elles radicalement de la modalité poétique ? ou est-il envisageable qu'une pratique discursive participe de deux modalités différentes ? Pour ma part, tout en exprimant ma dette vis-à-vis de cette théorie qui place l'énonciation au sens large au centre de l'étude du fait poétique et mon admiration pour la puissance conceptuelle de son auteur, je ne me sens pas à même d'inscrire mes travaux dans une approche cognitive aussi englobante.

J'en retiens en revanche la nécessité épistémologique d'articuler la perspective énonciative avec la prise en compte de la structuration textuelle. Telle était déjà ma position dans ma thèse de doctorat où, d'une façon sans doute discutable mais sur les fondements de laquelle je vais revenir, j'ai fait du rythme une dimension essentielle de l'énonciation. Tel a été le cas dans la plupart des travaux que j'ai menés ensuite et où l'étude de l'intersubjectivité énonciative est complétée par des analyses portant sur la structure compositionnelle du recueil étudié (articles 23, 31, 37, 41, 42, 48), sur le rythme et la métrique (articles 31, 37, 40, 42, 43, 49), sur les réseaux sémantiques (articles 23, 24, 27, 31, 40, 44) ou sur des faits de micro-syntaxe (articles 27, 39). Il me semble en effet que ces choix, qui relèvent du « poète » (niveau alpha), contribuent à modeler l'éthos du locuteur et à donner à celui-ci une corporalité, une voix, de façon peut-être encore plus décisive que les dispositifs énonciatifs que j'ai décrits dans ce chapitre, qui, eux, agissent souvent à un niveau plus souterrain.

6. Conclusion

Il est temps à présent de dégager les principaux résultats de mes travaux sur l'énonciation en poésie. Leur intérêt réside à mon sens en ce qu'ils permettent d'envisager le discours poétique comme une pratique discursive certes singulière mais dont les productions relèvent néanmoins des catégories générales d'analyse de la linguistique énonciative et de la pragmatique textuelle. La dissociation locuteur/énonciateurs, la construction des points de vue, la dimension argumentative de la langue sous-jacente à l'interrogation ou à la négation, le concept d'effacement énonciatif utilisé dans l'approche des discours rapportés ou dans l'étude de la subjectivité ont

¹¹⁵ Pensons par exemple à « Rose elle a vécu ce que vivent les roses ».

montré leur pertinence dans la compréhension du texte poétique. L'utilisation de tels concepts en revalorisant par contrecoup le locuteur de l'énoncé poétique m'a amenée, dans une relecture critique de mes premiers travaux, à repréciser ici la distinction entre ce locuteur, construit par l'énoncé, et le « poète » ou niveau alpha responsable du texte tout en montrant comment la poésie lyrique tendait le plus souvent à les assimiler. Ce faisant, il me semble avoir montré qu'on avait sans doute intérêt à comparer la poésie et l'autobiographie pour mieux comprendre leurs pactes de lecture respectifs. Par ailleurs, l'étude du fonctionnement du présent en poésie montre que le discours poétique, contrairement à ce qu'une vision imprégnée de romantisme a souvent défendu, ne subvertit pas la langue mais en exploite certaines potentialités dans un sens qui convient à son projet, celui d'une articulation entre la singularité de l'individu et son appartenance à une communauté humaine qui traverse les époques. Il ressort de ces études que, si la poésie a bien un fonctionnement énonciatif particulier, celui-ci peut et doit s'analyser au sein de l'ensemble des discours pour en percevoir exactement les enjeux. Par ailleurs, l'observation des manifestations du locuteur et de son rapport aux autres voix mises en scène dans l'énoncé me conduit vers une appréhension du sujet poétique en termes d'éthos, dont le corollaire est d'envisager le poème comme investi d'une dimension argumentative latente souvent méconnue et que le lecteur est convié à discerner et reconstruire. Mais cette dimension argumentative est portée par l'organisation textuelle du poème autant que par les relations unissant le locuteur à son allocataire, d'où la nécessité, dans l'interprétation du texte, d'associer l'étude de l'énonciation et celle de la textualité.

Quatrième partie

Vers une stylistique interprétative

Que le poème soit envisagé dans sa dimension énonciative ou du point de vue des paramètres qui décrivent sa cohérence et sa cohésion, on ne peut évacuer la question de son sens pour le lecteur, de son effet à réception. C'est là, me semble-t-il, ce vers quoi doit tendre la démarche stylistique sous peine d'en rester à une description de procédés et de dispositifs qui, certes, éclairent le fonctionnement du texte mais évacuent sa dimension de production humaine manifestant l'activité d'un sujet et orientée vers un destinataire. Je m'expliquerai dans le deuxième chapitre de cette partie sur la façon dont j'envisage la prise en compte du sens dans la démarche stylistique après avoir montré dans le premier chapitre comment j'ai pris en compte dans mes travaux sur la poésie contemporaine la question de la cohérence et de la cohésion textuelles.

IV.1. La textualité en poésie

Mes études stylistiques, présentées pour la plupart dans des colloques littéraires consacrées à un auteur ou publiées dans des ouvrages littéraires, utilisent un métalangage généralement très réduit, et accordent peu de place à la définition des concepts et notions utilisés, non pas par incurie méthodologique, mais pour m'adapter au public auquel elles sont destinées. Ce mémoire de synthèse est donc pour moi l'occasion de développer les soubassements théoriques de ces recherches et de les relier aux travaux d'autres linguistes eux aussi intéressés par le champ littéraire. On a vu dans le chapitre sur l'énonciation comment je m'appuyais sur des travaux d'analyse du discours et de linguistique énonciative, et comment je les prolongeais ou infléchissais en fonction de mes observations sur les corpus. J'organiserai ce chapitre sur la textualité en trois parties, correspondant aux trois domaines que j'ai le plus explorés : la disposition des textes (entendue au sens rhétorique du terme), la métrique et le rythme, les isotopies et les figures du signifié ; je leur adjoindrai une partie conclusive où j'envisagerai l'impact des genres sur la forme des textes et le travail en retour par lequel les textes poétiques s'approprient ou subvertissent des genres appartenant à d'autres horizons discursifs. Le parcours de ces dimensions fondamentales du texte poétique et la prise en compte de la dimension énonciative du poème me permettront de proposer une définition de la poésie lyrique dont je souhaite qu'elle puisse servir de base à des discussions fécondes. Mais auparavant, je voudrais présenter brièvement deux options épistémologiques divergentes quant à l'étude de la textualité et préciser ma position à leur égard.

1. Paradigmes épistémologiques et enjeux didactiques

Grâce aux travaux sur la cohérence et la cohésion des textes¹¹⁶, on sait à présent décrire avec une certaine précision non seulement le fonctionnement de la phrase mais également les mécanismes qui assurent dans un texte à la fois la progression et la reprise des informations, l'introduction de nouveaux éléments et l'appui sur la représentation discursive préalablement construite, et plus largement la construction d'une macro-structure sémantique satisfaisante. On peut citer parmi ces mécanismes les procédés d'anaphore, la récurrence et le changement d'isotopies, le rôle d'organiseurs textuels joué par certains connecteurs, la segmentation en paragraphes. Deux ouvrages récents aux ambitions différentes proposent des synthèses de ce que j'appellerai désormais la textualité, entendue comme l'ensemble des procédés et procédures qui font d'une suite d'énoncés un tout signifiant. *La construction du texte. De la grammaire au style*, de Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza (1998), a pour objet, en restant centré sur les unités de la langue, d'articuler grammaire de phrase et grammaire de texte, et « de jeter des ponts entre la grammaire et une stylistique rhétorique et littéraire » (p.8). Il comprend deux parties, « De la proposition au texte » et « L'énonciation », et les auteurs présentent ainsi leur travail :

Aussi avons-nous adopté une démarche progressive qui part de la proposition-noyau, réduite, dans le cadre de l'assertion, à la suite du sujet et du groupe verbal, pour montrer comment, par paliers, se construit ensuite la phrase, dans une procédure d'amplification, puis, par enchaînement de ces phrases envisagées non plus comme terme de la grammaire de phrase, mais comme unité de base de la grammaire textuelle, le texte, et comment enfin ce texte ne prend son sens que dans une situation de communication. (p.7)

L'approche grammaticale de cet ouvrage fait ainsi une large part à l'examen des procédures d'amplification de la phrase, ainsi qu'aux règles qui régissent l'ordre des mots et la segmentation en paragraphes, cependant que la deuxième partie propose une description assez complète (à l'exception des temps verbaux) des marqueurs assurant « l'inscription du sujet dans l'énoncé », et des mécanismes d'actualisation et de construction de la référence.

L'autre ouvrage, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, de Jean-Michel Adam (2005), comme l'indique son titre, fait une large part à la dimension argumentative et pragmatique de la production-interprétation des textes, envisagée dès la proposition élémentaire. Il conçoit par ailleurs le texte selon un modèle hiérarchique à trois niveaux¹¹⁷ : les « unités textuelles élémentaires » s'assemblent linéairement par des procédés tels que l'anaphore, l'ellipse ou le recours aux connecteurs, puis sont empaquetées dans des unités intermédiaires plus ou moins complexes et plus ou moins autonomes, les séquences ou les périodes, qui, à leur tour, font l'objet de

¹¹⁶ On sait que, depuis Halliday et Hasan (1976), la *cohésion* vise la structuration linguistique du texte, assurée notamment par les anaphores, la progression thématique, les connecteurs, alors que la *cohérence* concerne la représentation discursive que le récepteur élabore à partir du texte perçu comme un ensemble organisé de significations.

¹¹⁷ Pour J. Gardes Tamine et M.-A. Pellizza (cf. p.71), le seul niveau intermédiaire est le paragraphe (pour la prose) et la strophe (pour la poésie)

combinaisons aboutissant à définir le texte comme une structure à la fois compositionnelle et configurationnelle associant une macro-structure sémantique et un macro-acte de discours.

Le point commun des deux ouvrages réside dans une progression ascendante, qui part des éléments les plus petits – la proposition noyau enrichie par amplification et devenant unité textuelle pour Gardes Tamine et Pellizza, la proposition-énoncé pour Adam – jusqu’à l’élément englobant qu’est le texte. Pour les auteures du premier livre, cet ordre ascendant correspond aussi à un changement de nature des contraintes pesant sur le choix du locuteur : si le locuteur est très contraint par la grammaire au niveau de l’ordre des mots ou des modalités d’amplification de la proposition noyau, sa liberté va croissant quand on passe au paragraphe car les contraintes qui s’exercent alors sont pour la plupart de nature rhétorique – ou métrique dans le cas de la poésie – et laissent un éventail de choix plus grand. Adam, quant à lui, ne prend pas en compte cette question des contraintes dans son ouvrage de 2005, et dans *Le style dans la langue* (1997 : 32-33 et 43-46), il insiste plutôt sur la variation possible lors de tout acte d’énonciation en invitant le linguiste à « ne considér[er] l’invariant que comme un noyau très provisoirement stabilisé » (p.45).

De cette brève présentation, on voit que les deux ouvrages n’ont pas les mêmes objectifs : le premier veut enseigner aux étudiants à repérer et analyser des marqueurs – éléments lexicaux, grammaticaux, et typographiques – et des opérations – agencement des énoncés, modalisation, apostrophe, référence, etc. – qui ont un impact local et/ou global sur la cohésion grammaticale et la cohérence sémantique des textes, le second propose une conception globale du texte qui s’intéresse peu au niveau syntaxique et privilégie les aspects énonciatifs, référentiels et illocutoires à tous les niveaux hiérarchiques y compris celui de l’unité textuelle élémentaire ou proposition-énoncé.

Les auteures du premier ouvrage veulent placer les phénomènes grammaticaux « dans une perspective plus large qui leur donne tout leur sens comme unités de construction des textes » (p.15). Elles soulignent le rôle des « facteurs rhétoriques, comme l’intégration des circonstances, et surtout des facteurs énonciatifs, comme l’organisation de l’information et les modalités, [qui] viennent modifier l’organisation syntaxique et sémantique de base » (p.32) mais elles insistent sur l’autonomie de l’organisation grammaticale, domaine plus réglé que celui du texte :

Si la prise en compte du texte et de l’énonciation est fondamentale, elle ne peut se faire que lorsque les phénomènes strictement grammaticaux, et internes à la phrase, ont été envisagés. L’organisation grammaticale, dans notre perspective, est la base de l’édifice du discours, et, même si elle ne prend tout son sens que dans les stratégies textuelles, elle présente des caractères autonomes qu’il faut d’abord mettre en évidence. (p.44)

Jean-Michel Adam, lui, ne croit pas à une telle continuité du local au global et affirme nettement que « les catégories et unités de l’analyse textuelle sont différentes de celles de la grammaire de la langue ». Il s’agit, ajoute-t-il, « d’un appareil nouveau de concepts et de définitions » (p.63). Sur le strict plan des unités élémentaires, là où J. Gardes Tamine et M.-A. Pellizza décrivent des procédures d’amplification et de mise en relief qui ne bouleversent pas la proposition noyau, J.-M. Adam segmente les phrases en propositions-énoncés de dimension inférieure et à chacune de ces propositions il attribue « une dimension énonciative qui prend en charge un contenu référentiel et lui donne une certaine potentialité argumentative qui confère [à la proposition] une force ou va-

leur illocutoire » (p.66). Etudier les enchaînements de propositions implique donc de ne pas simplement décrire les faits de subordination et coordination, mais aussi les enchaînements d'actes de langage, le rôle des présupposés et sous-entendus. Sur le plan de l'unité supérieure, la définition des limites du texte, l'établissement de sa ponctuation, le rapport à ses conditions de production sont pour Adam des éléments essentiels à l'analyse du texte et à sa constitution même comme objet d'étude. Dans l'autre ouvrage, les fragments empiriques étudiés ne font l'objet ni du même questionnement ni de la même contextualisation.

Ces différences s'expliquent tout d'abord par la perspective adoptée. *La construction du texte* veut être un outil permettant aux étudiants de mettre au service de l'analyse stylistique et littéraire prescrites par l'institution universitaire et scolaire des connaissances grammaticales trop souvent confinées à la phrase. Il s'agit avant tout de consolider des connaissances grammaticales et d'en montrer l'impact à tous les échelons du texte. *La linguistique textuelle* est le résultat d'une démarche qui veut « donner à la linguistique et à l'analyse de discours une définition du texte qui leur manque » (p.64). Le deuxième ouvrage a donc une systématisme et un côté englobant auquel le premier n'aspire pas, en contrepartie il introduit une coupure entre les savoirs grammaticaux traditionnels et les nouveaux concepts proposés que le premier ouvrage évite et qui peut s'avérer pédagogiquement problématique. Mais ces différences recouvrent des partis-pris épistémologiques eux aussi différents comme on a déjà pu le voir à travers les citations que j'ai extraites des deux livres.

Jean-Michel Adam inscrit la linguistique textuelle au sein du vaste domaine de l'analyse de discours : s'il se centre sur le texte et les relations d'interdépendance entre ses éléments constitutifs, il envisage toujours celui-ci dans ses liens avec l'interdiscours et intègre la dimension pragmatique de l'échange verbal depuis le niveau micro-textuel où se manifeste la dimension argumentative de la langue théorisée par Anscombe et Ducrot jusqu'au niveau global où le texte se définit comme un macro-acte de discours. Il a d'autre part depuis longtemps proposé une analyse compositionnelle du texte qu'il affine d'ouvrage en ouvrage et qui s'appuie à présent sur la dualité périodes/séquences pour définir un mode serré et un mode lâche de composition des unités de base.

Joëlle Gardes Tamine ne partage pas ces présupposés. En effet, elle élabore depuis quelques années une grammaire de l'écrit (cf. ses ouvrages de 2004 et 2006) qui, sans négliger la dimension énonciative, vise plus à décrire (et à faire acquérir) une compétence textuelle de production d'écrits qu'à apporter à l'analyse de discours la théorie du texte qui lui manque. Elle laisse volontairement de côté la dimension pragmatique du texte, trop peu linguistique à ses yeux, et plaide pour une prise en compte du système symbolique du texte indépendamment de ses référents :

La perspective énonciative adoptée ne se confond pas avec les démarches pragmatiques ou communicationnelles : elle tente de montrer que l'énonciation doit et peut être considérée d'un point de vue strictement grammatical à partir de ses seules traces visibles dans le discours et sans prendre en compte les situations d'interlocution, qui font intervenir des facteurs extralinguistiques disparates. (2004 : 6)

Par ailleurs, elle privilégie une approche grammaticale et rhétorique qui donne la priorité aux phénomènes micro-textuels et à l'organisation au niveau du paragraphe ou de la strophe et elle ne cherche pas à définir des unités supérieures telles que la séquence narrative ou la description. Comme elle ne prend pas position sur l'existence de

telles structures ni dans les ouvrages cités plus haut, ni dans *La stylistique* (1992), ouvrage divisé en chapitres correspondant aux archigenres littéraires que sont la poésie, le roman, et le théâtre, auquel s'adjoint un chapitre sur l'argumentation, j'interprète son silence comme l'indice qu'elle n'attribue pas une grande pertinence à ce niveau de structuration.

Dans mes études sur la textualité en poésie, de nature essentiellement stylistique et destinées à éclairer des choix spécifiques de tel recueil et de tel auteur, je n'ai pas pris position sur ces deux approches du texte, mais il me paraît important de le faire à présent pour situer mon travail au sein des recherches actuelles sur le texte. Sur le plan des outils utilisés, ma démarche se caractérise par un évident éclectisme : j'emprunte à la narratologie l'outil du schéma narratif, repris et précisé par Adam (1985), à la sémantique de Rastier le concept d'isotopie, maintenant tombé dans le domaine public, aux travaux de métrique (tout particulièrement ceux de Cornulier et Gouvard) leurs analyses sur l'évolution du vers, et je ne répugne pas à des analyses micro-textuelles du lexique et de la syntaxe où je m'appuie sur des travaux de linguistique générale et française. Toutefois, les points forts de mes études, sinon leur originalité, résident dans la prise en compte de la dimension globale du recueil étudié, toujours envisagé comme un ensemble structuré dont je cherche à percevoir la cohérence, et dans le souci d'articuler les faits relevant de l'organisation textuelle avec ceux qui relèvent de la manifestation d'un énonciateur, et plus largement avec le contexte littéraire de l'œuvre, le genre dans lequel elle s'inscrit, le projet qu'elle manifeste. De ce point de vue, même si je ne me situe pas *stricto sensu* dans le modèle théorique proposé par Jean-Michel Adam, je me sens plus proche intellectuellement de ses propositions que de celles de Joëlle Gardes Tamine, qui, à mon avis, introduisent une rupture fâcheuse entre l'immanence du texte et les conditions de son énonciation. J'apprécie pleinement et je partage le souci de Joëlle Gardes Tamine, dans le contexte institutionnel¹¹⁸ actuel, de proposer aux enseignants, une approche grammaticale des textes débarrassée des complications inutiles de l'analyse syntaxique traditionnelle tout en restant proche du cadre que celle-ci nous a légué. Mais il me semble possible et souhaitable de relier cette approche à une interrogation sur les conditions d'énonciation du texte, et sur ses effets à la réception dans l'interdiscours qui l'a vu naître et dans celui où il est reçu aujourd'hui. Il me semble également pertinent de sensibiliser les élèves¹¹⁹, avec le moins de métalangage possible, à la dimension argumentative de la langue, qui se prête d'ailleurs à des manipulations systématiques, au même titre que l'étude de la syntaxe, tout en ouvrant à la prise en compte du contexte.

Un autre avantage de l'approche défendue par Jean-Michel Adam est qu'en insistant sur les dimensions pragmatique et compositionnelle des textes, elle donne un meilleur accès à la compréhension de textes non littéraires où ces dimensions sont prégnantes, qu'il s'agisse de textes à finalité persuasive nette comme les textes publicitaires ou politiques, ou de textes régis par une structure globale très contrainte, comme les lettres ou les comptes-rendus de réunion. S'il est vrai que la complexité des textes litté-

¹¹⁸ Je pense notamment à la quasi absence d'une formation initiale et continue en linguistique digne de ce nom, la bonne volonté et les efforts des formateurs ne pouvant pallier la faiblesse des horaires en formation initiale, et l'indigence de l'accompagnement et des possibilités de recyclage pendant la pratique professionnelle.

¹¹⁹ Et donc les étudiants futurs enseignants.

raires rend souvent vaine une approche purement compositionnelle et qu'une observation fine des faits micro-structurels de syntaxe et d'énonciation y conduit souvent à une bonne perception des enjeux communicationnels globaux, une entrée par la visée argumentative et la composition (séquences ou plans de texte) se révèle à mon avis plus opératoire pour des textes plus simples. Or je pense qu'on aurait tout à gagner à décroisonner l'analyse des textes littéraires en situant la littérature au sein des autres pratiques discursives, pour la sortir de son splendide isolement tout en montrant sa richesse symbolique. Ayant choisi de travailler essentiellement sur la poésie, je restreins nécessairement mes travaux de recherche au champ littéraire, mais, dans mon enseignement, j'élargis le corpus aux textes politiques et publicitaires, voire aux retranscriptions de débats, en instaurant une comparaison entre ces différents domaines. C'est donc à une théorie du texte intégrée au sein de l'analyse de discours que va ma préférence, ce qui ne me fait pas perdre de vue la nécessité de combiner la prise en compte de la situation d'énonciation avec l'observation fine de phénomènes microtextuels pour rester fidèle à la double ambition portée par tout regard linguistique sur les discours : éclairer la signification de tel discours particulier et rendre compte d'un aspect du fonctionnement de la langue observable en d'autres circonstances.

La prise en compte de la dimension argumentative des textes, de leur orientation illocutoire globale, me semble d'autre part un moyen d'articuler la perspective énonciative et la prise en compte de la structuration textuelle. Dans les cas les plus simples, la visée argumentative explicite pilote le texte et l'articulation se fait par convergence des moyens vers un but persuasif. Mais dans les textes sans visée argumentative (cf. Amosy 2000 : 226), c'est par la prise en compte simultanée des faits de textualité, du marquage énonciatif et des contraintes de la situation d'énonciation (contraintes sociales mais aussi génériques ou microtextuelles) que l'analyse pourra dégager une dimension argumentative éclairant la réception du texte. L'interprétation ainsi construite, articulée aux réseaux sémantiques et à la topique à l'œuvre dans le texte, permettra d'élaborer un parcours de signification dépassant le simple relevé des éléments langagiers constitutifs du texte. Tel est à mon sens l'enjeu de l'entreprise stylistique conçue comme une branche de l'analyse de discours¹²⁰, entreprise dont les analyses qui suivent proposeront quelques exemples.

¹²⁰ Cf. à ce sujet l'article « stylistique » rédigé par Georges Molinié dans le *Dictionnaire du littéraire*, 2002.

2. Disposition

On sait que dans la rhétorique, la *dispositio* concerne l'agencement du discours. On peut la définir comme une « étape de planification textuelle, organisant la succession des arguments et des parties du discours » (*Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002 : 506). Cette caractéristique de la textualité poétique, bien mise en valeur par les travaux sur le recueil¹²¹, est toujours prise en compte dans mes études. Lorsque j'aborde un recueil de poèmes ou une section de recueil, je m'efforce généralement de confronter les données fournies par l'observation des traits énonciatifs avec celles fournies par la segmentation du texte en parties et sous-parties, pour voir si ces données convergent ou relèvent de principes différents, entre lesquels peut se créer une tension dynamique. Dans *Mesures et passages*, j'ai étudié en détail la composition de *Cahier de verdure* et de *Après beaucoup d'années* en montrant précisément que chaque élément de ces livres – proses longues, proses courtes, notes, poèmes versifiés – avait son propre système énonciatif et véhiculait une partie de l'expérience poétique, celle-ci ne recevant sa complétude que du livre entier : c'est ainsi que, dans *Cahier de verdure*, « à partir des notes de carnets, les poèmes versifiés travaillent dans le sens de la condensation, de l'implicite, les proses dans le sens de l'extension et de l'approfondissement, et qu'à ces deux mouvements opposés, correspondent des choix énonciatifs différents eux aussi » (p.361). Après avoir mis en relation ces observations avec les réflexions métapoétiques de Jaccottet, je suis ainsi parvenue à la conclusion que l'hétérogénéité de *Cahier de verdure* a la vertu d'échapper au reproche que pourrait encourir une forme homogène, celui fréquemment formulé par l'auteur, de figer l'insaisissable, de perdre le mystère en voulant trop l'approcher. La multiplicité des approches permet de céder à la « tentation de comprendre » dans la prose réflexive, tout en maintenant la fulgurance dans les poèmes brefs et l'attention à l'état naissant dans les notations du type des *Semaisons*. Contre le risque « d'aller trop loin ou pas assez, d'être ou trop vague, ou trop précis » (*La Semaison*, p.66), la juxtaposition de trois formes d'écriture permet à la fois d'être vague et précis, de tenter de comprendre et de respecter le mystère. On le voit bien lorsqu'à la page 71, Philippe Jaccottet revient sur un poème de la page 51 en écrivant : « Nommer simplement ces trois noms en fin de poème, sans autre explication, je pouvais à la rigueur espérer que cela fit l'effet d'une formule magique par son absence même de sens ; c'était une illusion. Je ne pouvais en rester à la botanique ou à une fausse magie. ». En réalité « Apparition des fleurs », la prose longue qui revient sur le moment ayant suscité le poème, n'annule pas la magie incantatoire et énigmatique de « Pour réponse au bord du chemin : /sénéçon, berce, chicorée », elle explore d'une autre façon la même réalité. Chaque forme affichant dès lors son incomplétude du simple fait qu'elle n'est pas la seule et unique, nul risque de perdre de vue l'essentiel dans un trop bel objet :

A réalité fugitive, instable, formes diverses, dont chacune pourtant répond à une nécessité, à un mode particulier d'exploration du rapport problématique de l'humain au monde, la forme la moins achevée (les proses en italiques) escortant les deux autres, comme une humble correc-

¹²¹ Cf. Alexandre et al. 2002. On sait que, de nos jours, plus qu'un recueil au sens étymologique du terme introduisant une cohérence a posteriori dans des éléments d'abord épars, le livre de poèmes est souvent la matérialisation d'un projet où les éléments ont d'emblée été conçus comme parties d'un tout.

tion à la prétention qu'elles auraient pu avoir de prétendre épuiser leur objet. (*Mesures et passages*, p.363)

Quant aux proses longues d'*Après beaucoup d'années*, elles présentent beaucoup de traits communs avec celles de *Cahier de verdure* – échange entre le *je*, le *on*, le *nous* et le *vous* (ce dernier pronom un peu plus fréquent que dans *Cahier de verdure*), va-et-vient entre présent et passé, modalisations atténuatives, reprises et reformulations – et représentent peut-être une systématisation de ce procédé d'écriture tâtonnante où le lecteur devient partie prenante du processus. Elles portent en effet à leur comble la présentification de l'expérience par un effacement progressif des frontières entre temps de l'expérience et temps de l'écriture tout en conservant toujours des marques témoignant du caractère labile du temps et de l'éphémérité de l'expérience. Il y a en quelque sorte dans ces proses une réflexivité qui s'affiche puis se dissout, qui se dissout tout en s'affichant. C'est pourquoi je conclus mon étude sur ces deux recueils par ces mots :

La nouveauté des recueils mixtes réside moins dans un bouleversement énonciatif (nulle apparition du diégétique, par exemple) que dans l'inclusion de l'aventure de l'écriture dans la poésie elle-même par le biais des proses longues, dans l'accentuation de l'autonomie des poèmes en vers, et dans la coexistence, au sein d'un même recueil, de textes requérant des attitudes de lecture différentes¹²². La « spécialisation » énonciative de ces types de textes est plus marquée dans *Cahier de verdure*, cependant que les particularités syntaxiques des proses longues s'affirment dans *Après beaucoup d'années*. Si l'on confronte ces données aux réflexions théoriques de Jaccottet sur la prose et les vers, deux axes d'oppositions versifié/non-versifié peuvent se dégager, qui, me semblent-ils, méritent tous deux d'être pris en compte et mis en question : celui qui oppose réflexif et immédiat, et celui qui oppose général et particulier. (p.394)

L'étude simultanée des marques énonciatives et de la syntaxe des différents composants de ces recueils hétérogènes m'a conduite à dégager une nouvelle étape dans l'esthétique de Jaccottet, celle qui consiste à associer dans le même ouvrage des textes aux vertus opposées, dont chacun représente un mode d'approche du réel, le recueil dépassant ainsi la contradiction entre continu et discontinu dont la résolution n'a cessé de hanter le poète.

Dans l'étude que j'ai consacrée à *La Terre du Sacre* de Jean-Claude Renard (article 42), l'alternance entre des poèmes intitulés « Psaumes » et des poèmes à titre non religieux recouvre aussi des différences énonciatives, métriques, rythmiques et sémantiques (actants mentionnés dans le poème) que je détaille dans l'article et qui me permettent de caractériser deux écritures nettement différenciées :

- d'un côté, les poèmes non-religieux¹²³, caractérisés par la présence du *je*, le peu de référence à Dieu et à l'humanité dans son ensemble, des phrases plutôt déclaratives ou interrogatives, des vers assez courts, une syntaxe resserrée, et une grande variété des tiroirs verbaux qui embrasse l'ensemble de la temporalité et correspond à la présence par moments de bribes de récit ;
- de l'autre, les psaumes : le *je* y est peu présent au profit de l'humanité prise comme un tout, les dénominations de Dieu y occupent une place importante,

¹²² *Paysages avec figures absentes* présente une autre forme d'hétérogénéité discursive, voisine de celle de *La Semaïson*, résultant de la succession de chapitres qui sont plus proches de l'essai et d'autres plus proches du poème en prose.

¹²³ Cette appellation commode me permet d'opposer les « psaumes » aux autres poèmes, mais elle est forcément réductrice, tant la poésie de Jean-Claude Renard est imprégnée par sa foi.

le souhait et les phrases exclamatives jouent un rôle prépondérant et la syntaxe se déploie en d'amples versets aux multiples anaphores.

Etudiant ensuite la façon dont les poèmes non-religieux configurent l'expérience spirituelle, j'y constate une prégnance d'éléments symboliques appartenant au fond commun de l'humanité plus qu'à l'imaginaire proprement chrétien, ce qui confirme la bipartition du recueil en deux ensembles. Deux poèmes, un dans chaque ensemble, font toutefois signe à l'autre groupe de par leurs caractéristiques hybrides : le « Psaume de l'avent » inclut en son sein une certaine narrativité liée au parcours initiatique du *je* et « Les signes de l'été » présentent des points communs avec les psaumes : nombreuses dénominations de Dieu et de l'humanité, relatif effacement du *je*, longues phrases exclamatives ou optatives. Ces poèmes hybrides sont d'autant plus en prendre en considération qu'ils se situent à des places-clés : l'un est à l'ouverture des psaumes, et joue donc un rôle de transition entre deux écritures, l'autre clôt le recueil et en résume les deux orientations.

L'attention à la disposition m'a ainsi mise sur la voie de deux rapports au sacré différents mais complémentaires. Complétant cette analyse par une prise en compte du système de croyances et de rites auquel adhère Jean-Claude Renard, je parviens ainsi à l'hypothèse que la bipartition des poèmes dans *La terre du sacré* correspond au rythme de l'année liturgique chrétienne où les temps spécifiques (Avent, Noël, Carême, Pâques) se distinguent du « temps ordinaire » sans toutefois s'y opposer radicalement, puisque, par l'incarnation du Christ, tout est appelé à entrer dans un mouvement de divinisation :

Les poèmes non religieux aussi bien que les poèmes explicitement religieux que sont les psaumes disent tous, mais chacun à leur façon, l'irruption du sacré dans le monde ordinaire, et le dernier poème « Les signes de l'été » en propose une synthèse provisoire avant que l'œuvre, par les récits et les dits, n'invente de nouvelles formes pour dépasser la séparation habituelle entre sacré et profane. (2007a : 161)

Un tel travail montre comment des marqueurs différents (pronoms personnels, référenciation, tiroirs verbaux, métrique, modalités phrastiques) construisent deux rapports au monde et au lecteur qui portent chacun une partie du sens du livre, celui-ci devant être interprété à partir de la totalité de ses éléments. J'ai mené une démonstration similaire dans l'article 31 consacré à *Griserie de l'austérité* de Marcel Migozzi, déjà évoqué en III.2. et sur lequel je reviendrai à propos des isotopies. Du point de vue méthodologique, on constate du coup que la réception d'une œuvre risque d'être passablement faussée si l'on ne dispose, comme dans les situations de concours, que d'un extrait. L'exemplarité de l'extrait par rapport à la totalité de l'œuvre est une hypothèse interprétative qui ne doit pas être complètement rejetée mais qui mérite d'être fortement nuancée en raison de la composition souvent très concertée de l'œuvre qui donne à chaque partie un rôle spécifique.

Un bon exemple nous en est fourni par les lettres de Saint-John Perse à Mina Curtiss écrites lors de l'installation aux Vigneaux. Ces lettres dont on sait qu'elles furent recomposées pour l'édition de la Pléiade obéissent apparemment aux règles du genre épistolaire : exorde, congé final, enchaînement lâche des parties, termes d'adresse et appels à la destinataire émaillant le texte. Pourtant une étude attentive met en évidence une construction très subtile, que résume, pour la lettre de 1958, le tableau ci-dessous, repris de mon article (2006c, p.293) :

Limites des parties	Contenu
Du début à « éclat solaire »	exorde : situation du poète
« Provence, dite maritime... oreille interne »	§ introdutif du corps de la lettre : la presqu'île face à la mer latine
Partie A : La terre et tous ses habitants	
« La terre ici pour moi ... du fruit »	A1 : éloge de la terre de Provence : sa spécificité (ascétisme, sécheresse)
« Sous cette lumière latine... Nassau »	A2 : les végétaux, les animaux, les forces naturelles et la maison : un étonnant exotisme
« Hybridité... fruits de mer »	§ charnière : l'île entre terre et mer
Partie B : le poète et son environnement	
« Ainsi fidèle à tout... parasites »	B1 : le sel et le Mistral, préfigurés dans son œuvre
« Autres amis... Hannibal »	B2 : les travaux et les jours
« Je sais que j'accéderai... Vigneaux »	§ conclusif : le puits, l'eau douce et la terre
« Et voilà... affectueusement »	Fin de la lettre : requête et congé

Outre la différence entre les sections principales et les paragraphes de transition (en gras, ici), A1 et A2, B1 et B2¹²⁴ se trouvent liées d'une part par une construction en chiasme, d'autre part par une construction en parallèle, de sorte que selon les critères choisis, ce sont les sections périphériques A1 et B2 qui s'opposent aux sections centrales A2 et B1, ou au contraire les sections initiales de chaque partie qui s'opposent aux sections finales. Mais cette disposition a ceci de remarquable qu'elle met en valeur des caractères antithétiques du paysage qui sont aussi ceux du poète tel qu'il se présente dans les lettres.

Me penchant pour la première fois sur un texte épistolaire, il m'a semblé particulièrement pertinent d'appréhender la subjectivité de ces lettres à travers le prisme de l'éthos. Je reviendrai dans le chapitre suivant sur cette notion issue de la rhétorique que je prends au sens de l'image de soi que l'orateur produit dans son discours (Cf. Amossy éd. 1999, Amossy 2000 et Maingueneau 2004b). Dans ces lettres, Saint-John Perse construit un éthos contrasté car il cultive à la fois l'enthousiasme et le doute par rapport à son installation aux Vigneaux, posture contradictoire qui se lit dans les variations de la subjectivité modale, affective et axiologique, et dans la double isotopie de l'époux et de l'étranger. L'étude de la disposition et celle de l'éthos convergent pour montrer que Saint-John Perse lit le paysage de Giens à la lumière de son œuvre et transforme en nécessité poétique un choix qui, sans être purement accidentel, n'avait pas l'évidence que les lettres lui confèrent. Les deux lettres de septembre 1958 et 1959 réécrites a posteriori proposent ainsi la trace idéalisée d'un processus d'adaptation au lieu dans lequel

¹²⁴ Outre leur contenu sémantique résumé dans le tableau, ces parties possèdent aussi une forte individualité stylistique.

l'œuvre aide à « mieux vivre » et, en l'occurrence, dote d'une forte dimension symbolique un espace que rien a priori ne prédestinait à un tel investissement :

Qu'il soit appréhendé dans sa multiplicité, sa sensualité ou ces éléments emblématiques que sont le sel ou le Mistral, le paysage apparaît ainsi comme un partenaire mais plus encore comme un miroir tendu au poète pour mieux comprendre sa trajectoire, sa personnalité, ses lignes de force. Mais à l'inverse, l'œuvre déjà écrite rejaillit sur la lecture du paysage et en facilite l'appropriation. C'est de ce double mouvement que témoignent les deux lettres recomposées qui achèvent la correspondance à Mina Curtiss telle qu'on peut la lire dans l'édition de la Pléiade : tout en sacrifiant aux apparences du genre épistolaire, Saint-John Perse instaure en réalité, par la construction des textes et l'entrelacement des motifs, une unité profonde et nécessaire entre sa vie, son œuvre et le lieu où désormais toutes deux se poursuivent. Transformant un accident biographique en nécessité, il réécrit les Vigneaux pour en faire l'incarnation de son idéal poétique, et nous donne à voir combien l'écriture contribue à la construction de notre identité. (2007c : 298)

Dans l'approche globale de ces trois lettres, j'ai ainsi pris en compte à la fois la composition des lettres et les liens unissant chacune d'elles aux deux autres, les marques de subjectivité, les réseaux sémantiques, et l'interdiscours, constitué dans ce cas par l'œuvre poétique de Saint-John Perse et par les lettres réellement envoyées à Mina Curtiss et publiées récemment¹²⁵. De cette triple perspective peut résulter une analyse stylistique qui rend compte de la façon dont l'écriture construit l'identité du locuteur, et, au-delà de lui, du poète qui s'incarne dans ce *je*, dans un double rapport de détermination et d'émancipation par rapport au contexte. Le texte en effet s'élabore en fonction du projet du poète, de la conception qu'il se fait de son statut, du destinataire qu'il vise, tous éléments sur lesquels pèsent des déterminations à la fois historiques et psychologiques, mais le travail sur le langage produit une œuvre dont la dimension symbolique excède ces déterminations.

Dans la disposition globale d'un texte ou d'un recueil, les oppositions entre vers et prose ou entre deux régimes de vers peuvent jouer un rôle très important, comme nous l'avons vu pour *Cahier de verdure*, *Après beaucoup d'années* et *La Terre du Sacre*. D'une certaine façon, les variations de régime¹²⁶ et de mètre font partie intégrante de la disposition d'un texte poétique, mais comme elles interfèrent aussi avec l'énonciation et ont par ailleurs une prégnance très élevée à réception en raison de la tradition culturelle qui associe musique et poésie, il me semble légitime de leur consacrer une sous-partie spécifique de ce chapitre sur la textualité.

¹²⁵ *Lettres à une dame d'Amérique, Mina Curtiss (1951-1973)*, textes réunis, traduits et présentés par Mireille Sacotte, Cahiers Saint-John Perse n° 16, Gallimard 2003

¹²⁶ J'appelle ainsi les oppositions vers/prose.

3. Métrique et rythme

La notion de rythme en poésie a fait l'objet de larges débats qu'il serait impossible de résumer succinctement et d'où émergent quelques problématiques essentielles qui ne sont pas sans lien entre elles :

- quels sont les éléments constitutifs du rythme ?
- dans la poésie versifiée, comment penser les rapports entre le mètre et le rythme ?
- de quelles significations le rythme est-il porteur ?
- le rythme relève-t-il de l'énonciation ou de la subjectivité rhétorique ?

L'importance du rythme est soulignée par Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine lorsqu'ils écrivent :

La poésie naît de l'application du rythme sur le langage (...) Elle est le langage plus autre chose qui n'est pas spécifiquement linguistique, et qui est le rythme, le rythme que l'on trouve dans le mouvement, la danse ou la musique, et qui, s'appliquant au langage, le soumet à une élaboration qui a le statut d'une véritable mutation. (1992 : 9)

Une telle définition implique de distinguer le rythme linguistique, inhérent à la langue, du rythme proprement poétique. Pour les uns (Mazaleyrat notamment), qui définissent le rythme comme « la perception d'une série de rapports entre les nombres syllabiques de groupes délimités par leurs accents » (1974 : 14) « le vers n'est que l'exploitation optimale du rythme linguistique » (Molino et Gardes Tamine, 1992 : 39) : ce sont les unités de syntaxe et de sens qui imposent le découpage du vers, nécessairement fluctuant. La position défendue par B. de Cornulier (1982) insiste au contraire sur l'autonomie de la métrique : le mètre repose sur la perception d'un rapport entre mesures et donc sur le retour de mesures égales qui correspondent soit à un vers entier (jusqu'à huit syllabes), soit à un vers césuré selon des règles impératives. En effet, dans cette perspective « métrico-métrique », la notion de coupe mobile est rejetée, la césure est fixe, définie par le compte des syllabes, et les hémistiches ne correspondent pas nécessairement à des coupes syntaxiques et sémantiques. Par conséquent, le vers comporte 2 structures autonomes : la structure linguistique et la structure métrique. Si celles-ci, dans la poésie classique, coïncident dans la plupart des cas, à partir du XIX^e siècle, elles entrent fréquemment en tension, jusqu'à l'abandon du mètre dans les « alexandrins » des derniers vers de Rimbaud, par exemple, où on ne perçoit plus le retour de mesures égales.

Cette théorie fait à l'heure actuelle l'objet d'un vaste consensus et je l'ai adoptée dans mes analyses en privilégiant dans mon approche du rythme l'étude de la dialectique entre la structure accentuelle linguistique et la structure métrique¹²⁷. Le grand intérêt de la théorie de Cornulier est qu'elle donne des bases solides pour penser l'évolution du vers français et le positionnement des poètes du XX^e siècle face au modèle légué par

¹²⁷ Je résume parfois trop abruptement la présentation de cette dialectique en disant qu'elle met en relation le mètre et la syntaxe : il faudrait, pour être plus précis, parler d'une dialectique entre la structure métrique et la structure accentuelle portée par les groupes sémantico-syntaxiques. Sur la présence d'autres facteurs dans le rythme, cf. *infra*.

la poésie classique et aux mutations introduites par les poètes de la fin du XIX^e siècle et bien résumées dans Aquien et Honoré (1997). J'ai ainsi pu montrer combien les poèmes réguliers de *L'Effraie* de Philippe Jaccottet, accentuant la tension entre mètre et rythme linguistique, illustrent dans leur forme même à la fois les tourments du locuteur et le positionnement critique de Jaccottet par rapport à ce qu'il appelle le « chant », et comment, par la suite, des solutions nouvelles sont trouvées (vers de 14 syllabes césurés de *L'ignorant*, vers libres des poèmes ultérieurs dont les limites tantôt épousent tantôt contestent les limites syntaxiques) : l'article 29 (2003d) propose un résumé de ces analyses à propos des œuvres au programme d'agrégation en 2004, et l'article 33 (2005a) établit un lien étroit entre l'évolution du rythme dans trois recueils marqués par le deuil et la façon dont s'y formule l'expérience de la mort. Je me centrerai sur certains points seulement de ces deux articles puis je réfléchirai aux présupposés théoriques de ces études.

L'Effraie, le premier recueil sur lequel porte l'article 29, est caractérisé par un contraste significatif entre des poèmes qui s'organisent autour de trois mesures récurrentes : le 6-6 traditionnel, le 4-4-4 qui s'est développé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et le 4-8 (ou 8-4) que Jaccottet affectionne particulièrement, et ceux où la répartition des coupes ne répond plus à un schéma métrique régulier, et où l'isométrie n'est plus qu'une forme extérieure pour contenir l'angoisse ou accompagner la dérision. Les rejets et contre-rejets externes sont un des éléments caractéristiques de la métrique de ce recueil. Ils sont parfois très visibles, puisqu'il leur arrive de séparer un déterminant du nom qu'il détermine, une préposition du syntagme qu'elle introduit, ou un nom de son complément de détermination. Dans l'article 29 j'étudie en détail deux exemples de ces distorsions entre métrique et organisation syntaxique : dans le poème « Sois tranquille, cela viendra ! » la voix anonyme se joue de la naïveté du poète à qui elle s'adresse :

Sois tranquille, cela viendra ! Tu te rapproches,
tu brûles ! Car le mot qui sera à la fin
du poème, plus que le premier sera proche
de ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin. (...)

Même quand tu bois à la bouche qui étanche
la pire soif, la douce bouche avec ses cris

doux, même quand tu serres avec force *le nœud*
de vos quatre bras (...) (Jaccottet 1971, p.30)

Ce poème ironique, marqué entre autres par le rejet spectaculaire de l'adjectif « doux » au début du premier tercet comme pour mieux se moquer de cette douceur incapable de faire obstacle à la mort, est également caractérisé par le fait que les unités syntaxiques ne correspondent quasiment jamais avec les hémistiches : la césure passe après le mot-outil *que*, au milieu de *s'arrête* et précède une septième syllabe à /ə/ atone dans *douce* et *serres*. L'alexandrin n'est plus ici qu'une coquille vide de 12 syllabes appliquée à des organisations syntaxiques différentes à chaque vers. C'est également le cas dans « Intérieur » (p.34) où la syntaxe découpe le vers en 5-7 ou 4-8 tandis que la métrique impose une lecture parodique 6-6 qui accentue le subordonnant *que* en le dissociant de la proposition qu'il introduit :

Il y a longtemps que/ je cherche à vivre ici,

Dans cette chambre que/je fais semblant d'aimer (...)
J'accepte moi aussi/de croire qu'il fait doux,
Que je suis chez moi, que/ la journée sera bonne.

En multipliant les sixième ou septième syllabes à /ə/ atones, Jaccottet bat en brèche les règles classiques, comme le locuteur se moque de ses vaines tentatives pour se rassurer. A l'opposé de ces poèmes grinçants, d'autres contiennent un assez grand nombre de vers césurés, dont le rythme régulier soit accompagne un ton sentencieux et sans appel, soit confère au poème une solennité tranquille mais peu durable.

Dans *L'Ignorant*, le recours au vers de 14 syllabes renouvelle cette opposition entre instabilité et éloquence caractéristique des premiers recueils, puis l'usage du vers libre se développe dans *Airs* et devient ensuite la règle mais selon des modalités très différentes. Contrairement à l'extrême concision des poèmes d'*Airs* où vers et syntaxe coïncident, les poèmes de *Leçons*, *Chants d'en bas* et *A la lumière d'hiver* procèdent plutôt comme si le locuteur était mu par une rage d'écrire malgré tout, et accumulait les mots comme une preuve tantôt de leur inanité, tantôt de leur vertu, à la poursuite de quelque chose qui donne sens à cette activité de parole. Cette logique d'accumulation, procédant par reprises et reformulations dans une avancée continue, s'oppose à l'arrêt signifié par le blanc de fin de vers. Si le vers a disparu comme unité rythmique (puisque chaque vers est différent du suivant dans sa longueur et dans la répartition de ses coupes), il s'affirme comme unité typographique contrariant la prose. La tension ici créée est différente de celle que l'on pouvait trouver dans *L'Effraie* et *L'Ignorant* : dans ces recueils-là, en effet, la syntaxe opposait sa logique à celle de la métrique, c'est-à-dire à un chant, à un ordre préétabli. Dans *Chants d'en bas* et *A la lumière d'hiver*, la syntaxe à la fois contredit et exacerbe la limite de la *ligne*, conçue comme unité visuelle et de respiration, et donne l'impression d'une lutte entre une parole qui cherche sa complétude au-delà de la ligne, et une réalité physique – le souffle ou sa transposition graphique sur la page – qui la contraint à s'arrêter, à s'interrompre. Cet usage confirme les remarques de H.Meschonnic et G.Dessons sur le vers libre :

Mais ce que le vers libre a permis de découvrir, c'est un second principe : le principe graphique, distinct du *vers métrique* (expression qui devient un pléonasme), et que l'expérience même de la poésie appelle à désigner du terme de *ligne* (...) C'est la valeur rythmique de l'unité graphique, typographique, d'une ligne, quelle que soit sa longueur. Elle peut, si elle ne correspond pas à une unité grammaticale, entrer autant en conflit avec la syntaxe qu'un vers proprement dit. (...) La ligne met en évidence qu'il y a un rapport, variable mais réel, entre le visuel et l'oral. (1998 : 106)

La limite typographique réintroduit dans la poésie en vers libres un arbitraire proche de celui du vers métrique puisqu'elle ne correspond pas aux fins de groupes syntaxiques. La logique de la langue et celle de la poésie se retrouvent donc une fois de plus en conflit, ce qui montre que la poésie de Jaccottet, même quand les poèmes énoncent sa faiblesse, son impuissance, et quand l'écriture penche vers la prose en multipliant les liens logiques et les articulations du discours, ne renonce pas pour autant à être poésie. Dans les recueils ultérieurs en revanche, naît un rythme plus apaisé, par une concordance retrouvée entre limites de vers et limites syntaxiques et par la présence légère et fugitive de décasyllabes et alexandrins classiques.

Reprenant de façon très condensée la partie de *Mesures et passages* consacrée au rythme, je m'étais fixé deux objectifs dans cet article : d'une part, fournir aux étudiants

d'agrégation des outils techniques précis pour analyser l'évolution du vers dans les œuvres au programme, d'autre part, montrer que les choix rythmiques correspondent à un certain positionnement par rapport à l'espoir que représente l'exercice de la poésie dans la pensée de Jaccottet. Le poète adopte la concordance mètre/syntaxe léguée par la tradition dans des poèmes évoquant une présence accordée au monde et introduit une tension entre le rythme syntaxique et cette tradition – ou ce qui l'a remplacé dans le vers libre – quand s'opacifie la relation entre le poète et le monde. On voit ici que la stylistique prend en charge l'interprétation des choix d'écriture en fonction des valeurs¹²⁸ du poète et des usages disponibles à son époque, et qu'elle s'inscrit donc dans ce que certains considéreront comme une analyse de discours et d'autres comme une poétique, les frontières étant à mon avis poreuses dès lors qu'on s'intéresse à la production esthétique d'un sujet dont on cherche à saisir le positionnement et les valeurs illicites au sein de l'interdiscours auquel il appartient.

Dans « Quand le rythme s'affronte à la mort » (article 33), je reprends la réflexion en m'intéressant à un autre corpus à l'intérieur de l'œuvre de Jaccottet : ce corpus composé de *Requiem*, *Leçons* et *Plaintes sur un compagnon mort* possède une forte unité thématique, puisqu'il s'agit de trois recueils écrits en hommage à des morts, mais comprend des poèmes très éloignés dans le temps (écrits respectivement en 1946, 1966 et 1981). Ma problématique consiste donc à observer ce que le rythme nous enseigne sur l'évolution du rapport entre la poésie et le deuil dans l'œuvre de Jaccottet. Je commence par présenter la position de Jaccottet sur la mesure poétique, qu'il décrit comme une réponse à une mesure existant dans le monde et perceptible lors d'instant privilégiés où l'on peut faire l'expérience d'un « infini architecturé » (*Éléments d'un songe*, p.145), d'une forme qui concilie « la vie et l'ordre, la vie et la perfection ou l'absolu » (p.143). Le poème, pour être juste, doit être l'écho de ce chant du monde sans en masquer « la précarité presque risible » (p.147). Il doit donc concilier des exigences contradictoires : ordre et mouvement, harmonie et fragilité. Ceci est particulièrement vrai dans des recueils qui doivent prendre en compte l'expérience dilacérante de la mort tout en proposant malgré tout un certain ordre. Dans la suite de l'article, je montre que, selon les moments de sa vie et de son parcours poétique, Jaccottet n'a pas résolu cette difficulté de la même façon et qu'il a d'autre part opté dans les deux premiers recueils pour des variations significatives de rythme d'un poème à l'autre.

Je porte une attention particulière aux rejets et aux vers isolés, fréquents dans *Leçons*, en observant les mots qu'ils dissocient, la disposition qu'ils matérialisent, et en reliant ces faits au signifié qu'ils véhiculent. L'usage de la typographie qui groupe certains vers en laisses et en détache d'autres est ainsi intégré au rythme, puisque ces faits sont analogues dans la poésie non métrique à l'organisation des strophes dans la poésie métrique. Dans cet article de 2005, j'élargis par ailleurs la notion de rythme à des faits de récurrences et d'oppositions syntaxiques et phoniques, le rythme étant ainsi conçu comme l'organisation de la parole par des phénomènes de répétition et de variation qui se surimposent à l'ordre de la langue. C'est ainsi que sur un des poèmes de *Leçons*, j'étudie en détail le rythme en le concevant comme la résultante de trois facteurs : le nombre de syllabes des vers (on ne peut ici parler de mètre car il n'y a pas de mesure récurrente), le groupement des vers en laisses et les « relations d'équivalence entre des

¹²⁸ Sur la question des valeurs dans l'approche stylistique, on pourra lire notamment Jaubert 2003.

points d'une séquence verbale » (Adam 2005 : 103-104) produites par les répétitions de phonèmes et les parallélismes grammaticaux. Cet élargissement de la notion de rythme mérite bien sûr quelques explications mais, pour exemplifier ce dont il est question, je me permettrai tout d'abord de citer le poème et de reprendre – en la modifiant sur certains points – l'analyse que j'en ai proposée :

Le poème de la page 27, qui constitue une charnière dans le recueil – moment paroxystique de tension avant l'apaisement progressif des poèmes suivants – me paraît exemplaire de cet usage des vers isolés : scandant le texte, ceux-ci contrastent fortement avec la longue phrase et « strophe¹²⁹ » centrale, comme le cadavre contraste avec l'homme vivant et multiple :

Déjà ce n'est plus lui.
Souffle arraché : méconnaissable.

Cadavre. Un météore nous est moins lointain.

Qu'on emporte cela.

v.5 Un homme – ce hasard aérien,
 plus grêle sous la foudre qu'insecte de verre et de tulle,
 ce rocher de bonté grondeuse et de sourire,
 ce vase plus lourd à mesure de travaux, de souvenirs –,
 arrachez-lui le souffle : pourriture.

v.10 Qui se venge, et de quoi, par ce crachat ?

Ah, qu'on nettoie ce lieu.

Le rythme du poème tient d'abord à un contraste dans le nombre des syllabes : trois des vers isolés (v. 1, 4 et 11) sont des hexasyllabes, étroitement reliés par le sens, comme les trois étapes d'une prise de conscience, alors que la laisse centrale contient des vers longs, de 10, 12, 14 et 16 syllabes, possédant une organisation interne assez régulière basée sur des cellules de 4, 6 et 8 syllabes (2-6/ 6-8¹³⁰/ 8-4/ 8-4-4/ 6-4) qui s'accorde à la continuité sous-jacente à cette évocation de la vie humaine. Mais les récurrences syntaxiques et phoniques y jouent aussi un rôle capital. Dès l'attaque du poème, on peut mettre en parallèle les 4 monosyllabes du premier vers « ce n'est plus lui » et le long adjectif du vers 2, « méconnaissable », qui les paraphrase, et observer comment « cadavre » et « météore », qui occupent le premier hémistiche de l'alexandrin du vers 3, s'opposent de par et d'autre du point comme le monde chtonien au monde céleste. Le /s/ encadre le vers 2 en figurant à l'attaque de la syllabe initiale de « souffle » et de la syllabe finale de « méconnaissable », or il se répète au fil du texte en tant que consonne initiale des déictiques qui, ici, portent la violence de la confrontation directe avec la mort : la sifflante parcourt ainsi tout le poème comme rappel à la fois du souffle et de sa perte. La disposition typographique isole quatre vers de part et d'autre d'une laisse plus compacte mais trois de ces quatre vers (v. 4, 10, 11) sont reliés entre eux par une attaque commune en /k/, par un schéma injonctif ou interrogatif à intonation

¹²⁹ Il vaudrait mieux utiliser le mot « laisse » pour ces groupes de vers qui n'ont pas du tout la régularité de strophes.

¹³⁰ En ne comptant pas le /ə/ de *foudre*.

descendante et par la présence du phonème /a/¹³¹ en fin ou en début de vers. C'est par ces vers qu'est mise en relief la dégradation de « lui » reformulé successivement par « cela », et « ce crachat », avant de disparaître de « ce lieu » nettoyé. De « lui » à « lieu », la proximité phonique souligne l'anéantissement de la personne. La laisse centrale semble vouloir un temps résister à ce processus : le tissage sonore et la continuité syntaxique sont très forts dans les vers 5 à 8 où la vaste prolepse de « un homme » et de sa longue suite d'appositions, constituant le thème de la phrase, est structurée par la répétition des phonèmes /R/, /z/ et /v/. Le contraste n'en est que plus brutal avec la brièveté du vers 9, qui pose la scandaleuse équivalence entre cet homme vivant et ce qu'il deviendra. Mais dans ces mêmes vers 5 à 8, plusieurs mots (*foudre, tulle, sourire*) annoncent par leurs sonorités le « pourriture » final et donc entament un travail de sape qui dément les promesses de leur signification et que la mort mènera à son terme. L'adoption pour le vers 9 du même schéma paratactique que pour le vers 2, doublé de la reprise du mot « souffle » et d'un crescendo dans la violence de « méconnaissable » à « pourriture », achève de relier fortement cette laisse centrale aux vers isolés qui l'entourent, de sorte que l'aspect dérisoire de cette continuité si vite balayée se trouve mis en valeur. Les deux modes de structuration syntaxique et typographique se renforcent mutuellement et se trouvent par ailleurs redoublés par des échos de phonèmes, de sorte que la décomposition dont le poème fait état est paradoxalement rendue plus implacable par le haut degré de densité sonore et de cohésion du poème. Tous ces traits font du poème une structure bien plus significative dans sa brutalité elliptique et ses parallélismes que la réflexion plus développée qui figure dans le manuscrit et qui a accompagné la naissance du poème :

Force miraculeuse qui empêche cette pourriture, qui permet ce provisoire équilibre. Que l'on puisse tirer rayonnement, quelquefois grâce infinie, de cet amas de chair qui presque en un instant devient ordure.(page du 15.VIII.)

Je voudrais à présent revenir sur les enjeux théoriques de cet élargissement de la notion de rythme. Suggérant des rapprochements entre lexèmes, les répétitions, qu'elles se situent au niveau des phonèmes, des syllabes ou des syntagmes, jouent un rôle dans la construction de la signification du poème qui peut être complémentaire ou antagonique du rôle joué par la structure prédicative. Mais par ailleurs, comme les structures métriques, elles délinéarisent le texte poétique en densifiant les relations entre des points éloignés du texte. Elles contribuent donc à établir un mode spécifique de cohésion textuelle longuement explicité par les travaux de Jakobson (1963, 1977) puis de Ruwet (notamment 1975, 1981). Il me semble tout à fait légitime de considérer que ces répétitions concourent à la signification du poème, au même titre que la structure métrique, en suggérant des rapprochements entre lexèmes qui ne se situent pas au même niveau que les liens isotopiques présents également dans la prose. Mais on peut penser qu'il y a là aussi production d'un rythme par la mise en relief de certaines places dans le vers et le poème et que ce rythme possède sa propre autonomie qui va au-delà d'un simple soulignement des contrastes ou des similitudes portées par le signifié. Telle a été ma position dans l'analyse du poème de *Leçons* où j'ai englobé dans le rythme tous les éléments relevant d'un marquage de la chaîne phonique. J'éprouve cependant quelques

¹³¹ On le trouvait déjà associé à la mort dans « Le livre des morts », dernier poème de *L'Ignorant* dont la section V comporte des rimes comprenant presque toutes le phonème /a/.

réticences à considérer, comme le font Meschonnic et Dessons, les répétitions de phonèmes comme une accentuation au même titre que celle qui marque les fins de groupes syntaxiques.

On sait que ces deux auteurs s'insurgent contre une réduction du rythme au mètre, qui donne trop de poids à la structure contre le mouvement, et qu'ils définissent le rythme comme « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet », sujet qui « advient seulement par cette transformation même » (1998 : 28 et 43). Distinguant le rythme d'une langue, celui d'une époque ou d'une culture, et celui d'une œuvre, qu'elle soit en vers ou en prose (p.28), ils intègrent dans le rythme la structure métrique, les groupes accentuels délimités par la syntaxe et ce qu'ils appellent « l'accentuation prosodique » qui comporte deux phénomènes : « l'accentuation par répétition d'un phonème et l'accentuation d'attaque de groupe » (p.137). La répétition de la même consonne ouvrante¹³² dans plusieurs syllabes proches accentue ces syllabes, et on accentue aussi la syllabe initiale d'un groupe rythmique en vertu de l'accent d'attaque. Après avoir marqué tous les accents frappant les différentes syllabes d'un poème¹³³, les deux poéticiens s'attachent tout particulièrement aux cas de contre-accents, c'est-à-dire de succession de deux syllabes accentuées.

Ce cadre théorique soulève à mon avis un certain nombre de problèmes : appelant « accent » tous les marquages au niveau de la chaîne parlée, il me semble confondre des phénomènes de type démarcatif, qui distinguent par l'intensité articulatoire des syllabes finales de groupes syntaxiques et par les habitudes culturelles des syllabes finales d'hémistiches ou de vers, et des phénomènes de cohésion ou liage par le signifiant qui associent des mots entre eux par la répétition de phonèmes consonantiques ou, aussi bien, d'échos vocaliques. Sans nier la pertinence, dans l'écriture littéraire notamment, de cette deuxième série de phénomènes, il ne me semble pas très heureux d'en parler en termes d'accentuation et de le mettre sur le même plan que les phénomènes démarcatifs. Ceux-ci s'imposent en effet à tous les récepteurs parce qu'ils appartiennent soit à la langue, soit au genre poétique. Les récurrences phoniques sont, elles, plus ou moins perçues, et ne deviennent à mon avis particulièrement prégnantes que lorsqu'elles sont très nombreuses ou lorsqu'elles s'accompagnent de parallélismes grammaticaux ou de relations sémantiques. D'ailleurs les analyses de textes que Dessons et Meschonnic proposent à la fin de leur livre tiennent le plus grand compte de la dimension sémantique et de la totalité du poème dans la prise en compte des phénomènes prosodiques. Leur apport essentiel consiste à mon sens dans une pensée du rythme comme manifestation du sujet du poème et dans une attention au matériau phonique qui va au-delà du simple relevé des allitérations et assonances en observant le jeu conjugué de trois niveaux de structuration : syntactico-sémantique, métrique et phonématique. Je retiens donc de leur théorie du rythme plutôt des principes généraux qu'une terminologie et des analyses à mon sens contestables dès lors qu'elles ne portent que sur des vers isolés. J'ajouterai aussi que du strict point de vue pratique, l'étude exhaustive des accents au sens où ils utilisent ce mot n'est possible qu'au niveau d'un seul poème, l'analyste se retrouvant dans le cas d'une œuvre face à une tâche incommensurable et qui, même si elle était automatisée, le confronterait à une masse de données impossible à gérer. En revanche, l'étude d'ensemble des relations entre syntaxe et mètre est possible à l'échelle d'une

¹³² C'est ainsi que Meschonnic et Dessons désignent les consonnes placées à l'initiale de la syllabe.

¹³³ Il n'est pas rare que, du fait de cette conception ample de l'accent, presque toutes les syllabes d'un vers soient marquées (Cf., par exemple, 1998 : 173-175 ; 182).

œuvre, comme l'ont montré déjà des travaux comme ceux de Cornulier, Gouvard, Aroui, Dominicy et d'autres. Complétée du point de vue des liages du signifiant par l'étude ponctuelle de poèmes-clés, elle permet dans une approche stylistique de cerner ce qui me semble être le lien de l'écriture poétique avec un corps, une voix, celle du « poète ».

A mon sens, en effet, le rythme est une des manifestations de l'éthos, entendu non pas simplement comme un positionnement institutionnel ou moral du locuteur, mais comme tout ce qui contribue à construire une image concrète du locuteur : Declercq évoque dans le cas de l'orateur « tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire ». « Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont, ajoute-t-il, autant de signes (...) par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique » (1992 : 48). Dans le cas du poème, la dimension corporelle, actualisée dans la lecture à haute voix qui reste une pratique importante dans la réception de la poésie¹³⁴, se manifeste certes par la voix et l'interprétation du lecteur, mais elle est orientée, comme au théâtre, par le texte même, et prioritairement par le rythme et les choix énonciatifs évoqués dans la troisième partie. La question se pose alors de savoir à qui il faut rapporter ce « ton » de l'énoncé poétique : est-ce au locuteur, en l'occurrence le *je* lyrique, ou est-ce au « poète », niveau alpha de Molinié, responsable du choix générique (ode ou sonnet, élégie ou satire) et du monde construit par le texte ?

Dans mon travail de thèse, j'avais inclus le rythme sans autre forme de procès dans la dimension énonciative du discours :

Mais pour caractériser cette voix qui parle dans les poèmes, il ne me suffisait pas d'étudier les opérations de repérage et la modalisation de l'énoncé. La spécificité du langage poétique d'une part, les réflexions d'Henri Meschonnic sur le rythme d'autre part, m'ont conduite à envisager également le rythme du discours comme un fait d'énonciation : pour concrétiser par un exemple, il est incontestable en effet que des vers tels que :

Nous habitons une maison légère haut dans les airs,
le vent et la lumière la cloisonnent en se croisant,
parfois tout est si clair que nous en oublions les ans,
nous volons dans un ciel à chaque porte plus ouvert. (Poésie 1946-1967, p.75)

ne construisent pas la même image du locuteur et ne produisent pas le même effet à réception que ceux-ci :

Muet. Le lien des mots commence à se défaire
aussi. Il sort des mots.
Frontière. Pour un peu de temps
nous le voyons encore. (A la lumière d'hiver, p.19)

La voix qui se fait entendre dans ces vers, la relation qui s'établit entre les attentes du lecteur et ce qu'il lit, ne sont pas du tout du même ordre dans les deux poèmes. C'est pourquoi j'ai inclus dans cette étude énonciative de l'écriture de Jaccottet une étude du rythme, essentiellement conçu comme l'établissement de certains rapports entre le vers et la syntaxe mais intégrant aussi des phénomènes de récurrences phoniques. Ceci me paraissait d'autant plus important que je pouvais ainsi mettre en lumière l'évolution de cette écriture au fil des années, les changements les plus importants se produisant à ce niveau, et la situer par rapport à l'histoire récente de la poésie versifiée, en n'occultant pas non plus la dimension historique de toute écriture individuelle. (1999, p.18-19)

¹³⁴ Nous verrons plus bas pourquoi certains poètes récusent la lecture à haute voix de leurs textes.

Dans *Mesures et passages*, j'ai préféré commencer le livre par le rythme, réservant l'approche plus strictement énonciative à une deuxième partie, ce qui signifiait implicitement que le rythme ne pouvait être considéré purement et simplement comme une marque de l'énonciation. Et je précisais ainsi les objectifs que j'assignais à l'étude du rythme :

(...) je fais l'hypothèse que les faits de rythme que je m'efforcerai de décrire avec précision mais, je l'espère, sans trop de lourdeur – rude tâche dès lors qu'on s'intéresse à la métrique – peuvent être interprétés en fonction du parcours du poète, de son enracinement historico-littéraire, de sa singularité de sujet écrivain, et qu'en retour, ils permettent au lecteur de construire la signification du poème au même titre que des aspects plus étudiés par les critiques, tels que les images ou les réseaux thématiques. Il s'agira donc d'entendre une voix dont les inflexions évoluent au fil des ans, à mesure que l'auteur se confronte dans sa quête de la justesse aux outils légués par la tradition poétique, et aux remises en cause opérées par la modernité ainsi qu'à celles que lui impose son propre parcours existentiel. (p.15)

Je me situe donc bien au niveau du poète tel qu'on peut le saisir à travers le rythme, quand il s'incarne dans une « vocalité » spécifique, pour reprendre les termes de Dominique Maingueneau (2004 : 207) qui insiste sur la « corporalité » de l'énonciateur :

La notion d'éthos permet d'articuler corps et discours : l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une voix, associée à la représentation d'un "corps énonçant" historiquement spécifié.(...) L'énonciation de l'œuvre confère une "corporalité" au garant, elle lui *donne corps*. (2004 : 207-208)

La corporalité est associée par Maingueneau au responsable de l'énonciation, celui qui s'en porte garant. Dans le cas de la poésie à la première personne, ce garant est à la fois le « poète » du niveau alpha et le locuteur auquel réfèrent les marques déictiques puisque, comme dans l'autobiographie, les deux sont confondus. L'inclusion à la husarde du rythme dans les marques de l'énonciation n'était donc pas sans fondement. Toutefois j'aurais dû distinguer plus clairement dans ce premier travail les trois formes de subjectivité dont les liens avec l'énonciation *stricto sensu* sont différents :

- la subjectivité déictique (marques personnelles et temporelles, démonstratifs en emploi déictique, adverbess et autres circonstants repérés par rapport à T₀) qui, sauf dans les cas d'effacement énonciatif, institue ouvertement le locuteur comme centre des repérages ;
- la subjectivité modale, qui met en scène des énonciateurs auxquels le locuteur s'identifie, ou dont il se distancie ;
- la subjectivité rhétorique qui « apparaît à travers le choix d'un genre, d'une attitude argumentative, d'un ton, bref d'un style » (Gardes Tamine 1992 : 52) et dont le locuteur n'assume pas explicitement la responsabilité, car ces choix sont montrés plutôt que dits et agissent sur le récepteur en lui faisant construire une certaine image du poète qui échappe à la conscience claire et dont l'impact se situe plutôt au niveau affectif, dans l'adhésion ou le rejet dont le lecteur créditera le poème.

Le rythme, comme la disposition que j'ai évoquée auparavant ou le choix des isotopies que j'aborderai ensuite, mais plus crucialement qu'elles en raison du lien étroit

qu'il entretient avec la voix et le corps, est partie intégrante de cette dernière forme de subjectivité, et s'il résulte d'un certain positionnement du « poète » par rapport à son époque et à l'interdiscours poétique, il est aussi ce qui construit le sujet du poème, ce sujet qui n'existe que dans cette parole, et dont les relations avec le *je* par rapport auquel s'effectuent les repérages déictiques doivent être soigneusement examinées. Si, dans la majorité des poèmes à la première personne, le sujet du poème, sans se confondre avec le *je*, en endosse les caractéristiques, des dissonances ou des prises de distance peuvent s'introduire, grâce aux points de vue gérés par la subjectivité modale et grâce au rythme qui peut démentir ce dont le texte est porteur à d'autres niveaux de sa structuration¹³⁵. L'éthos construit par le texte, et, si l'on accepte la conception de Maingueneau, la corporalité qui y est attachée peuvent ainsi être plus ou moins homogènes ou contradictoires selon qu'il y a convergence ou non entre les différentes formes de subjectivité.

Lors de la lecture à haute voix, une autre corporalité prend en charge le texte : celle du sujet parlant, qu'il s'agisse de l'auteur biographique interprétant ses propres poèmes ou du lecteur qui leur donne voix. Cette corporalité peut à son tour imprimer sa propre marque à la diction du texte mais elle doit tenir le plus grand compte des instructions fournies par le texte¹³⁶. Nous avons tous déjà fait l'expérience d'une déception à l'écoute de certaines lectures de poésie qui ne correspondaient pas à l'idée que nous nous étions faite de la corporalité du garant. On peut penser que c'est de là que vient l'hostilité de certains poètes à la lecture à haute voix. J'y vois un indice du désir d'éviter toute confusion entre l'éthos de l'auteur – ou de son lecteur – et celui du locuteur construit par le texte, le seul qui échappe aux contingences existentielles. Lors de la lecture silencieuse, les faits de rythme sont tout aussi prégnants que lors de la lecture à haute voix, mais il ne s'y ajoute aucun effet spécifique dû à l'interprétation. N'accepter que la lecture silencieuse, c'est proposer une partition en considérant que tout y est déjà inscrit et ne voir dans toute interprétation de la partition, avec les inévitables variations individuelles qu'elle introduit, que des trahisons potentielles. Plus qu'un refus de la dimension corporelle inscrite, à mon sens, dans le texte poétique et présente dès la lecture silencieuse, il y a là surtout un désir de refermer le texte sur lui-même en le protégeant d'une pluralité possible d'interprétations, ce mot étant à prendre dans tout l'éventail de ses acceptions¹³⁷.

L'expérience des lectures de poésie, même lorsqu'il ne s'agit pas de « performances » au sens moderne de ce mot, montre que le rythme, s'il est d'abord rythme du texte même, est aussi inévitablement rythme du sujet qui se constitue par l'énonciation

¹³⁵ Pensons par exemple à tout le jeu ironique de Laforgue avec cette subjectivité souffrante qu'il met en scène.

¹³⁶ On se souvient de la distinction introduite par Jakobson entre *verse instance* – instanciation d'un modèle de vers dans un vers concret singulier – et *delivery instance* – exécution de ce vers qui doit tenir compte des indications fournies par le vers mais qui rajoute son interprétation personnelle – : « La configuration propre à un poème sur le plan du vers demeure complètement indépendante de ses exécutions variables » (Jakobson 1963 : 233).

¹³⁷ Dans une lettre à la *Berkeley Review* (O.C., p. 567-568), Saint-John Perse évoque la « limite corporelle [de toute lecture sonore] propre à restreindre ou à fausser la portée intérieure du poème et les chances mêmes de l'écrit » : la lecture à voix haute réduit la pluralité inhérente au poème écrit, pluralité résultant selon lui de « l'ambiguïté ou la polyvalence » dont « l'évolution vers l'abstrait », caractéristique du français, dote maint poème. Ceci va apparemment à l'encontre de la thèse que je viens d'exprimer, mais indique tout de même que le passage par l'oral marque le poème d'une corporalité que Saint-John Perse accepte pour l'anglais, plus « sensoriel » (*ibid.*), mais refuse au français.

du texte. La dimension de structuration des énoncés et celle de leur prise en charge énonciative, qu'il convient de distinguer pour la clarté de l'analyse, se rejoignent néanmoins à la réception dans la perception d'un texte qui est à la fois objet esthétique et rencontre avec une voix.

Dans le cas des poèmes de deuil de Jaccottet, auxquels je reviens à présent, cette voix essaie de répondre à une double exigence : montrer la violence de la mort, et réparer cette violence par des poèmes qui soient comme des tissus adoucissant les morsures de la mort et ensevelissant les corps dans des linceuls de musique :

Ces morts aussi, comme nos quelques morts proches, on voudrait, à défaut d'avoir pu les garder vivants, au moins les ensevelir dans quelque chose qui les apaise ou qui les sauve, si écrire cela garde encore un sens. Il y a eu jadis, il y a encore, en quelques lieux, des chants, ou ne fût-ce qu'une sourde rumeur, pour envelopper les morts comme d'une tendresse amoureuse, maternelle. [...] Je m'y suis appliqué, à ma manière, plusieurs fois, depuis cet essai entaché de grandiloquence. [...] Il me semble pratiquer, ce faisant, un travail de réparation, à tous les sens du mot. Comme si le chant pouvait recoudre, quand même le tissu ne cesserait de se redéchirer ici, et ici, et là. (*Requiem*, p.45-46)

Prendre au sérieux ce qu'écrit Jaccottet dans cette postface à *Requiem* ajoutée en 1990 consistera alors à évaluer ce qui, dans le rythme – mais aussi dans les isotopies ou l'énonciation *stricto sensu* – répond à ce projet, ce qui peut-être s'en écarte, en repérant à la fois les récurrences et les spécificités d'un recueil à l'autre. Telle a été mon ambition dans l'article 33 que je conclus ainsi :

L'écriture du deuil dans les trois recueils étudiés se manifeste au niveau du rythme par des caractéristiques communes :

- l'alternance des vers courts et des vers longs y est significative, structurante même dans les deux ensembles plus étendus que sont *Requiem* et *Leçons*, où on peut opposer les poèmes ou les portions de poèmes contenant des vers courts et ceux écrits majoritairement en vers longs, la brièveté se situant toujours du côté de la violence et de la mort (...)

- les blancs séparant les strophes jouent aussi un rôle dysphorique en accentuant l'éclatement sémantique ;

- dans les vers longs, la référence à la tradition est manifeste par l'emploi fréquent de l'alexandrin et du décasyllabe et par le choix de coupes syntaxiques qui soit permettent une mise en valeur des mots situés entre la césure et la coupe, soit dessinent des groupes récurrents de 6 ou 8 syllabes, quelle que soit la longueur totale du vers. Les groupes impairs sont inexistant dans le décasyllabe et très rares dans les vers de 12 et 14 syllabes. Il est à noter également qu'il n'y a quasiment pas d'exemples d'un mot traversé par la césure hormis les cas de césure enjambante.

(...) Ainsi se trouve réalisé cet idéal d'une poésie réparatrice qui, pourtant, ne ferme pas les yeux sur la douleur, sur « l'ombre maltraitée » évoquée par *Éléments d'un songe*. Dans sa lutte parfois douloureuse contre des « mots comme des gousses vides, creuses »¹³⁸, dans son doute récurrent sur la puissance de la parole poétique quand « le baume des arbres, du ciel, des couleurs, ne guérit pas, ou ne guérit plus, ne suffit plus » (ibid.), Jaccottet persiste, même dans les moments difficiles dont témoignent les recueils de deuil, à chercher une écriture qui dise le scandale et la révolte tout en tissant un réseau lumineux entre les vivants et les morts. Autant que les métaphores, le rythme témoigne de cette double exigence.(2005a : 165-166)

Ce travail sur le rythme entamé avec l'étude de Jaccottet, je l'ai poursuivi régulièrement au fil des études que j'ai consacrées à d'autres poètes. Dans l'article 31 portant sur un recueil de Marcel Migozzi (2003f), la disposition des vers m'est apparue

¹³⁸ *La Semaison*, p.187.

comme porteuse d'effets de sens implicites d'autant plus importants qu'ils n'étaient pas redondants avec le signifié des énoncés mais, au contraire, faisaient vaciller celui-ci ou ouvraient des perspectives inattendues. Je n'en donnerai ici qu'un bref exemple :

toutes ces pierres en pure
perte

les épreuves les ont blanchies

mais à midi
elles frémissent toutes en une

assemblée de pigeons à terre (p.39)

Le fait d'aller à la ligne entre « pure » et « perte » redonne une force nouvelle à l'expression figée, mais aussi à chacun des deux mots qui la composent, insistant donc, bien sûr, sur la perte, mais connotant ainsi la pureté, la blancheur des pierres, ce que ne pourrait faire l'expression soudée. Quant à la séparation de l'article « une » du nom qu'il détermine, elle produit trois effets : insistance sur la réunion des pierres en un tout unique, suspens de la phrase qui mime le fréuissement des pierres dans la lumière, transformation du dernier vers en un titre a posteriori qui annule les connotations négatives du premier distique au profit d'une vision beaucoup plus euphorique. (2003f : 317)

La disposition des vers concourait ainsi à un éthos de poète apparemment effacé mais invitant son lecteur à « lire entre les lignes » et à construire à partir d'indices ténus un sens plus montré que dit. On peut certes penser ici, en accord avec Gilles Philippe (2005), qu'en raison de l'effacement de l'énonciateur, le rythme est interprété par le lecteur comme un effet du texte même et qu'il dit quelque chose du monde plus qu'il ne contribue à une dimension communicationnelle volontairement mise en sourdine. Mon commentaire incline d'ailleurs implicitement en ce sens. Mais on peut aussi entendre ces pauses inattendues après « pure » et « une » comme la voix d'un sujet à la fois discret et précis, qui passe ses mots au crible et les lâche sur la page après les avoir mûrement pensés. Ce serait donc bien un éthos qui se dessinerait ici. Je compte dans un article que j'écrirai bientôt pour un numéro de revue sur « Linguistique et poésie » revenir sur ce problème important en essayant de discerner s'il existe des critères linguistiques permettant de choisir entre ces deux options épistémologiques qui privilégient l'une le texte, l'autre le sujet dans la réponse qu'elles donnent à la question : tous les traits de style sont-ils à rapporter à l'éthos du poète ?

L'article que j'ai consacré à *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud (article 37) me permettra de présenter d'autres aspects du rythme et d'aborder la question de la contrainte en poésie que je n'ai pas encore envisagée dans cette synthèse. Cherchant à cerner l'écriture dans *Quelque chose noir*, je ne pouvais passer à côté du rythme dans la mesure où Roubaud, pour lequel rythme et poésie sont consubstantiellement liés, y affirme que l'expérience de la mort semble rendre tout rythme impossible :

Le registre rythmique de la parole me fait horreur.
Je ne parviens pas à ouvrir un seul livre contenant de la poésie. (p.33)

Il me fallait par ailleurs prendre en compte deux faits massifs de cette œuvre qui avaient trait à la fois au rythme et à la disposition : d'une part, la fragmentation et le

désordre apparent, et d'autre part, l'organisation rigoureuse en 9 sections de 9 unités contenant chacune 9 paragraphes. Telle est en effet la contrainte que Roubaud, membre éminent de l'OULIPO et partisan de l'écriture à contraintes, s'est donnée pour ce poème. J'ai d'abord recensé les éléments créateurs de l'impression de désordre en m'attachant à la ponctuation, au fonctionnement du paragraphe, à la syntaxe, et aux genres discursifs convoqués par le livre (j'y reviendrai à la fin de ce chapitre) et je suis parvenue à la conclusion que l'hétérogénéité perçue au premier abord résulte de la superposition de principes d'organisation différents qui se combattent plus qu'ils ne s'appuient. Ainsi la typographie donne-t-elle une sensation d'émiettement due à la multiplication des pauses et d'aplatissement due à l'emploi unique soit du point soit de la virgule, au détriment de la distinction usuelle entre ponctuation forte et faible. Par ailleurs le paragraphe mis en valeur par les blancs ne correspond pas à une unité autonome. Mais si l'on fait une lecture purement syntaxique du poème, sans se laisser perturber par la mise en page, une cohérence se dessine. La belligérance entre les trois niveaux de structuration (paragraphe typographique, phrase syntaxique et texte entier) donne l'impression d'une fragmentation plus grande qu'elle ne l'est en réalité. D'autre part, le recueil expérimente une multitude de formes différentes qui ne correspondent que partiellement à l'hétérogénéité générique affichée dans les titres, aggravant de ce fait la sensation d'éclatement.

Pourtant la contrainte qui fait du recueil un ensemble de 9^3 éléments introduit bel et bien un principe organisateur très puissant :

Le paragraphe est au poème ce que le poème est à la section et la section au livre entier. On peut donc voir dans chaque paragraphe le livre entier en raccourci, ce qui donne à chaque unité de base une extraordinaire autonomie, mais à l'inverse cette structure récursive fait de chaque élément une pièce d'un puzzle géant qu'il convient de situer à sa place exacte pour lui faire jouer pleinement son rôle. Ce paradoxe nous conduit à ce qui me semble être la tension fondatrice du livre entre répétition et unicité : depuis la mort de la femme aimée, chaque moment ne peut être que la répétition à l'identique d'un moment semblablement désolé, et pourtant, le travail d'écriture que représente chaque texte fait avancer la compréhension et/ou la représentation de ce qui est arrivé et donc déplace les choses et le sujet qui les subit. (2005e : 279)

Le paragraphe, unité de base du livre, joue ici un rôle analogue au vers dans la poésie classique : comme le vers, il est à la fois autonome, constituant à lui tout seul une unité, et partie intégrante d'un tout qui tire une part essentielle de sa cohérence de la répétition de cette même unité de base. Simplement, là où l'isométrie et l'organisation strophique permettaient au poème classique d'être perçu comme un tout à partir d'un nombre parfois limité d'éléments (quatorze vers, 4 strophes et 3 rimes pour une des formes standard du sonnet par exemple), la contrainte choisie par Roubaud exige d'être réitérée sur 3 niveaux pour devenir véritablement opérante. Mais, comme le poème strophique, loin d'être pure répétition à l'identique, elle crée une organisation où l'ajout de tout nouvel élément contribue à la complétude de l'ensemble en apportant quelque chose de nouveau de sorte que le poème évolue vers une fin à la fois mathématiquement prévisible et sémantiquement inattendue. La contrainte formelle et les tensions entre différents niveaux de structuration apparaissent ici comme une façon particulièrement pertinente de résoudre un dilemme crucial : comment être fidèle à la fois à l'impression de temps arrêté apportée par la mort et à la dynamique qu'implique l'écriture d'une œuvre ? Repassant plusieurs fois par les mêmes endroits tout en avançant vers sa fin, apparemment éclaté et protéiforme et néanmoins ressassant, le recueil s'édifie dans une

spirale où le même et le différent entrent dans une relation dialectique beaucoup plus précaire que dans maintes œuvres plus dynamiques mais aussi plus homogènes, et il m'importait de saisir cette dialectique sous peine de passer à côté d'un aspect essentiel de *Quelque chose noir*. Aimantée par cette hypothèse, j'ai été conduite, sans négliger les répétitions obsédantes, voire le bégaiement qui semble affecter le recueil comme symbole de ce temps qui ne passe pas, à m'intéresser tout autant à l'émergence progressive d'un rythme entendu comme un mouvement organisé échappant au ressassement de l'identique¹³⁹. J'ai ainsi pu comprendre par quel processus il se fait que le lecteur du livre, malgré la désolation qui se communique à lui, ressent peu à peu qu'une œuvre est en train d'apparaître et que le néant n'a pas le dernier mot. Je résumerai donc ci-dessous les étapes de cette émergence telles que je les ai perçues.

Dans ce livre fragmenté et déchiré, la section VI propose deux sorties de la dérélition qui ne constituent que des tentations provisoires vite congédiées. « Nuages » (p.95) composé de groupes nominaux juxtaposés dont la plupart sont des homéotéleutes en *-tion*, réduit le visible à des actions qui le rendent abstrait au point de l'annihiler. « Enigme », sonnet masqué (le système des rimes est parfaitement respecté) écrit en alexandrins et en écho à un poème d'Abraham de Vermeil¹⁴⁰, inscrit *Quelque chose noir* dans la tradition chère à Roubaud des poètes artisans de la forme mais sa virtuosité et sa construction rythmique et syntaxique parfaite sont en douloureux décalage avec la réalité mystérieuse et évanescence pour l'identification de laquelle le poème sollicite notre sagacité. Cette double tentation de l'abstraction et de la virtuosité, ce désir de reprendre la maîtrise du langage, Roubaud la traverse mais ne s'y arrête pas, d'où le caractère d'hapax de ces deux textes qui contreviennent trop manifestement à l'observation faite au début d'« Envoi » :

S'attacher à la mort comme telle, y reconnaître l'avidité d'un réel, c'était avouer qu'il est dans la langue, et dans toutes ses constructions, quelque chose dont je n'étais plus responsable. (p.93)

La section IX nous propose au contraire un travail sur le rythme qui le réintroduit comme une dimension essentielle de l'écriture sans évacuer pour autant la douleur et l'absence. Après la litanie de « Dans cet arbre » qui appelle la morte à inscrire sa présence dans un arbre et qui s'appuie essentiellement sur la répétition incantatoire d'un refrain, les quatre « Nonvie » font coexister une extrême tension sémantique et un modèle rythmique assez régulier. Les vers (qui ont entre 8 et 16 syllabes) ne sont pas isométriques et ne présentent pas de coupe interne régulière, mais la plupart oscillent entre 11 et 13 syllabes, dans des sortes d'alexandrins boiteux où des mesures récurrentes de 5, 6, 7 ou 8 syllabes se font parfois entendre sur quelques vers. La structure métrique, même peu assurée, vient empêcher un écroulement total de la parole hachée, morcelée.

¹³⁹ Je signale ici au passage ma dette envers H. Meschonnic qui, plus qu'aucun autre, s'est toujours élevé contre l'assimilation du rythme à la répétition pure et simple. (cf. chap. V de *Critique du rythme*)

¹⁴⁰ Le poème d'Abraham de Vermeil figure dans l'anthologie de sonnets proposée par Roubaud sous le titre *Soleil noir* (Gallimard, coll. « Poésie », 1999) à la page 275. Roubaud en reprend à peu près le système de rimes et quasiment mot pour mot certains vers tels que « Ma mère me fit droite et mon père à l'envers » et « qui grise me vomit et noire m'avalait ». Ainsi que l'indique B. Conort, l'intertextualité est au cœur de *Quelque chose noir*, les œuvres autres, telles celle de Dante étant autant « d'appareils que l'on pose sur une blessure, aidant au travail cicatriciel » (art. cit. p. 53) même si le livre questionne aussi leur efficacité.

L'ordre « obéissant » de la langue congédié par la mort (p.93) réintègre le livre de façon obvie – il était déjà présent, mais plus implicitement, dans l'architecture du recueil – dans ces 4 poèmes qui apparaissent comme des stèles¹⁴¹, mais « des stèles fissurées, instables, où la force structurante du vers n'est là que pour mieux laisser apparaître la douleur » (2005 e : 284). La recherche de Roubaud conduit donc à une section finale où se conjuguent le travail de sape de la syntaxe et du sens qui met à mal la phrase et le travail de restauration de la métrique, dans un mouvement opposé qui accentue la désstructuration syntactico-sémantique mais renforce la cohésion rythmique.

Parallèlement à ce travail microtextuel, le jeu de Roubaud avec les genres permet aussi d'atteindre un positionnement original vis-à-vis de la tradition élégiaque que j'examinerai plus bas. Je m'en tiendrai pour l'instant à ces observations sur la dialectique entre ordre et désordre, ressassement et progression, dans lesquelles j'ai envisagé le rythme comme une interaction entre différentes procédures assurant la segmentation et/ou l'organisation du texte : typographie, ponctuation, syntaxe, temporalité, disposition entendue à la fois comme répétition et variation. De ce point de vue, la réflexion d'Henri Meschonnic m'a été précieuse en ce qu'elle théorisait une vision englobante du rythme débouchant sur l'unité profonde d'une forme-sens.

Comme je n'ai travaillé que très peu sur des poèmes métriques, la plupart des faits de disposition que j'ai observés relèvent certes d'une organisation mais celle-ci ne s'impose pas de l'extérieur au locuteur, elle naît du travail d'écriture. En revanche, dans les poèmes métriques de *L'Effraie* et dans *Quelque chose noir*, c'est une contrainte externe qui s'exerce, métrique ou numérique. On voit alors comment le poète (niveau alpha) s'appuie sur cette contrainte pour créer des effets de sens : tantôt la contrainte permet de mettre en relief certains éléments, tantôt la tension introduite entre la structure apportée par la contrainte et d'autres éléments de structuration crée de nouveaux réseaux sémantiques, tantôt la répétition induite par la contrainte se voit investie d'une signification, d'une valeur en lien avec l'univers sémantique du texte.

Le travail que je viens de faire sur deux suites de poèmes de Jean Malrieu (article 49 à paraître) m'a amenée, quant à lui, à m'intéresser au verset et à la distinction rythmique entre vers et prose, tout en montrant une nouvelle fois tout le parti que le poète peut tirer d'oppositions entre différents types de structuration produisant des rythmes différents. Etudiant deux sections de recueils, « Vesper » dans *Le Nom secret* (publié en 1968) et « Approches d'un village » dans *Possible imaginaire* (publié en 1975), je me suis concentrée du point de vue du rythme sur la coexistence dans ces deux suites de trois sortes de poèmes bien différents : les poèmes à vers courts (de 3 à 8 syllabes, avec éventuellement quelques 10 ou 12 syllabes), les poèmes en prose compacts, constitués le plus souvent d'un seul paragraphe assez long, et les poèmes composés de ce que, dans une version provisoire, j'ai appelé des versets mais qu'on pourrait tout aussi bien appeler des paragraphes. Il s'agit en effet d'unités typographiques dont la longueur est celle d'un verset mais qui ne sont pas constituées de cellules rythmiques régulières évoquant le vers traditionnel, comme c'est le cas chez Saint-John Perse ou Jean-Claude Renard. D'autre part, ces unités possèdent souvent une grande autonomie, alors que les versets se caractérisent le plus souvent par des répétitions phoniques, syntaxiques et sémantiques (anaphores rhétoriques notamment) ou une continuité syn-

¹⁴¹ On peut lire à la p.123 « les mots sont devenus / comme des stèles ».

taxique qui les englobe dans un énoncé de grande ampleur ou dans un ensemble solidement structuré dont ils constituent les éléments. Le « verset » de Malrieu ne possède donc ni le rythme interne, ni les traits répétitifs le reliant aux autres unités qui caractérisent le verset dans son fonctionnement usuel. Mais il possède une forte unité interne de nature syntactico-sémantique qui le constitue en îlot autonome pour deux raisons complémentaires : d'une part, la fin du verset coïncide dans neuf cas sur dix avec la fin d'une phrase, d'autre part le verset regroupe souvent plusieurs phrases en une seule unité supérieure comme on le voit dans l'exemple ci-dessous :

La pierre dans le champ attend la pioche qui la découvrira. C'est la pierre du seuil. Elle nous recevra.

Heureux celui qui possède la pierre, la source et la lumière.

Nous suivons le fleuve, pareils à ces enfants qui lâchent des bateaux de papier et montent à l'estuaire sur les navires.

Nous avons fait alliance avec la vie.(poème 6, p.176)

On voit sur cet exemple que les liens entre « versets » sont assez lâches mais qu'en revanche, chaque « verset » possède une forte autonomie. La textualité globale semble ici mise à mal par le fonctionnement isolé de ces unités, ce que le mot « paragraphe » exprimerait mal tant nous sommes habitués à l'existence d'une organisation supérieure des paragraphes en plans de texte par le moyen entre autres des anaphores et connecteurs. La poéticité du texte tient, semble-t-il, pour partie à cette disposition éclatée qui pose des problèmes partiellement analogues à ceux que l'on observe dans des textes constitués d'aphorismes. A la structure versifiée reposant sur des récurrences métriques et sur une disposition typographique spécifique et à l'unité du poème en prose reposant sur une organisation à dominante syntactico-sémantique, Malrieu ajoute donc dans ces recueils une troisième composante, plus atypique : des textes à l'organisation lâche, faits d'éléments affichant une forte autonomie.

J'ai donc cherché à savoir si ces trois sortes de textes, où la continuité et la rupture, la répétition et la progression jouent diversement et où le rythme syllabique n'a pas la même importance, présentaient d'autres différences, notamment énonciatives, et j'ai voulu également comparer la répartition respective de ces 3 formes dans les 2 suites, pour voir si les différences de tonalité existant entre « Vesper » et « Approches d'un village » se retrouvaient sur d'autres plans. Effectivement le côté lapidaire des poèmes à vers courts s'allie à un certain effacement énonciatif qui va de pair avec une confiance dans la parole poétique ou un désir de colmater l'angoisse. La continuité affichée par les poèmes compacts est au contraire associée à des modalités intersubjectives bien affirmées. Quant aux poèmes en « versets », ils sont plutôt du côté de l'effacement énonciatif et l'autonomie de chaque « verset » y est exploitée dans une rhétorique impressionniste de l'éclatement là où les proses compactes privilégient les anaphores rhétoriques et les progressions thématiques à thème constant. Disposition, rythme et énonciation apparaissent ainsi comme partiellement convergents.

Quant à la répartition respective des trois formes dans les deux suites de poèmes considérées, elle fait apparaître les traits suivants : les poèmes en vers courts sont rares dans « Vesper » (22 %) qui privilégie la continuité et une écriture plus proche de la conversation, en accord avec l'importance qu'y prennent les relations interlocutives. La coexistence des poèmes en « versets » et en prose compacte y introduit une différence entre les textes formés par association entre des éléments constitutifs présentés comme

relativement autonomes et des poèmes conçus comme une seule coulée de la pensée et du souffle. Mais la prépondérance des « versets » (la moitié des poèmes) et la succession aléatoire des trois dispositions graphiques relativisent les différences entre vers et prose au profit d'un rythme spécifique pour chaque poème. L'ensemble de la série manifeste une confiance dans la parole poétique qui épouse tour à tour la brièveté et l'ampleur, la continuité du flux verbal et le temps donné au silence.

Dans « Approches d'un village », le rapport poèmes en vers courts / poèmes en versets s'inverse au profit des poèmes en vers courts ou très hétérométriques et les différences entre ces deux sortes de textes s'atténuent : en effet, les versets scindent souvent les phrases en plusieurs fragments alors que dans « Vesper » ils réunissaient deux ou trois phrases en un même bloc. Le reflux des versets et leur fonctionnement qui les rapproche des vers correspond peut-être dans « Approches d'un village » à une radicalisation de la différence vers/prose. Cherchant tout d'abord dans les vers courts des « Exercices spirituels » à dresser une digue contre le mal-être, le poète choisit ensuite le vers court dans « Hommes, bêtes et chagrins » pour dresser sur la page un monument à ces personnes et moments extraits du quotidien et hissés à une dimension symbolique qui les détache du contexte autobiographique. Le choix du vers, ici, garantit la visée de l'universel que le contenu particulier des poèmes risquait de contrarier et entre dans un dispositif qui fait du poème une évocation plus qu'une description précise de moments singuliers. Mais ces stratégies semblent insuffisantes pour pallier l'inconfort, voire l'angoisse du locuteur ; quand il y parvient, au terme d'un débat intérieur qui débouche sur un ressaisissement qui sera en même temps acquiescement à la perte, les proses compactes refont leur apparition. Plus que le vers ou le verset, c'est la prose et sa dimension intersubjective qui sont associées à l'élan et à l'enthousiasme retrouvés.

De cette comparaison entre les deux sections qui fait apparaître une valeur partiellement différente des trois types d'organisation et des rythmes qui leur sont associés, je conclus prudemment :

Les différences tonales entre « Vesper » et « Approches d'un village » se retrouvent donc en partie au niveau des choix rythmiques, mais en partie seulement, car le rythme n'est pas seulement l'inscription d'une émotion, il est aussi déterminé par l'histoire de la poésie et il contribue, à chaque époque, à faire du poème cet objet de langage singulier qui articule le singulier et l'universel. (article 49 à paraître)

Cette conclusion en demi-teinte met en relief le fait que les différents observables d'un texte (ici, en l'occurrence, la subjectivité déictique et affective d'une part, le rythme d'autre part) peuvent ne converger que partiellement pour plusieurs raisons :

- tout d'abord, le contenu thématique des poèmes peut exercer une influence (non linéaire) sur les choix rythmiques : dans « Approches d'un village » les poèmes dont la source biographique est évidente sont ceux qui font l'objet du plus grand effacement énonciatif et corrélativement ils sont écrits en vers courts parce que ces vers-là, en essentialisant la poéticité, garantissent l'universalité du poème.
- ensuite, une même forme peut, selon l'ensemble dans lequel elle s'insère et l'usage qui est fait d'elle, être perçue différemment : ici, le « verset » est tantôt signe de la fragmentation du vécu, tantôt au contraire facteur de cohésion entre plusieurs aspects de l'expérience réunis en un seul ensemble.

Le rythme tel que le lecteur de poésie le perçoit résulte donc d'une interrelation entre un grand nombre d'éléments à la fois linguistiques et culturels, et lui-même est relié de façon complexe aux autres éléments constitutifs de la textualité et de l'énonciation. Prendre en compte le rythme, qui est souvent très variable au sein d'un même ensemble de poèmes, oblige à penser la variation et l'hétérogénéité et à s'interroger sur la dimension corporelle investie dans ces poèmes et à laquelle le concept d'éthos discursif apporte un éclairage intéressant. La perspective pragmatique sous-jacente à ce concept est également présente dans la façon dont j'aborde les figures, comme on va le voir à présent.

4. Isotopies et figures

Je me suis peu intéressée à l'organisation sémantique du discours au début de mes recherches sur les textes poétiques : je souhaitais en effet prendre en quelque sorte le contre-pied des approches traditionnelles qui ont toujours considéré la poésie comme le lieu de prédilection pour l'étude des réseaux sémantiques et des distorsions introduites par les tropes. Je préférerais privilégier des aspects moins flagrants de l'écriture poétique mais qui me paraissaient tout aussi décisifs pour entrer dans la compréhension d'un auteur ou d'un texte. Cependant, certaines études, en particulier celle consacrée à Marcel Migozzi (article 31), m'ont montré l'interdépendance des différents éléments constitutifs d'une écriture, et la participation à un groupe de travail sur l'allégorie à l'Université de Provence a réveillé mon intérêt pour les figures. Dans plusieurs articles où j'ai voulu caractériser globalement une écriture ou envisager la mise en mots d'une représentation du monde, j'ai intégré l'étude des isotopies à mes observations, comme une des manifestations de la cohérence textuelle (articles 23, 27, 40, 41). Je développerai à présent les principaux partis-pris sous-jacents à mes études sur l'allégorie et la métaphore (articles 24, 31, 40, 44 et chapitre 5 du *Printemps du temps*).

L'étude de l'allégorie m'a conduite à privilégier une perspective pragmatique s'intéressant avant tout à la réception de la figure et aux conditions qui permettent sa perception. En effet, l'allégorie recouvre à la fois des pratiques intentionnelles de l'émetteur et des pratiques interprétatives à la réception, développées dans la lecture herméneutique de la Bible. Comme l'indique Marc Bonhomme dans un article publié après que j'ai fini le mien, ces deux phénomènes sont « a priori difficilement conciliables » (2003 : 177) mais « une pragmatique énonciative apporte une solution satisfaisante à ces difficultés » (p.180) en étudiant en particulier les facteurs qui permettent ou au contraire freinent l'activation d'une réception de l'intentionnalité allégorique, et, ajouterai-je, favorisent la naissance d'une interprétation allégorique en l'absence même d'intentionnalité affichée. En effet l'allégorie se caractérise par une complète autonomie des deux niveaux de sens, le phore pouvant « être pris pour lui-même et ne pas être reconnu comme tel » (Gardes Tamine 1996b : 137) ; il importe donc de déterminer les indices qui orientent le lecteur sur la piste allégorique et qui, éventuellement, peuvent permettre de lire allégoriquement un texte dont l'intentionnalité n'est pas clairement affichée. Un tel travail concourt à préciser « les limites de l'interprétation », pour reprendre le titre d'un livre célèbre d'Umberto Eco (1992). Dans les œuvres des trois

poètes que j'ai envisagés (Bonneyoy, Char, Jaccottet), mon propos a donc été de relever les indices d'ordre textuel, co(n)textuel, intertextuel¹⁴² qui mettent sur la voie de l'allégorie, et que je résumerai en partant des plus évidents jusqu'aux plus allusifs :

- descriptions proposant deux parcours isotopiques différents, comme dans le poème de Mallarmé analysé par Rastier (1989 : 225 sq.) : tel était le cas dans mon corpus pour plusieurs poèmes de Bonneyoy consacrés à Douve (2002a : 219-220) ;
- polysémie de certains termes qui, à elle seule, ne suffirait sans doute pas à déclencher une interprétation allégorique mais qui se trouve associée à des éléments cotextuels ou péritextuels invitant à actualiser au moins 2 isotopies différentes : c'est ainsi que la dédicace à Maurice Blanchot dans « Le mortel partenaire » de Char incite à comprendre « la blanche surface où se tenait le combat » comme la page, et le texte entier comme une allégorie du travail poétique, ou que l'étrangère d'un poème de Jaccottet peut, grâce à un poème antérieur, être assimilée à la nuit (2002a : 227 et 234) ;
- instructions de lecture données par l'auteur soit en cours de poème (« Le martinet » de Char, « Le puits » de Bonneyoy) soit en fin de parcours (cf. l'analyse de « Sur les degrés montants » et de « Une couronne » de Jaccottet), soit dans des entretiens (commentaires de Bonneyoy sur le nom de Douve) ;
- présence conjointe dans des scènes référant apparemment à la vie ordinaire d'une part de référents (le passeur, la barque, l'épée, dans les livres de Bonneyoy, Lazare dans un texte de Jaccottet) sollicitant dans la connaissance encyclopédique du lecteur la réactivation de mythes et d'archétypes, d'autre part de structures narratives assurant le déploiement linéaire de ces symboles dans une histoire, fût-elle lacunaire, et activant des « scripts récurrents du genre "quête" ou "conflit" » (Bonhomme 2003 : 179) ;
- structure textuelle activant le modèle générique de l'emblème¹⁴³ et invitant à lire les descriptions des « Quatre fascinants » de Char comme des allégories du poète ou de la poésie (2002a : 235) ;
- ressenti à la lecture d'une incomplétude sémantique malgré une cohérence locale irréprochable : le lecteur n'arrive pas à « passer de la séquence (lire-comprendre les énoncés comme venant les uns *après* les autres) à la figure ("configuration intelligible de relations" selon Mink) » (Adam 2005 : 189), du coup, en vertu du principe de pertinence, il cherche au texte un sens second qui lui livrera la clé de cette configuration.

On voit que les indices et les modalités d'apparition de l'allégorie dans la poésie contemporaine sont très variés et souvent ténus si l'on s'en tient aux indices strictement matériels. La plupart du temps, le soupçon d'allégorie, déclenché par des inférences pragmatiques activant notamment des archétypes culturels, doit être étayé par des connaissances intertextuelles. J'ai pu parler d'allégorie intermittente, les deux isotopies étant rarement suffisamment bien établies l'une et l'autre pour que la lecture sur deux niveaux soit stabilisée : il semble au vu de mon corpus qu'une caractéristique de l'usage de l'allégorie en poésie contemporaine consiste à ménager des échanges d'attributs

¹⁴² Pour une typologie des indices, cf. Gardes-Tamine et Pellizza 2002.

¹⁴³ Cf. article « emblème » du *Dictionnaire du littéraire*.

entre deux ensembles de référents plutôt qu'à décrire un seul ensemble d'une façon qui permette à l'autre d'exister en surimpression au niveau de l'interprétation. La logique de l'allégorie traditionnelle qui se distingue de la métaphore ou de la fable par une absence de contact entre thème et phore (Gardes Tamine et Pellizza 2002) se trouve ainsi partiellement remise en question.

Quant au thème mobilisé, il s'agit bien souvent de l'écriture elle-même : le monde discursif construit par le poème, les narrations ou descriptions qu'il met en place peuvent se lire comme autant de références à l'activité poétique elle-même. Si cette pratique a été systématisée par Ponge (cf. Bellatorre 2002 et *Le printemps du temps*), elle me semble très présente dans de nombreux textes de poésie contemporaine. Il s'agit d'une certaine façon de « légitimer » l'énonciation du texte en la mettant en scène (cf. Maingueneau 1990 et 2004) : en inscrivant indirectement dans le texte l'aventure de sa naissance, ou en présentant de façon indirecte un portrait de la poésie idéale, l'allégorie permet de remplir un des éléments essentiels du pacte lyrique. En effet, le *je* lyrique se présente comme un locuteur tout entier engagé dans son activité de parole, qui revêt pour lui un sens d'autant plus vital qu'il se sent toujours menacé soit par le tarissement de l'inspiration (dans les représentations du poète comme inspiré par les Muses), soit par le mensonge et l'inauthenticité (dans une vision éthique de la poésie qui confond le sujet de l'énoncé et le poète). Représenter de façon allusive cette activité de parole comme une quête, un parcours, l'assimiler à des manières d'être de certains animaux, voilà deux manières différentes de légitimer cette énonciation. Dans le premier cas, elle s'inscrit dans un modèle anthropologique archétypal : la quête de la vérité ultime, à l'œuvre aussi bien dans le mythe d'Orphée que dans celui du Graal ; dans le deuxième cas, elle se montre comme une émanation du cosmos qui l'entoure, où l'animal apparaît comme un totem¹⁴⁴ ou un exemple. Dans les deux cas, la poésie s'adosse à un univers référentiel concret dont elle tire une force imageante. Le poème apparaît comme capable de dire le monde, tendu vers cet au-delà du langage, et en même temps comme réfléchissant sans cesse à ce que signifie son apparition sans pour autant être doublé par un commentaire critique. Le dispositif allégorique apparaît ainsi comme « un des moyens d'introduire dans les poèmes une dimension réflexive tout en préservant un premier niveau d'appréhension du texte qui fasse droit à une connaissance plus immédiate, plus intuitive, du monde sensible » (2002a : 236) :

L'allégorie permettrait en quelque sorte de jouer sur les deux tableaux, de préserver ce contact avec « [le] primitif, [le] brut, l'élémentaire », ce « minutieux inventaire du visible » qui caractérise selon Jaccottet¹⁴⁵ nombre de poètes contemporains, tout en poursuivant cette interrogation de la poésie sur elle-même initiée depuis la fin du XIX^e siècle. Tournant le dos à l'hermétisme basé essentiellement sur la métaphore, dont le surréalisme a, provisoirement du moins, épuisé les sortilèges, elle nous propose des textes en apparence simples mais qui, par le biais d'un mot ou d'un commentaire en escorte, s'ouvrent sur une profondeur insoupçonnée. Reste à savoir si on peut assigner des limites à cette tentation allégorique et si les indices que j'ai cru relever sont suffisamment convaincants pour permettre de distinguer allégorie et allégorèse¹⁴⁶ (2002a : 237).

¹⁴⁴ Observons toutefois que l'existence de quatre « emblèmes » différents pour un même objet dans le texte de Char empêche tout figement de la poésie dans une définition unique.

¹⁴⁵ *L'entretien des Muses*, Gallimard 1968, p.302 et 304.

¹⁴⁶ Rappelons que l'allégorèse désigne la lecture allégorique, et se situe donc du côté de l'interprétation, alors que l'allégorie est un fait de production.

Ce premier travail sur l'allégorie n'est pas à l'abri de toute critique : il gagnerait à être prolongé et amendé par une réflexion plus rigoureuse sur les ressemblances et différences avec le symbole¹⁴⁷ et sur un approfondissement de la question de la narrativité en poésie qui pourrait bénéficier des éclairages apportés par le numéro 111 de *Degrés* intitulé « Poésie et narrativité ». Il confirme toutefois par son travail sur un vaste corpus à la fois l'importance de l'allégorie en poésie contemporaine et la validité des perspectives théoriques ouvertes par Gardes Tamine et Pellizza (2002) et Bonhomme (2003). Il met bien en valeur l'interaction entre indices externes et internes pouvant pousser le lecteur à opérer une double lecture et s'inscrit dans « une approche inférentielle de l'interprétation allégorique » conçue comme graduelle, la poésie contemporaine favorisant clairement une interprétation ouverte dans laquelle « tout en sollicitant une réception allégorique, le texte offre aussi une lecture plurielle du fait de sa structure floue » (Bonhomme 2003 : 184).

Gardes Tamine et Pellizza soulignent qu'un des facteurs engendrant la recherche d'un double sens était précisément la banalité apparente du sens premier : tel a été mon point de départ pour l'interprétation des poèmes de « Runes » et « La grande neige » caractérisés, on s'en souvient, par un effacement énonciatif déroutant (cf. III.2.3).

Ces textes affichent ouvertement un refus de projeter sur le réel des schèmes préétablis, des jugements de valeur ou des affects. Prétendant effacer tout point de vue, ils courent de ce fait le risque de ne pas créer la relation interlocutive minimum qui en assure la réception. Face à de tels textes, le lecteur est fondé à se demander ce qu'on attend de lui et à rester dans l'expectative. Il peut aussi déplacer son horizon d'attente pour s'adapter à ce qui n'est dit que dans les silences. (2006b : 232)

C'est cette adaptation du lecteur que j'envisage ensuite, selon deux modalités complémentaires : d'une part, comme je l'ai dit plus haut, le lecteur peut restaurer un point de vue par défaut en voyant dans ces textes « un degré zéro de la célébration » où la dimension élogieuse soit portée par la textualité plus que par l'énonciation, l'harmonie du poème lui-même, sa richesse rythmique et sémantique cachée derrière un apparent dépouillement valant comme éloge du monde qu'il décrit ; d'autre part, le lecteur peut s'orienter vers une lecture allégorique qui voit dans le poème, outre une description du monde phénoménal, une évocation de l'aventure poétique. C'est cet aspect que je développe à propos du premier poème de « La grande neige » d'Yves Bonnefoy dans un passage que je me permettrai de citer :

Première neige tôt ce matin. L'ocre, le vert
Se réfugient sous les arbres.

Seconde, vers midi. Ne demeure
De la couleur
Que les aiguilles de pins
Qui tombent elles aussi plus dru parfois que la neige.

Puis, vers le soir,
Le fléau de la lumière s'immobilise.
Les ombres et les rêves ont même poids.

¹⁴⁷ Sur le symbole, on peut lire les réflexions de Molino et Gardes-Tamine (1992 : 197) et de Bordas (2003 : 78).

Un peu de vent
Écrit du bout du pied un mot hors du monde.¹⁴⁸

Ce texte nous décrit une chute de neige particulière, contingente, en insistant sur l'évolution du paysage au fil de la journée. Les organisateurs temporels très présents accompagnent une dématérialisation progressive du perçu : disparition de la couleur, des arbres, au profit de la lumière, des ombres et des rêves. Ce cheminement est aussi celui de la perte inéluctable du réel dans l'écriture mais cette perte s'accompagne d'une unification et d'une densification paradoxale du monde imaginaire, suggérées par le v.9 qui confère un poids à l'impalpable et aux rêves. Cette transsubstantiation se prolonge dans le distique final où le vent acquiert une corporéité et une dimension quantitative (« un peu de vent ») propices à l'inscription, mais celle-ci semble échapper à la prise annoncée puisque le mot est « hors du monde ». Le poème s'écrit donc entre mainmise et dépossession, comme le dira le poème de la p.140 cité en exergue, construction du phénomène par l'écriture (très orchestrée) et renonciation à la saisie (seul le vent écrit, pas le poète), littéralité d'une neige qui envahit peu à peu l'espace et allégorisation d'un phénomène naturel choisi pour son analogie avec la page mais aussi pour ses propriétés éminemment contradictoires. Car si la neige efface toute trace, elle engendre un processus d'écriture qui, la disant, la nie comme espace vierge et intact. Tous les poèmes qui suivront le poème inaugural seront donc à lire dans une tension qui cherche à brouiller le processus d'inscription pour préserver la légèreté insaisissable de la neige, l'allégorie jouant un rôle important dans cette stratégie de brouillage. (2006b : 239)

Ces poèmes qui cherchent à saisir les rapports mouvants entre les choses, mettent simultanément en scène le processus de création, la façon dont le nouveau émerge à partir du déjà-là, dont les formes et les matières se transforment. L'allégorie revêt ici une fonction à la fois didactique, phatique, argumentative, et esthétique¹⁴⁹ :

- la fonction didactique tient à ce que la description de la chute de neige, concrète, permet d'évoquer l'écriture, processus plus abstrait, plus lointain pour maints lecteurs, par le biais d'images qui s'impriment dans la mémoire ;
- la fonction phatique naît de la part d'énigme que le processus allégorique laisse subsister : la concordance ne se fait pas terme à terme comme dans les paraboles évangéliques ou les allégories traditionnelles, et la fin du texte reste passablement floue sémantiquement, suscitant de ce fait l'activité interprétative du lecteur et sollicitant sa participation ;
- l'existence d'un double sens revêt aussi une dimension argumentative : elle annule l'incomplétude suscitée par une première lecture, exclusivement littérale, et persuade le lecteur de l'intérêt qu'il y a à contempler la neige, puisqu'un tel spectacle comporte une leçon, et à lire un recueil qui, tout en parlant de la neige, parle d'autre chose ;
- enfin, le côté à la fois hasardeux et relativement assuré de la double lecture, qui se substitue à « la virtuosité et la cohésion extrême du filage textuel des deux isotopies » (Bonhomme 2003 : 186) caractéristique des allégories classiques, fait naître un plaisir esthétique qui agit en retour sur les autres fonctions.

Ces allégories présentent le réel comme contenant des leçons qu'il convient de décrypter, mais font du texte lui-même une leçon soumise à la sagacité du lecteur. Tel est aussi le cas dans les textes de Ponge et Jaccottet que j'ai étudiés sous cet angle dans

¹⁴⁸ *Ce qui fut sans lumière*, suivi de *Début et fin de la neige*, Poésie/Gallimard, 1995, p.111.

¹⁴⁹ Sur les fonctions de l'allégorie, cf. Bonhomme 2003 : 185-186.

Le printemps du temps : La Seine de Ponge et « Sur les degrés montants »¹⁵⁰ de Jaccottet. Toutefois la confrontation des deux auteurs permet de dégager des différences significatives :

[Dans « Sur les degrés montants »], la dimension allégorique du texte ne se met en place que progressivement, par des déplacements minuscules (...), et elle n'est jamais explicitée. Comme dans le cas de Ponge, c'est l'écriture du texte qui l'a fait émerger alors qu'elle n'existait pas dans les premières notes¹⁵¹, mais, à l'opposé de Ponge, Jaccottet prend soin de la laisser à l'arrière-plan. (...) Alors que *La Seine* n'est qu'un cas parmi d'autres de ces textes à plusieurs niveaux que Ponge affectionne, Jaccottet, voulant rester dans « l'imminence d'une révélation », use rarement de l'allégorie de façon aussi nette (quoique, nous l'avons vue, incomplète) que dans « Sur les degrés montants ». Là où Ponge prend un malin plaisir à brouiller la représentation en faisant bifurquer son texte vers une dimension auto-référentielle, Jaccottet se contente de semer çà et là des figures du poète ou de la poésie, en laissant aux différents fils de son texte une certaine indépendance.(...)

Les textes de Ponge exhibent l'allégorie et mènent à bien une interpénétration du scripteur et de l'objet, ceux de Jaccottet inscrivent l'allégorie en filigrane et font du scripteur le relais transitoire d'un don qu'il se borne à transmettre.(p.165-166)

M'appuyant sur un autre texte de Jaccottet, « La promenade à la fin de l'été », qui figure dans le recueil *L'ignorant* (p.85), j'ai défini dans l'article 26 consacré à l'énonciation lyrique des paramètres linguistiques permettant le passage d'une description particulière à une énonciation sentencieuse et assurant ainsi la lecture allégorique d'un texte tel que ceux que je viens d'évoquer. Le processus de double lecture me semble en effet avoir partie liée avec la capacité du lecteur à comprendre que ce qui est évoqué dans le poème n'est pas un événement singulier, unique, mais une expérience réitérable par chaque lecteur : cette fonction de généralisation est assurée dans la fable par la morale, dans « La promenade à la fin de l'été », elle est permise par les *nous* qui peuvent glisser du particulier au générique, par l'usage du présent, et par une structuration sémantique fortement symbolique, dominée par une opposition spatiale entre le haut et le bas, mais réalisant en revanche une fusion entre l'aujourd'hui et le jadis (cf. 2003a : 175-176). On voit ici qu'énonciation et réseaux sémantiques ont partie liée : certes le fonctionnement allégorique repose en dernière instance sur des choix lexicaux qui dotent la promenade de caractéristiques symboliques permettant de la lire comme le parcours d'une vie, il est néanmoins facilité par la distanciation que le choix des temps et des pronoms opère par rapport à l'expérience singulière.

Si l'allégorie a été pour moi la porte d'entrée dans le vaste domaine des figures à propos duquel je vais poursuivre ma réflexion notamment par la participation à un projet collectif dirigé par Alain Rabatel (cf. dernière partie de cette synthèse), la comparaison entre Ponge et Jaccottet m'a par ailleurs mise sur la piste des métaphores en partant d'un paradoxe commun aux deux auteurs : méfiants vis-à-vis de la métaphore, ils y recourent pourtant abondamment. J'ai tout d'abord examiné ce paradoxe dans une communication au colloque de Valence (mars 2004) consacré à Jaccottet (article 44) et j'ai approfondi mon étude lors de la rédaction du chapitre 5 du livre *Le printemps du temps*. Dans ma communication, mon point de vue était essentiellement textuel et syntaxique.

¹⁵⁰ Prose incluse dans *Cahier de verdure*.

¹⁵¹ La lecture du manuscrit, que j'ai pu consulter à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, le montre bien.

Partant de la description syntaxique de la métaphore proposée par Tamba-Mecz (1981) et de la différence fonctionnelle entre métaphore et comparaison présentée dans Molino et Gardes Tamine (1992 : 172 sq.), j'ai observé que métaphores et comparaisons ne se répartissaient pas aléatoirement dans l'œuvre de Jaccottet, et qu'à l'intérieur des métaphores, les constructions juxtaposant comparé et comparant étaient nettement privilégiées, par rapport aux constructions qui les amalgament (N_1 de N_2) ou aux transferts de propriétés reposant sur des prédicats verbaux. L'usage des comparaisons et des métaphores privilégie la mise en rapport de deux éléments qui restent distincts, et, par l'accumulation de comparants, les proses exhibent le processus métaphorique tout en le mettant en question. Toutefois l'existence de métaphores *in absentia* et d'allégories non explicitées mettent en évidence un autre processus, qui est celui d'un amuïssement de la métaphore au profit d'une expression plus énigmatique qui suggère davantage la capacité de métamorphose du réel, l'ouverture du quotidien sur une autre réalité qui s'y enracine mais le dépasse. Deux poétiques coexistent ainsi dans cette œuvre, selon les moments et les lieux d'inscription, l'une privilégiant la mise en rapport entre des éléments distincts, l'autre la superposition implicite de plusieurs domaines sémantiques. Voyons cela un peu plus en détail en reprenant les principales observations contenues dans mon article.

Je me suis tout d'abord intéressée à la répartition entre comparaisons et métaphores et j'ai observé une différence importante de ce point de vue entre les proses, les carnets et les vers. En effet, dans les proses, il s'opère très souvent au fil du texte un glissement de la structure comparative au simple énoncé du phore, alors que, dans les textes en vers, le choix de l'une des structures exclut la présence de l'autre, et que, dans *La Semaison*, les comparaisons sont bien plus rares que les métaphores. Mais un point commun réunit les notes de *La Semaison* et les proses : dans ces deux types de textes l'activité analogique procède par accumulations de désignations et tri progressif jusqu'aux dernières phrases, plus lapidaires. Dans les poèmes en vers, au contraire, à l'exception d'un des sonnets de *L'Effraie* qui juxtapose plusieurs appositions pour définir l'aimée (p.27), Jaccottet, d'une part, est beaucoup plus économe et s'en tient à une image par thème¹⁵², d'autre part, choisit nettement entre structure comparative et structure attributive ou appositive, selon qu'il veut opérer un simple rapprochement ou au contraire suggérer une équivalence parfaite entre les deux éléments.

En ce qui concerne la structure interne des figures d'analogie, on peut tout d'abord opposer les métaphores, plus condensées, et les comparaisons, que Jaccottet affectionne. Celles-ci recourent à des comparants comme *tel/telle*, *pareil(le) à*, *comme*, *à la manière de*, aux verbes *ressembler*, *faire penser*, ou à des modalisateurs comme *on dirait*. Dans ces comparaisons, de façon plus ou moins explicite, l'énonciateur intervient toujours comme source de la relation entre comparant et comparé, entre lesquels subsiste un écart. Dans les métaphores, au contraire, l'écart a disparu et le poème juxtapose comparant et comparé dans des constructions attributives ($N1$ est $N2$) ou appositives ($N1$, $N2$) qui les identifient. Les nominalisations $N1$ de $N2$ sont, elles, nettement moins nombreuses et apparaissent dans des contextes de forte émotion où elles condensent une vision – ainsi c'est à la fin du poème éminemment lyrique sur la nuit que nous pouvons

¹⁵² Un tel trait va à l'appui de l'analyse de la poésie comme évocation : dans les vers, il n'y a pas recherche d'une formulation mais adoption d'emblée d'une désignation nécessairement adéquate puisqu'elle est présentée comme ayant été entérinée par la mémoire collective.

lire « *l'aiguille du temps court dans la soie noire*¹⁵³ » –, ou bien dans des contextes où elles permettent de jouer sur les deux sens du N1, ce que la phrase verbale ne permettrait pas. Tel est le cas pour le syntagme « le verre de l'aube », qui apparaît deux fois (*A la lumière d'hiver* p.45 et 92) dans des contextes où le verre est à la fois un matériau transparent et le contenant d'une boisson, ce qui, par métonymie, fait de l'aube même une boisson.

A l'intérieur de la construction *N1 de N2*, on peut à leur tour distinguer les métaphores où N2 est déterminé et celles où N2 est précédé du déterminant zéro. Dans ce dernier cas, N2 représente une classe notionnelle dans son entier et le syntagme forme une sorte de nom composé. De telles occurrences sont nettement plus rares que les précédentes dans les textes de Jaccottet. On peut citer entre autres : « sa cloche de pluie » (*Poésie* p.31), « une rose de regret » (*Poésie* p.142), « une fourrure de soleil » (*A la lumière d'hiver* p.51), « sa fourrure de brouillard » (*A la lumière d'hiver* p.144), « ce berceau d'air » (*La Semaison* p.105). Dans toutes ces métaphores, la relation entre N1 et N2 est très étroite et c'est un nouveau référent, amalgamant les propriétés de la fourrure et celles du soleil, celles de la rose et celles du regret, qui est créé. N2, qui est le thème à l'origine de la métaphore, apparaît ici comme une caractérisation interne de N1, le phore, qui passe au premier plan. Il ne s'agit plus de rapprocher deux éléments pour montrer l'unité du monde, mais de modifier celui-ci en l'enrichissant d'un élément nouveau. On peut faire l'hypothèse que la rareté de ces syntagmes dans les textes de Jaccottet tient précisément à leur caractère démiurgique, à l'opposé d'une poétique qui cherche essentiellement à saisir des rapports préexistants et qui conçoit la poésie comme traduction. On observe d'ailleurs que leur côté hardi est souvent atténué par le fait qu'ils se calquent sur des syntagmes non métaphoriques usuels – *fourrure de zibeline*, *berceau d'osier* – qui en facilitent l'interprétation, N2 étant interprété comme la substance qui constitue N1.

De cet examen, on acquiert la conviction que Jaccottet préfère afficher la relation d'analogie et maintenir une barrière entre les deux notions rapprochées, témoignant ainsi d'une méfiance vis-à-vis de la métaphore qui est en quelque sorte signalée par son contexte d'apparition et échappe à la naturalisation. Tel n'est pas le cas pourtant de tous les emplois. Il existe en effet des métaphores *in absentia* qui avancent en quelque sorte masquées et présentent plusieurs avantages. Le fait de ne pas préciser le comparant offre la possibilité de suggérer plusieurs lectures : on peut lire tout le passage du poème de *Chants d'en bas* (p.57-58) qui définit par la négative la quête d'un « chemin qui ne soit ni imposture / comme les fards et les parfums du vieux beau, / ni le geignement de l'outil émoussé, / ni le bégaiement de l'aliéné » comme une évocation des pièges qui guettent la parole poétique – l'ornement, la plainte ou le ressassement autiste –, et donc comme un redoublement de la métaphore, le chemin étant à la fois le comparant de la parole et le comparé des syntagmes attributifs qui le suivent. Mais le fait que la parole poétique ne soit pas nommée explicitement présente un double intérêt : tout d'abord, le chemin peut certes désigner une quête esthétique mais tout autant évoquer une quête d'ordre pratique pour quelqu'un qui ne voudrait pas « déperir dans la sagesse radoteuse », ensuite, le poème évite d'afficher trop nettement cette réflexivité que Jaccottet

¹⁵³ On a ici une métaphore filée où la structure *N1 de N2* est prolongée par un prédicat verbal qui confirme l'identification du temps à une couturière ou à son instrument.

considère comme inéluctable dans la poésie du vingtième siècle mais qui lui paraît vite un enfermement.

L'absence de comparant peut également remettre en cause plus radicalement la notion même de sens figuré. Lorsqu'on lit dans *L'Ignorant* :

conduis-moi, je te prie, vers cette vitre à l'horizon,
pousse avec moi cette légère et coupante cloison,
vois comme nous passons sans peiner dans l'obscur empire... (p.83)

est-il nécessaire de supposer un comparé à « cette cloison » ou ne peut-on pas tout simplement prendre les trois vers au pied de la lettre comme la désignation d'une expérience de passage au-delà des limites ? Il y a bien image, spatialisation d'un vécu plus abstrait, plus psychologique, mais il n'y a pas substitution d'un référent figuré à un autre plus banal. Naturalisée, la métaphore n'en devient que plus puissante.

Cet examen des figures d'analogie dans l'œuvre de Jaccottet me conduit ainsi à la fin de l'article à des considérations qui dessinent les traits d'une poétique et qui montrent une nouvelle fois¹⁵⁴ comment l'observation stylistique articulée aux discours d'escorte du poète et à la prise en compte du contexte littéraire (ici, en filigrane, le débat sur l'image depuis son exaltation par les surréalistes) donne accès à l'œuvre comme forme-sens pour reprendre les termes consacrés de Meschonnic. Je citerai ici cette conclusion :

La méfiance de Jaccottet vis-à-vis des images ne signifie donc pas qu'il s'interdit d'y recourir. Elle n'a d'égale, au contraire, que la confiance qu'il leur accorde parfois pour franchir les limites de la réflexion abstraite ou du simple arpentage du réel. Sans être indispensables puisque des poèmes entiers, surtout dans les œuvres en vers, en sont dépourvus ou se limitent à une personnification ou une comparaison qui passe presque inaperçue, les images sont révélatrices d'un univers imaginaire où l'unité du monde se construit dans la circulation des éléments et où l'impalpable se matérialise sous le regard désirant. De par leur forme même, qui privilégie les comparaisons et les constructions attributives ou appositives, elles tissent des liens, mettent en rapport, brouillent des frontières, mais s'arrêtent là où elles basculeraient dans une singularité trop hermétique. Jouant sur les dénominations plus que sur les propriétés, elles illustrent le pouvoir de nommer dévolu à la poésie depuis les origines, mais ne visent pas tant à reconfigurer le monde qu'à en révéler les structures, les liens internes, les solidarités.

Réparties différemment dans les carnets, les vers et les proses, les figures d'analogie témoignent d'une plus grande sobriété des vers, où elles sont parfois plus hardies qu'en prose mais souvent aussi plus intégrées et comme naturelles d'être assertées sans débat et reprises d'un poème à l'autre. Jaillissant sans cesse dans les proses, elles n'y échappent pas à un regard critique qui les passe au crible et parfois les rejette dans un mouvement souvent mimétique de la recherche poétique elle-même dont les textes deviennent l'allégorie. Généralement accompagnées de modalisations et de repentirs, elles apparaissent ainsi comme un lieu privilégié pour observer l'émergence d'un sujet oscillant sans cesse entre une célébration du réel par les pouvoirs du langage et une critique du langage au nom de ce réel qui, même dans les images, lui échappe. (2007c : 222-223)

C'est dans la perspective de cette triangulation entre le sujet, la langue et le réel que j'ai analysé dans *Le printemps du temps* l'usage des figures par Ponge et Jaccottet

¹⁵⁴ On se souvient que j'ai déjà défendu ce mouvement interprétatif dans la troisième partie à l'occasion du travail sur *Egée* et que, depuis le début du chapitre IV.1, j'ai eu l'occasion de montrer à plusieurs reprises comment l'analyse de la textualité à la lumière de l'interdiscours et son articulation avec l'énonciation débouchaient sur la mise en relation des faits d'écriture avec une vision du monde et un imaginaire que tout à la fois ils rendent visibles et contribuent à construire.

en cherchant à dégager le positionnement des deux auteurs vis-à-vis des pouvoirs de la rhétorique et à cerner parallèlement la vision du monde véhiculée par leur usage des figures. La pratique pongienne consiste à contester la métaphore et la conception du monde comme « magma analogique » qui sous-tend son usage en la poussant à l'extrême par des accumulations et des déplacements qui la fragilisent, pratique qu'il justifie par la fidélité aux choses :

Concernant l'analogie, je dirai que son rôle est important dans la mesure où une nouvelle image annule l'imagerie ancienne, fait sortir du manège et prendre la tangente. Rien n'est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose : les choses n'acceptent pas de rester sages comme des images.(OC. I, p.689)

Pour rendre compte de cet usage « insurrectionnel » de la métaphore, j'analyse en détail un certain nombre de textes, et ce faisant je passe en revue les différents processus sémantiques régissant les relations entre comparant et comparé dans les textes pongiens : jeux de mots revitalisant des métaphores lexicalisées, travail sur les clichés, comparaisons abaissantes sur le plan axiologique ou au contraire exagérément valorisantes, accumulation d'analogies convoquant des comparants hétéroclites, amplifications ou rapetissements spectaculaires du comparé par le recours à des comparants supposant un changement d'échelle radical, transferts du règne animal au règne végétal ou humain ou réciproquement, autonomisation du comparant qui relègue à l'arrière-plan le comparé, réversibilité entre comparant et comparé, tous les moyens sont bons pour perturber à la fois nos habitudes langagières et notre vision compartimentée et hiérarchisée du monde. De cet usage de la métaphore se déduit en filigranes une certaine conception de la poésie : face à une réalité contradictoire et plurielle, la poésie doit tourner résolument le dos à la tentation romantique de la fusion nostalgique avec une mère Nature idéalisée ou un grand Tout résorbant les différences. Rejetant toute classification sur des bases morales entre un beau et un laid, un noble et un vulgaire préalablement définis, elle doit s'enfoncer dans la profusion et l'excès même des choses, explorer le réel avec un regard neuf, établir des relations entre des éléments a priori hétérogènes en préservant leur diversité, prendre garde à tout ennoblissement du réel par le langage :

A un usage de la métaphore comme échappée vers le surréel ou comme reconstruction scripturale d'une unité perdue, Ponge oppose donc un usage qui accentue l'hétérogénéité, prend le contre-pied des élans idéalistes et s'efforce de rompre les conditionnements poétiques du lecteur en variant constamment l'angle d'approche. (p.135)

Si Jaccottet fait preuve parfois de la même profusion dans l'accumulation des métaphores, dans une quête tâtonnante de la formulation qui le rapproche de Ponge, son projet est autre comme l'indique l'analyse des réseaux sémantiques privilégiés par ses métaphores. Le monde y apparaît comme un réseau de relations, comme un tissu dont la parole poétique s'efforce de rendre compte en opérant elle aussi un tissage d'éléments divers mais profondément unis. Si les premiers recueils poétiques n'explicitent pas cette image, on assiste à son déploiement dans des textes en prose écrits parallèlement aux poèmes et dans des écrits ultérieurs. Ainsi peut-on lire dans *Le mot Joie* un quatrain (p.128) où se superposent l'image du filet déchiré et celle du voile nocturne piqué d'étoiles pour décrire l'effort de raccommodage du poète. Plus nettement encore, les *Remarques* qui précèdent la réédition de *Requiem* évoquent-elles un « travail de réparation » et font-elles le souhait que le chant puisse « recoudre, quand même le tissu ne cesserait de se déchirer ici et là » (p.46). Or la métaphore de la déchirure appliquée à

l'action de la mort était déjà apparue dans *Leçons* (p.23 et 25) et dans *A la lumière d'hiver* (p.80), preuve d'une analogie constante entre l'homme et l'univers, le premier n'étant que le microcosme du second. Mais alors que chez Ponge, les métaphores conduisent le plus souvent à amplifier le petit aux dimensions sinon de l'infini, du moins de l'énorme, chez Jaccottet, le mouvement se fait plutôt en sens inverse. On peut y voir un des effets de la différence d'éthos entre l'altier poète de Nîmes et l'humble poète de Grignan, mais aussi une différence dans leur façon de percevoir les risques qui guettent la poésie : pour Ponge, le pire serait la veulerie, la mièvrerie, et pour Jaccottet la grandiloquence.

La métaphore, chez les deux poètes, mérite bien son nom puisqu'elle assure le passage d'une échelle à l'autre, d'un règne à l'autre, mais ce qui répond chez Ponge à un désir de multiplier les reflets, d'« étranger » le regard, correspond chez Jaccottet à une perception intrinsèquement poreuse du monde. Il écrit en effet dans *La promenade sous les arbres* :

Sous un certain éclairage, les choses n'apparaissent plus dans leurs correspondances secrètes, mais dans leur possibilité de métamorphose ; nous ne voyons plus simplement un monde immobile dont les structures et l'éventuelle unité sont devenues visibles par la puissance enivrée de nos yeux, mais un monde qui semble prêt à changer, qui se meut, qui tend à une autre forme ou paraît au moins en contenir la possibilité. (p.116-117)

Toutefois, au-delà de ces différences, l'étude des textes m'amène à penser que les convergences entre les deux auteurs, malgré une conception différente du signe linguistique que je développe dans le chapitre suivant, sont plus importantes qu'on ne le pense souvent. Ils partagent la même méfiance vis-à-vis d'un usage fusionnel de la métaphore qui recréerait illusoirement dans le langage une unité de la nature mise à mal par l'évolution des sociétés, ou d'un usage ornemental qui ferait de la poésie une entreprise de séduction plus que de connaissance. Mais ils ne veulent pas pour autant renoncer à cet outil qui, pour tous deux, permet de faire face à l'afflux d'émotions que suscite la contemplation prolongée d'un objet ou sa découverte au hasard d'une promenade. On ne saurait se priver d'un tel moyen de transport, mais encore faut-il pouvoir grâce à lui prendre ses distances tant vis-à-vis des routines poétiques que des débordements de la rêverie.

Une des façons de résoudre ce dilemme consiste à faire de l'accumulation des métaphores le moteur d'une recherche qui s'achève lorsque est trouvée une formule lapidaire unissant sans les confondre les deux pôles du processus métaphorique. Mais il peut aussi arriver que le comparé reste définitivement hors d'atteinte d'une définition unique et ne se configure, tel le lézard ou le verger d'amandiers, que dans la multiplicité des rapprochements successifs. Tour à tour circonspects ou enthousiastes, nos deux poètes adossent volontiers la métaphore à la métonymie pour la rendre nécessaire, mais instaurent aussi bien une réversibilité du comparant et du comparé qui brouille les repères tout en s'appuyant sur les liens qu'ils ont su établir entre l'ordre du monde et celui du langage. Tous deux en effet se montrent dociles aux propositions de la langue elle-même, qu'il s'agisse par exemple de l'antonomase pour la rose pongienne, ou du « elle » inscrit dans le nom même de l'oiseau pour la tourterelle de Jaccottet.

Une autre façon de ne pas se laisser piéger par la métaphore est d’asserter son surgissement au lieu de la citer comme un déjà-dit, un préconstruit du discours¹⁵⁵. Le choix très majoritaire chez nos deux auteurs de constructions attributives et appositives témoigne de leur désir d’asserter l’équivalence ou la ressemblance, et d’assumer ce qui est à la fois le pouvoir et la responsabilité du poète : l’acte de nomination. En assertant leurs métaphores, Ponge comme Jaccottet ne se posent pas en transcripteurs d’un déjà là, mais en créateurs, par le langage, de nouvelles relations entre les choses. Leurs reformulations, leurs tâtonnements, leurs corrections, loin d’affaiblir ce pouvoir de nomination, ne font qu’insister sur son déploiement. On peut dire que, ce faisant, ils renouent avec l’activité originaire de la poésie : la mise en relation des mots et des choses. Mais alors que, chez Ponge, bien souvent, cette activité d’assertion métaphorique tend simultanément à construire la connaissance nouvelle d’un objet et à désigner réflexivement le texte qui en parle, chez Jaccottet elle vise surtout un ébranlement des cloisons étanches qui structurent notre perception habituelle du monde.

L’enjeu ultime, pourtant, est bien le même :

Il s’agit d’aboutir à des textes qui, au lieu de se refermer sur une perfection et une signification achevées, perpétuent « l’indifférence » du simple, cette oscillation entre des pôles essentiels de l’existence humaine : vie/ mort, saisie/ distance, altérité/ identité. Certes l’un met plus l’accent sur une posture conquérante qui s’attaque de front aux routines du langage et n’hésite pas à malmenier l’objet pour mieux en jouir, tandis que l’autre se tient toujours en deçà de la saisie, dans la tension du désir vers un ailleurs qui le sublime, mais tous deux ont à cœur de ne pas résoudre les contradictions, de maintenir du « jeu », et leurs textes sont animés par la même énergie circulante. La mise en avant par Ponge d’une autre tension, essentielle à l’écrivain, entre mots et choses, entre signe et objet, ne doit pas occulter la dimension éthique d’un usage des figures qui, loin de la quête fusionnelle sous-tendant bien souvent la métaphore poétique, vise plutôt, chez nos deux écrivains, à inscrire dans un langage toujours menacé de fixité l’énergie contradictoire et la réversibilité constitutive du réel.(p.153)

On voit ainsi que mon propos dans ce livre destiné à un public plus vaste que le public universitaire est de partir d’une étude précise des textes des deux auteurs (dans le chapitre 5, je m’appuie notamment sur une étude détaillée de « La tourterelle turque » dans *Paysages avec figures absentes* et de « La parole étouffée sous les roses » dans *Pièces*) pour aller vers une compréhension de leur poétique comprise comme la mise en œuvre dans leurs poèmes d’une certaine conception de la poésie pensée comme une praxis plus encore que comme un art. Il ne me semble pas à ce propos que l’opposition établie par Daniel Delas (2003) entre poétique et stylistique soit très fondée. Selon lui, la stylistique serait prise dans « une stérilisante histoire dualiste » (p.342) qui l’empêcherait de penser l’articulation entre individuel et social. Seule une poétique assise sur la prise en compte du rythme propre du poème permettrait de comprendre comment le « sujet d’énonciation propre » du poème se démarque des rythmes culturels, et comment le poème opère « l’individuation d’une langue et d’un discours antérieur » (p.345). Or d’une part il me semble contestable de confier au seul rythme le pouvoir d’individuation et de construction du sujet que contient l’écriture du poème : les choix

¹⁵⁵ Rappelons à cet égard que la différence entre « les fruits sont des lanternes dans les arbres » ou « les fruits, lanternes dans les arbres » et « la lanterne des fruits » (*Leçons*, p.13) résulte dans le fait que les deux premiers énoncés assertent une réalité nouvelle, alors que le troisième se borne à tirer les bénéfices d’une assertion antérieure. Dans l’exemple cité, le syntagme réfère d’ailleurs à un poème d’*Airs* (p.119).

énonciatifs et le travail des figures, pour ne citer qu'eux, y contribuent également. D'autre part, je ne vois pas en quoi une stylistique soucieuse d'articuler le poème comme parole et le poème comme texte serait impuissante à montrer comment, sur un fond de contraintes linguistiques et esthétiques et de règles socio-discursives qu'il importe de décrire, se construit dans le poème un sujet énonciateur singulier. C'est en tout cas de cette façon que je conçois la tâche de la stylistique qui est bien, en ce sens, une poétique au sens grec de ce mot, étudiant comment le poème réunit un dispositif énonciatif, une représentation du monde et un rythme sensible en un seul complexe de formes et de valeurs que le lecteur perçoit à la fois ou tour à tour comme processus et comme objet, comme échange¹⁵⁶ et comme cadeau. Mais avant de revenir dans le dernier chapitre de cette partie sur la démarche stylistique dans sa globalité, je préfère terminer ce parcours consacré à l'approche de la textualité poétique en envisageant la question des genres, qui, plus qu'aucune autre, me permettra de m'interroger sur l'articulation entre individuel et social.

5. La poésie et les genres

L'analyse de discours s'efforce d'élaborer des typologies des discours en « articul[ant] des formes linguistiques et des fonctionnements sociaux » (article « Genre de discours », *Dictionnaire d'analyse du discours* 2002 : 282) : ces typologies diffèrent en ce qu'elles prennent en compte « de façon préférentielle, tantôt l'ancrage social du discours, tantôt sa nature communicationnelle, tantôt les régularités compositionnelles des textes, tantôt les caractéristiques formelles des textes produits » (*ibid.* : 280). La tradition littéraire, quant à elle, distingue des genres et sous-genres en croisant le plus souvent des critères d'ordre différent. C'est ainsi qu'au terme du processus par lequel elle émerge comme archi-genre à côté du roman et du théâtre, la poésie lyrique se définit par des critères à la fois formels (sinon le vers, du moins le rythme et un certain usage du langage), thématiques (l'expression d'une expérience personnelle) et énonciatifs (la fusion du poète et du locuteur), cette mixité des critères étant également observable pour les genres spécifiques (cf. Genette 1979 et Combe 1992). Le fait qu'un tel faisceau de critères définisse les contours d'une poésie dont le champ s'est considérablement restreint depuis le Moyen Âge et ne prétende donc pas cerner une *essence* de la poésie me semble plutôt un avantage qu'un inconvénient et je rejoins sur ce point Daniel Delas qui, dans son article déjà cité (2003), constate que la définition de la poésie est souvent prisonnière d'a priori philosophiques ou esthétiques qui nuisent à la compréhension des poèmes. Le champ occupé par la poésie depuis l'Antiquité a tellement évolué qu'une définition prétendant rendre compte de la totalité de ses manifestations est fatalement conduite à quitter le domaine linguistique pour des spéculations sur le rapport de la poésie au sacré ou au mythe qui, sans être à dédaigner quand on cherche à appréhender le positionnement des poètes¹⁵⁷, sont de peu de secours pour comprendre l'écriture des poèmes. C'est pourquoi je m'en tiendrai à une définition minimale de la poésie, largement exemplifiée dans les travaux que j'ai présentés et dans l'organisation même de

¹⁵⁶ Jaccottet parlerait de « transaction secrète ».

¹⁵⁷ *Le printemps du temps* prend en compte cette problématique qui, en apparence, oppose radicalement Ponge le démystificateur et Jaccottet le continuateur des Romantiques allemands.

cette partie, définition différentielle et historiquement située qui vaut surtout pour la poésie des XIX^e-XX^e siècles et qui laisse de côté un certain nombre de productions problématiques dont l'instabilité générique est précisément un des traits définitoires. Je dirai donc, me contentant de préciser un peu les trois caractéristiques évoquées ci-dessus, que la poésie désigne pour moi un ensemble de textes littéraires caractérisés par :

- une dimension communicationnelle généralement forte entre un locuteur qui se donne comme le poète auteur du texte et un lecteur invité à s'associer à l'expérience vécue par ce locuteur ;
- une reconfiguration de l'expérience résultant de la primauté donnée à l'exploration du langage sur les exigences de la mimésis et de la mise à distance des circonstances biographiques et des routines narratives ou descriptives mises en œuvre dans les discours quotidiens et/ou dans les textes littéraires non poétiques.

Il est bien évident que les poèmes satiriques ou didactiques ou une œuvre aussi importante que *La légende des siècles* ne satisfont que partiellement aux critères proposés qui visent essentiellement une poésie à dominante lyrique, prenant acte de la réduction qui s'est opérée dans le champ de la poésie depuis l'époque romantique. Mais la définition n'a d'autre intérêt que de permettre précisément d'évaluer la situation d'une œuvre par rapport à l'horizon d'attente d'un lecteur actuel qui se fait une certaine idée de la poésie en fonction de ce qu'il a coutume de lire sous ce nom. L'existence de deux critères indépendants permet par ailleurs de penser à une gradualité du jugement de poéticité : une dimension communicationnelle forte caractérise par exemple de « mauvais » poèmes, qui se présentent comme la mise en vers de sentiments d'amour ou de tendresse, mais auxquels manque le travail sur le langage permettant une reconfiguration de l'expérience. Les romans produits par le Nouveau Roman satisfont pour leur part au deuxième critère mais pas au premier, ce qui rend compte du bouleversement générique qu'ils introduisent mais empêche de les considérer comme des poèmes. Mais, pour mieux prendre en compte la rupture partielle qu'introduit le texte poétique par rapport à la linéarité de la chaîne parlée, rupture autrefois emblématisée par le vers et la disposition tabulaire du poème mais continuant à se manifester sous d'autres formes dans des textes non versifiés, je propose d'ajouter un troisième critère que je formulerai ainsi :

- une belligérance non résolue entre continu et discontinu qui se manifeste dans l'organisation globale du livre de poèmes par deux tendances concurrentes : le livre apparaissant tantôt comme un ensemble fortement organisé de parties autonomes mais étroitement reliées entre elles tantôt comme la fragmentation d'un texte continu en segments cherchant à conquérir leur autonomie.

L'introduction de ce troisième critère permet de penser le vers comme la manifestation, à l'échelle du poème isolé, de cette tension entre continu et discontinu, et attire l'attention sur un trait d'organisation qui distingue d'emblée le livre de poèmes du roman, de la pièce de théâtre, de l'autobiographie, où la continuité prime sur la discontinuité. Ce critère invite aussi à déplacer l'attention du poème pris isolément et considéré à tort comme un tout vers le livre dont le poème n'est qu'un des éléments : les relations partie/tout sont certes différentes dans le livre de poèmes de celles que le chapitre entretient avec le roman ou le tableau ou la scène avec la pièce de théâtre, mais elles gagneraient à être envisagées avec autant de sérieux, ce qui est rarement le cas dans la

pratique scolaire où les poèmes sont prélevés dans un ensemble avec lequel leurs liens sont rarement étudiés.

Une telle définition, que je propose à titre d'outil de travail et qui pourra certainement être contestée, a ceci de cohérent avec la présentation de mes travaux telle que je l'organise ici d'articuler une dimension énonciative et une dimension textuelle, voire une dimension cognitive, puisque j'envisage comme un trait définitoire le remaniement des routines descriptives et narratives, remaniement qui, dans la terminologie hjemslevienne, affecte la forme de l'expression mais aussi la forme du contenu. La formulation que je choisis pour le deuxième critère n'est pas sans rapport avec celle de Marc Dominicy opposant représentation épisodique et évocation prototypique (1992 : 134) mais elle s'en distingue parce qu'elle se situe plus sur le plan des pratiques empiriques que sur celui d'une typicalité de la poésie. A mon sens en effet, la définition de la modalité poétique par Marc Dominicy définit un pôle extrême, vers lequel tend certes la poésie, mais auquel elle ne s'identifie que partiellement car elle doit satisfaire à une autre exigence, qui est celle de l'ancrage dans la singularité d'un locuteur (premier critère). D'autre part, on voit que ce deuxième critère attribue la reconfiguration de l'expérience à deux facteurs interreliés mais partiellement indépendants : l'un prend en compte la cohérence sémantique telle qu'elle se manifeste par les isotopies alors que l'autre englobe à la fois des choix énonciatifs produisant une décontextualisation de l'énoncé et des choix au niveau de ce que Dominique Combe appelle des « catégories génériques » (1999 : 84). On pourrait envisager de fusionner critères énonciatifs et génériques en créant une typologie appuyée sur des critères énonciatifs larges opposant par exemple l'interactif et le « décroché » (caractérisé par un effacement des instances énonciatives), le commentatif et le représentatif (qui vise à faire exister un monde analogue au monde de l'interaction mais distinct de lui)¹⁵⁸. Mais il y a souvent un décalage entre les genres observables, fruits d'une longue histoire culturelle, et des typologies a priori qui ne prennent en compte qu'un ou deux éléments parmi ceux qui constituent un texte (à ce sujet cf. Rastier 2001). Je ne suis pas sûre que la liste proposée par Combe – « le lyrique, le dramatique, le narratif, le descriptif, le didactique » – soit très opératoire : elle regroupe en effet des conduites textuelles non spécifiquement littéraires et des « modes d'énonciation » typiquement littéraires (lyrique, dramatique, épique, rebaptisé « narratif », terme ambigu car appartenant aux deux perspectives) mais je souscris en revanche à son plaidoyer pour une « stylistique des genres » et je voudrais dans la dernière partie de ce chapitre montrer comment la prise en compte tant des séquences (au sens d'Adam) que des genres proprement dits (en l'occurrence, l'épique) éclaire la compréhension des textes poétiques.

La narration ou la description¹⁵⁹ sont des modèles de mise en texte de l'expérience qui me semblent pertinents pour rendre compte de nombreux textes poétiques, mais qui subissent souvent des distorsions intéressantes dès lors qu'ils sont soumis à une logique poétique. J'ai encore peu travaillé sur cette question, mais en ce qui concerne la narration, je dirais, à la lumière de mes observations sur un recueil de

¹⁵⁸ On en trouvera un exemple dans Bronckart 1996.

¹⁵⁹ Je n'entrerai pas ici dans le débat sur la nature séquentielle ou non de ces conduites textuelles : on sait qu'Adam (2005) exclut la description de la liste des séquences, qui restent pour lui un élément important de la textualité à l'échelle macro-textuelle, à côté des plans de texte.

Pierre Caminade¹⁶⁰ (article 23), que ces transformations vont dans le sens d'une implication de certaines étapes ou de certaines relations, le poème leur substituant des énoncés allusifs ou symboliques.

Dans le recueil *Reliefs* de 1967, j'ai constaté, à côté d'une prédominance de poèmes au présent dominés par le *je*, l'existence de certains poèmes contenant, dans des proportions diverses, des temps du passé et racontant des histoires, mais toujours de façon lacunaire, comme on le voit dans le tableau qui figure dans l'article et fait apparaître, pour chaque texte, l'absence de l'état final et/ou de la résolution. D'où mon hypothèse :

Les six textes se caractérisent donc par une interruption qui ampute le récit soit de sa dernière étape, soit de celle-ci et de l'avant-dernière. Il en résulte à la lecture une impression de non-dit : l'aventure des personnages semble se poursuivre hors-texte. Ce qui manque en effet, c'est l'état final atteint par le couple. Pourtant la dimension configurationnelle inhérente à tout texte narratif, et dont l'importance a été bien mise en évidence par Paul Ricœur puis Jean-Michel Adam ne paraît pas absente de ces récits, si lacunaires soient-ils : le lecteur est en mesure d'en tirer une morale. Comment est-ce possible ? Précisément parce que la description du paysage vient se charger de connotations symboliques qui sont autant de clés interprétatives pour le texte. Ce qui n'est pas dit en clair l'est par le paysage. (2000 : 170)

Les choix lexicaux permettent de suggérer la rencontre érotique qui est le non-dit de tous ces récits en reportant sur les relations entre les humains et le paysage des prédicats d'actions et de propriétés qui évoquent le désir et la fusion charnelle, comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessous :

Elle se baissa soudain et découvrit une grappe d'aramon couleur de nuit de septembre, et la caressa. Je lui donnai mon couteau. Je m'inclinai à mon tour et soulevai sarments et feuilles comme je l'eusse fait de jupons au temps de nos grands-mères. Vingt grappes étincelèrent. (« Vendémiaire », *Se surprendre mortel*, p.158)

Reste à expliquer un tel non-dit : d'autres textes de Pierre Caminade étant ouvertement érotiques, je ne crois pas que ce soit la pudeur qui le motive, mais plutôt le désir de jouer avec le lecteur et celui de suggérer un lien de réciprocité entre l'*anthropos* et le *cosmos*. On retrouve dans ce jeu avec les structures narratives, que l'on peut assimiler à une figure procédant par suppression et déplacement, un fonctionnement pragmatique analogue à celui que décrit Marc Bonhomme à propos de l'allégorie : l'effacement des dernières étapes du récit et l'exploitation du lexique pour créer des sous-entendus revêtent une fonction phatique du fait qu'ils stimulent la connivence avec le lecteur, une fonction argumentative puisqu'ils l'amènent à adhérer à une certaine vision du monde basée sur des correspondances entre monde humain et monde naturel, et une fonction esthétique tenant au raffinement plus grand du récit. On voit aussi comment ce fonctionnement peut se relier à la théorie de l'évocation : la fin du récit peut être implicite parce qu'elle n'est pas un événement singulier liée à des individus particuliers, mais une conclusion prévisible dès lors qu'ont été activées en amont les représentations mentales partagées qui permettent de l'imaginer.

¹⁶⁰ Né à Montpellier en 1911, mort à La Seyne en 1998, journaliste, animateur culturel, critique d'art, il a laissé de nombreux articles de critique littéraire et de poétique, un essai sur « Image et métaphore » issu de son doctorat de 3^e cycle, une dizaine de recueils de poésie réunis en 2004 sous le titre *Se surprendre mortel* et deux romans. On trouvera une bibliographie complète dans *Présence de Pierre Caminade* (Edisud, 2000).

Au-delà des modifications imposées à la séquentialité narrative ou descriptive, la poésie pratique aussi le détournement d'autres genres de discours, littéraires ou non, dont des exemples se trouvent insérés dans le poème pour y être contestés. On sait la fortune qu'a connue chez les linguistes le poème de Blaise Cendrars « Dernière heure » remaniant un fait-divers, Laurence Campa (1998 : 28) évoque pour sa part les *Prospectus* de Desnos. J'ai quant à moi consacré une partie de l'analyse de *Quelque chose noir* à l'insertion critique de genres non poétiques. Jacques Roubaud, cherchant à se démarquer de la tonalité élégiaque habituelle (cf. *infra*), recourt à l'importation d'autres discours pour ne pas « s'en tenir aux genres attendus : évocation, imprécation, futur antérieur : rituels » (p.126). Les titres de plusieurs poèmes construisent un cadre générique inhabituel mais induisent aussi des attentes que le corps du texte déçoit, en effet « la déceptivité est un des traits fondamentaux de la relation au lecteur dans ce livre, en adéquation avec la perte subie par le scripteur et peut-être aussi avec un désir d'allègement, de jeu, au sein même de la noirceur : ainsi, le poème intitulé « Ludwig Wittgenstein », s'il fait signe vers Descartes¹⁶¹ et la philosophie au sein de la table des matières, se révèle en réalité narratif et lié à des souvenirs personnels du locuteur » (2005 e : 267). Voyons cela plus en détail en reprenant les grandes lignes de mon article.

Quatre modèles génériques au moins sont présents :

- le poème, puisque le livre est sous-titré « poèmes » et que les textes dont il se compose sont désignés ici ou là sous ce nom (p. 85, 125, 126)
- le roman, qui apparaît dans une section consacrée pour partie au temps précédant la mort. Les textes portant ce titre ébauchent des récits dont un des personnages est « un homme abandonné, à cause d'une mort » (p. 53) ou évoquent l'année qui a précédé la mort de la femme de Roubaud. De fait, ces textes échappent au cadre générique du poème par l'évocation de possibles narratifs ou par un ancrage historique précis, s'opposant à la décontextualisation des poèmes¹⁶².
- le portrait, sous-genre descriptif assez attendu dans un livre de deuil mais convoqué ici à des fins de démystification puisque ces « portraits en méditation » sont aussi peu descriptifs que possible et que le portrait d'Alix Cléo Roubaud ne sera finalement jamais fait que de façon allusive et fragmentaire et pas dans la partie contenant les « portraits ».
- la méditation, catégorie numériquement la mieux représentée, présente au début du livre (sections I et II) et au milieu (section V). Le mot « Méditation » ne figure jamais seul : il est accompagné d'une date (trois occurrences) comme dans « Méditation du 12/5/85 » ou d'un complément en précisant la teneur (six occurrences) comme dans « Méditation de la pluralité ». Il faut y ajouter cinq « Portrait en méditation » et un « Scénario de la méditation ».

Par ce mot de *méditation* qui désigne à la fois une activité et le texte consignant le déroulement et les fruits de cette activité, *Quelque chose noir* se trouve mis en relation avec deux types de discours : le discours philosophique et le discours religieux,

¹⁶¹ D'autant que d'autres poèmes intitulés « Méditation » font penser aux *Méditations métaphysiques*.

¹⁶² On pourrait montrer toutefois que ces textes restent des poèmes en ce qu'ils ne vont pas jusqu'au bout de ce qu'ils annoncent : les deux premiers parce qu'ils ne sont après tout que des synopsis, le dernier parce qu'il opère déjà une distanciation par rapport au réel référentiel.

discours instituants par excellence. *Quelque chose noir* exhibe par endroits deux traits spécifiques du discours philosophique : la réflexivité de celui qui se regarde agir, et l'impersonnalité de celui qui prétend s'effacer en tant qu'énonciateur individuel. Les phrases définitives et impersonnelles ou les tautologies pastichent le style du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein sur lequel Alix Cléo Roubaud était en train de travailler avant sa mort. L'aspiration à l'objectivité, bon antidote à l'abandon lyrique, s'affirme tout particulièrement au début de la section V, où le *je* s'efface au profit du *on* et de tournures impersonnelles et pronominales et où le texte, dédié au linguiste générativiste Jean-Claude Milner, imite le style hypothético-déductif. Pourtant on aurait tort d'y voir un pur détour ou une fuite vers l'impassibilité philosophique, comme dans les « Consolations », autre genre funèbre qui fut longtemps en vogue¹⁶³ : « Méditation de l'indistinction, de l'hérésie »¹⁶⁴ énonce au contraire l'expérience centrale du livre :

Tout se suspend au point où surgit un dissemblable. et de là quelque chose, mais quelque chose noir. (p.77)

L'écriture neutre de la philosophie n'est pas un refuge contre la douleur mais une adaptation à une situation où des choses surgissent, « se défont », « se referme[nt], se boucle[nt] » indépendamment de toute volonté du *je*.

Mais la méditation est aussi un genre poético-religieux qui s'est développé dans le sillage de la Réforme et qui consistait en un libre développement à partir d'un texte biblique ou d'une image de dévotion, destiné à préparer le fidèle à l'oraison¹⁶⁵. De fait, la référence à la « poésie de la méditation » et à Sponde dans le quatrième poème de la section V prépare le glissement à une acception plus religieuse de la méditation dans la deuxième partie de la section. Le poème « Méditation des sens » (p.82) fait ainsi explicitement référence à la pratique jésuite qui consiste à s'imprégner d'une scène biblique en se projetant dans un des personnages de la scène et en passant successivement en revue ce qu'il pouvait voir, entendre, sentir, goûter, toucher. Le mot « méditation » évoque ici la rumination du dévot qui lit et relit la parole divine jusqu'à ce qu'elle fasse naître en lui une effusion du cœur. Il réfère aussi à « un genre ambigu » « entre commentaire et exégèse, méditation et oraison, prédication et examen de conscience »¹⁶⁶, dans lequel la mémoire joue un rôle essentiel. Le déplacement porte sur le support : à la Bible se substituent le journal et les photos d'Alix, inlassablement « reproduits » (p.61) et l'invocation de son nom remplace celle du nom divin. Par son travail de négation, *Quelque chose noir* se relie également aux méditations sur la vanité et aux *Vanités* picturales du XVII^e siècle, tout en remplaçant le crâne anonyme de ces tableaux par le corps remémoré de la femme aimée, et le détachement du croyant par le tourment de qui « descend en enfer, par le souvenir » (p.83).

La pratique spirituelle de la méditation n'est ainsi convoquée que pour mieux souligner un contraste et une impossible consolation : alors que le croyant part des sens pour ensuite y renoncer et s'approcher de Dieu qui seul peut l'arracher à la mortalité (p.82), le locuteur ne trouve dans les souvenirs sensoriels de l'aimée que matière à souffrance puisqu'il se confronte alors plus durement à l'absence. Il tâtonne en quête d'une

¹⁶³ Cf. l'article « Discours funèbres » dans le *Dictionnaire du littéraire*.

¹⁶⁴ Titre au demeurant problématique puisque l'hérésie est précisément en grec la prise de position, le contraire de l'indistinction.

¹⁶⁵ Cf. l'article « Méditation » du *Dictionnaire du littéraire*, rédigé par Marie-Madeleine Fragonard.

¹⁶⁶ *Ibid.*

« théologie de l'inexistence » qui lui permettrait de « circonscrire *rien-toi* » en tenant à la fois le rien et le toi, « ce bipôle impossible ». Si le discours mystique a pu apparaître comme un modèle possible, notamment par l'insistance qu'il met sur le nom – « Ton nom est trace irréductible. Il n'y a pas de négation possible de ton nom. » (p.88) –, le texte doit inventer ses propres formes pour dire l'abandon du *je* par le *tu* et ce sera l'objet des sections suivantes dont les titres sont thématiques. Alors que les sections I à V font référence, explicitement ou non, (ainsi le journal intime est-il présent en filigrane sous les textes datés et les gestes quotidiens des deux premières sections) à des discours et des genres non poétiques tout en les détournant, les sections VI à IX se recentrent en effet sur la question de la trace (photographique, textuelle) et sur la possibilité du discours poétique.

On voit ici que l'imitation ou le détournement de genres non poétiques permettent au locuteur d'échapper à la tonalité élégiaque qui ne suscite en lui qu'« horreur » et répulsion (p.126), et, progressivement, d'explorer la spécificité même du poétique au regard du religieux ou du philosophique, comme de la description ou du roman. Cet appui sur d'autres genres permet en quelque sorte un travail de deuil, et ensuite, dans la deuxième partie du livre, le retour à un discours qui, ne serait-ce que par les titres, s'affiche d'emblée comme poétique et invente, nous l'avons vu plus haut, un rythme spécifique.

Ces pratiques de détournement générique, plus fréquentes qu'on ne pense, m'ont conduite à remettre en question les propos de Bakhtine ne concédant que du bout des lèvres à la poésie le dialogisme qu'il met au centre du roman :

Pour se frayer un chemin vers son sens et son expression, le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers ; il est à l'unisson avec certains de ses éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistiques.

Telle est précisément *l'image de l'art littéraire en prose* et, en particulier, *l'image de la prose romanesque*. (...) Il est vrai qu'une image dialogisée de cet ordre peut trouver sa place (sans donner le ton) dans tous les genres poétiques, même dans la poésie – cf. la poésie d'Horace, Villon, Heine, Laforgue, I. Annenski, et autres, si hétérogènes que soient ces phénomènes – ; mais c'est dans le genre romanesque, et là seulement, qu'elle peut se développer, devenir complexe et profonde, et en même temps atteindre à sa perfection littéraire. (Bakhtine 1987 : 101, c'est l'auteur qui souligne)

Les références, entre autres, à Villon ou Laforgue, ménagent l'existence d'une poésie dialogique mais Bakhtine éprouve quelques difficultés à reconnaître pleinement cette dimension à la poésie, peut-être en raison du mode énonciatif propre à la poésie, qui, si l'on ne fait pas intervenir la pluralité des points de vue, semble restreindre l'assomption des énoncés à un seul locuteur là où le roman joue de la diversité des personnages. Mais nous avons vu dans la partie que j'ai consacrée à l'énonciation que les ressources de la langue permettent en poésie comme ailleurs de construire des points de vue différents, et que les discours rapportés y importent sans difficulté une pluralité de locuteurs. Quant à l'hétérogénéité générique, elle peut relever de la mise en scène de locuteurs différents, comme dans *Egée* où interviennent les textes des médecins grecs, ou être assumée, comme dans *Quelque chose noir*, par un locuteur protéiforme.

L'examen du paragraphe suivant d'*Esthétique et théorie du roman* montre que Bakhtine est ici prisonnier d'une conception du poème comme un tout fermé sur lui-même qui laisse un vide entre le poème et la langue :

Il [le mot poétique] ne présuppose rien au-delà des limites de son contexte sinon, s'entend, les trésors du langage lui-même. (*ibid.*)

Il est vrai que le présent omnitemporel du poème peut obscurcir le lien que son énonciation entretient nécessairement avec « des langages sociaux divers » mais il me semble possible d'affirmer que pour le poète aussi, « l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir » (*op. cit.* p.102). Une des évolutions les plus notables de la poésie à partir du XIX^e siècle réside justement dans le fait qu'elle soit devenue plus perméable à d'autres discours et plus consciente de son historicité, et les lecteurs du *Fou d'Elsa* ou de nombreux recueils contemporains ne peuvent que sourire devant le caractère trop catégorique de propos tels que ceux-ci:

Le langage du genre poétique, c'est un monde ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien, il n'y a besoin de rien. L'idée d'une multitude de mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique. (*op. cit.* p.108)

L'insistance de Bakhtine sur l'unicité du langage poétique s'explique par la décontextualisation qu'opère la scénographie poétique mettant en scène un locuteur-poète souvent abstrait des déterminations socio-historiques de l'auteur biographique et s'adressant à un allocataire non spécifié, mais elle néglige les possibilités de citations et de détournements de discours institués qui existent bel et bien en poésie.

S'il s'avère productif de s'intéresser à l'importation dans le discours poétique de modèles textuels empruntés à d'autres discours, une approche générique interne à la poésie est également précieuse dès lors qu'on s'intéresse à un genre bien répertorié. Tel a été mon cas lorsque j'ai proposé au laboratoire Babel de ma Faculté de Lettres de prendre en charge un numéro de la revue du laboratoire qui serait consacré à l'élégie. Le choix de l'élégie s'explique pour deux raisons : la volonté de proposer un sujet qui puisse intéresser des membres du laboratoire travaillant sur des langues et des époques très diverses, l'intérêt pour une forme poétique explicitement lyrique dans sa définition même qui permettait de mettre au centre de la réflexion des questions proprement énonciatives. Voici l'appel à communications que j'avais rédigé et qui fait apparaître ces enjeux :

L'élégie, du grec *elegos* « plainte, chant de deuil », est un genre antique codifié, écrit en distiques élégiaques (hexamètre dactylique + pentamètre), dont la thématique d'abord variée va se restreindre à l'époque romaine essentiellement à la description de la passion amoureuse. Remis en honneur à la Renaissance, le genre apparaît lié à une tonalité plaintive et à l'expression du regret et de la douleur sans exclure toutefois des pièces plus joyeuses et tendres, voire libertines. La poésie romantique renouvelle l'élégie en accentuant son caractère méditatif et mélancolique. Dans le domaine francophone, après une éclipse, la référence explicite au genre réapparaît dans la seconde moitié du XX^e siècle chez des auteurs aussi divers que Jean Grosjean, Jacques Ancet, Dominique Fourcade, James Sacré ou Emmanuel Hocquard. De plus la thématique du chant de deuil figure dans plusieurs œuvres récentes d'auteurs tels que Michel Deguy ou Jacques Roubaud. Mais d'autres domaines linguistiques (que l'on songe, par exemple, à l'œuvre de Paul Celan) élargissent d'autant l'exploration des avatars de ce genre.

Ce numéro de *Babel* aimerait accueillir des contributions qui, soit par des études précises sur une œuvre ou un auteur, soit par des comparaisons entre auteurs, époques ou domaines linguistiques différents, éclaireraient l'une ou l'autre des problématiques suivantes :

- quelles fonctions peuvent être attribuées au genre élégiaque aux diverses périodes de son histoire ?
- que nous apprend-il sur les représentations littéraires de l'amour, de la douleur et de la mort dans diverses cultures ?
- quelles tensions, quels choix s'opèrent entre l'ancrage dans un vécu singulier et la décontextualisation inhérente à l'écriture poétique ?
- comment la référence explicite ou implicite au genre travaille-t-elle la forme poétique (citations, imitation, détournement, etc.) ?
- quelles figures (ou *ethos*) du sujet énonciateur sont construites par le texte dans un genre basé sur l'expression d'une subjectivité ? peut-on imaginer une élégie a-subjective ?

En ce qui concerne *Quelque chose noir*, j'ai pour ma part répondu à la quatrième de ces questions de la façon suivante :

Le refus réitéré de la consolation, la présence en creux de la femme morte, les multiples façons de se heurter à l'irreprésentable de la mort tout en en faisant le moteur de l'écriture dessinent un rapport complexe à la tradition élégiaque. (2005 e : 263).

L'étude dont j'ai présenté en III.2.4, IV.1.3 et ci-dessus les principaux éléments m'a permis de montrer comment Roubaud se positionnait par rapport à deux des caractéristiques fondamentales de l'élégie : la présence du *je* et la tonalité, qu'il critique explicitement à la p.126 du livre. Les poèmes de *Quelque chose noir* s'affirment à première vue comme des anti-élégies tant ils tiennent à distance l'émotion : dès l'incipit, le *je* « refuse d'emblée ce qui constitue d'ordinaire le fondement des livres de deuil : le désir de prolonger l'intimité avec la personne perdue, l'affirmation d'une "rémanence". Il récuse aussi au passage aussi bien ceux qui se consolent à peu de frais que ceux qui *en rajoutent* dans l'horreur » (p.264). Pourtant la douleur qui caractérise d'ordinaire l'élégie est bien présente, mais toujours de façon indirecte, puisque le *je* n'est pas le sujet de verbes de sentiment, puisqu'il s'efface parfois derrière le *on* et laisse au *tu* la première place : l'enjeu de Roubaud est que le texte exemplifie la douleur et l'absence dans sa texture même (le traitement de la ponctuation est très caractéristique) tout en prenant le contre-pied des représentations traditionnelles du chagrin, comme l'attestent le nombre élevé de phrases négatives polémiquant contre un point de vue doxique. J'ai montré aussi en IV.1.3 comment le livre portait à son comble la dialectique continu/discontinu que j'estime inhérente à la poésie en donnant à voir à la fois une extrême fragmentation et un ordre rigoureux d'où émerge peu à peu un rythme personnel. C'est pourquoi j'ai pu conclure mon article en insistant sur la consolation que le livre, paradoxalement, constitue sans rien perdre pourtant de sa violence tragique :

L'hétérogénéité et la fragmentation du livre sont à l'image de la dislocation apportée par la mort mais reflètent aussi une confrontation méthodique aux différentes façons d'en parler au fil d'un lent travail de crible et de filtration qui permet dans l'ultime section l'émergence d'une parole rythmée étonnamment libre et forte, très diverse, tantôt limpide et presque familière (« Les jours ») tantôt dense et heurtée (« Nonvie »), tour à tour irriguée par le *tu* (« En moi »), fermée sur le *il* (« Ça tenait »), accueillante au *nous* (« Ce temps que nous avons au monde »), linéaire et litanique (« Dans cet arbre »), tabulaire et désarticulée (« Nonvie » II et III), et remontant semble-t-il du présent jusqu'au moment premier où la mort a été reconnue et vue en face. Sans nier le rien qui, en fin de livre, garde le dernier mot, cette neuvième section témoigne manifestement d'une reconquête de la parole poétique qui triomphe de l'aphasie

évoquée à la fin de la section VIII, et qui se libère à la fois du ressassement et des collages, si fréquents dans les sections précédentes.

Retrouvant le rythme au bout d'une trajectoire qui a su composer avec le chaotique et l'hétérogène, l'écriture est ainsi consolatrice non pas en ce qu'elle atténue la douleur mais en ce qu'elle permet de la traverser (sans la dépasser) en créant un étrange objet à la fois très construit et sapé par le vide, une sorte de fleur de givre comme celle qui ouvre *La Boucle*¹⁶⁷ et dans laquelle on ne peut manquer de voir une métaphore de tout le travail accompli par *Quelque chose noir* :

Le gel nie la fleur et le chant. Mais dans le désert du gel fleurit une fleur paradoxale, dans son silence résonne une insistante disharmonie, et de cette floraison « hirsute¹⁶⁸ », comme de cette atonalité polaire, renaissent, à l'évocation vibratoire du vers, simultanément la musique heureuse et sa disparition désespérée.

(2005 e : p.285)

Au-delà du seul cas de Roubaud, la coordination du numéro de *Babel* consacré à l'élégie m'a permis de réfléchir aux différents critères qui définissent un genre, et la présentation intitulée « Variable élégie » (article 36, 2005d) garde la trace de cette réflexion. J'ai choisi de l'organiser autour de deux points-clés : le pacte lyrique qui sous-tend l'élégie et l'intertextualité, attendue dans un genre enraciné dans une aussi longue tradition et choisie comme problématique centrale dans trois des articles du numéro. J'insisterai un peu ici sur le premier point. L'expression de la douleur et de la mort représente pour la parole poétique un défi redoutable, surtout à l'époque moderne où le contrat littéraire réclamant esthétique et sincérité relève quasiment de la double contrainte. Il s'agit en effet pour le poète élégiaque de rendre sensible la désagrégation du sujet qu'implique l'expérience de la mort tout en créant une œuvre d'art supposant la maîtrise de moyens formels. Cela se traduit notamment par une négociation délicate entre le pouvoir du rythme et l'expérience dilacérante de la perte. Mais il est intéressant d'observer que cette tension entre engagement de sincérité et élaboration esthétique est chose récente et que les Anciens se préoccupaient davantage de la convenance entre les moyens rhétoriques déployés et les buts poursuivis. L'éthos, notion d'origine rhétorique dégagée de présupposés psychologiques, s'avère ainsi très utile pour éclairer les uns par les autres les différents articles qui cherchent à cerner le rapport du locuteur au lyrisme et à la plainte : selon qu'il se réfugie dans l'ironie ou l'impersonnalité ou, au contraire, pousse à son comble la confusion avec le *je* biographique, le locuteur crée un éthos discursif différent et engage des stratégies de persuasion différentes elles aussi que l'on peut analyser sans avoir à évaluer la sincérité du poète.

Le numéro a bien mis en évidence que les variations du genre, « révélatrices d'un contexte culturel et d'un projet de communication déterminés, sont aussi influencées par l'évolution de nos conceptions de la poésie et du statut de son énonciateur » (2005d : 12). Il a, me semble-t-il, montré l'intérêt de l'approche générique pour envisager les caractéristiques énonciatives et textuelles des œuvres étudiées en fonction de leurs enjeux pragmatiques et pour articuler le respect de la variété des productions littéraires et la prise en compte de leur positionnement au sein d'un vaste ensemble réuni par des traits communs.

¹⁶⁷ Ed. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1993, p. 22. On voit ici ce que l'analyse du livre gagne à s'ouvrir à l'interdiscours, en l'occurrence la suite de l'œuvre.

¹⁶⁸ Un des poèmes de *Quelque chose noir*, en référence à Dante, s'intitule « Pexa et hirsuta » (p.64).

Au fil des chapitres III.2. et IV.1., j'ai proposé un parcours de mes travaux organisé en deux volets, envisageant le poème tour à tour sous l'angle de son dispositif énonciatif et des éléments concourant à sa cohésion. J'ai montré à l'occasion comment ces deux perspectives s'articulaient dans une analyse qui prenait en compte, outre un cotexte plus ou moins large, le contexte socio-discursif et notamment la tradition littéraire que ces poèmes du XX^e siècle questionnent, mettent à distance ou intègrent en en modifiant souvent les présupposés. Petit à petit est apparue en filigrane une certaine spécificité du poème au regard d'autres pratiques discursives – littéraires ou ordinaires – qui m'a amenée à proposer une définition de la poésie lyrique des XIX^e-XX^e siècles envisagée à la fois dans son énonciation et son fonctionnement textuel. Sans prétendre résoudre toutes les questions qui se posent à quiconque veut appréhender la poésie, j'ose espérer que cette définition apporte des éléments nouveaux par rapport au débat que j'avais ouvert dans le chapitre III.1. en résumant les positions de Hamburger et Genette sur le genre lyrique. Reste à savoir si, avec quelques modifications, cette définition peut être recevable pour les siècles antérieurs et sous quelles conditions elle peut être transposée à d'autres formes de poésie, et notamment la poésie épique. Ce sera une de mes perspectives de travail dans les années à venir. Mais avant d'en venir à mes projets, je me propose dans le deuxième chapitre de cette partie de revenir en le problématisant sur un exercice de la stylistique qui se fixe comme objectif non seulement de relier entre eux les différents choix d'écriture observés, mais aussi de montrer ce que ces choix d'écriture disent de l'imaginaire du poète et de son rapport au monde et comment ils sont porteurs d'effets qui influencent la réception du poème ainsi que la compréhension de son positionnement au sein de l'interdiscours.

IV.2. De la stylistique à la poétique

Ce chapitre comprendra deux parties : dans la première, je m'attacherai à définir en quoi les concepts d'éthos et de dimension argumentative peuvent donner une unité à la démarche stylistique ; dans la seconde, je présenterai les enjeux du travail que j'ai accompli en rédigeant, en collaboration avec André Bellatorre, un livre consacré aux poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet.

1. La démarche stylistique : éthos et dimension argumentative

On a vu dans les chapitres antérieurs que mes travaux s'appuient sur trois approches théoriques :

- la linguistique de l'énonciation, et notamment les recherches sur les différents éléments porteurs de la subjectivité dans le langage sous son double aspect déictique et modal, mais aussi les travaux sur la polyphonie due à la coexistence de différents locuteurs et/ou énonciateurs ;
- la linguistique textuelle, notamment par l'attention aux facteurs de cohésion sémantique et à l'organisation interne des textes ;
- l'analyse de discours, notamment par la prise en compte des genres et de l'ancrage historique des textes et par le souci, qui était déjà celui de la rhétorique, de ne pas limiter l'analyse au fonctionnement interne du texte mais de le relier à ses conditions de réception et d'interprétation.

A ces trois approches, s'adjoignent les savoirs constitués par les métriciens pour rendre compte de la spécificité de la poésie versifiée et la réflexion sur le rythme, notion qui se situe au carrefour de l'énonciation et de la textualité puisqu'elle rend compte de l'inscription dans un texte d'un sujet qui se constitue par son énonciation même.

Même si cela a déjà pu transparaître dans les citations que j'ai faites de mes différents articles, je voudrais montrer comment ces savoirs et ces démarches sont conjugués par le projet que je mets en œuvre pour aborder un texte. Mon souci, en effet, comme celui de tout stylisticien, est de montrer comment certains choix d'écriture ont une action sur le lecteur et engagent la construction d'une interprétation passant notamment par l'élaboration d'une certaine idée du scripteur et de son projet que le terme d'éthos résume bien. Je mets donc en relation des formes et des fonctionnements linguistiques avec un projet esthétique que je détermine en m'appuyant essentiellement sur les informations apportées par les effets illocutoires et perlocutoires du texte et nourries de ma connaissance du contexte (autres œuvres du même auteur, connaissance de la production poétique de l'époque et des débats agitant le milieu littéraire concerné). J'intègre à ces informations les réflexions métapoétiques de l'auteur, si j'en dispose, mais en les soumettant à une analyse critique : souvent, en effet, il existe un décalage sensible entre les proclamations d'un auteur et la réalité de son écriture.

Dans cette démarche, le choix des observables peut varier considérablement, mais deux éléments retiennent constamment mon attention :

- la délimitation du corpus et les relations qu'il entretient avec les « objets » situés sur ses bords.

- la prise en compte du poème comme acte de langage adressé à un lecteur et doté d’effets illocutoires et perlocutoires.

Concernant le premier point, le réalisme du temps imparti à chaque recherche oblige à faire des choix : un certain équilibre doit être trouvé entre la taille du corpus choisi et les observables privilégiés. Les faits de texture comme les faits d’énonciation peuvent être envisagés dans une perspective d’ensemble attentive aux régularités et compatible avec un assez vaste corpus ou appréhendés dans leurs variations locales, ce qui nécessite du coup des corpus plus limités. Le travail très local sur la syntaxe verbo-nominale de Jacques Dupin m’a fait me limiter à une section du recueil *Le Grésil*. Vou-
lant appréhender l’évolution de l’œuvre de Jean Malrieu et disposant de trop peu de temps pour étudier deux recueils dans leur intégralité, j’ai résolu, après m’être assurée de leur cohésion interne, de ne choisir que deux sections de deux recueils distants chronologiquement. La plupart du temps néanmoins, je choisis un livre entier en étudiant soigneusement sa structure interne, sur laquelle je m’appuie souvent pour construire des hypothèses interprétatives que les autres éléments linguistiques observés viendront corroborer ou nuancer. Quant à la prise en compte du cotexte¹⁶⁹, souvent nécessaire pour éclairer les choix d’écriture, elle ne peut se faire que sur une présomption de pertinence, toute exhaustivité étant impossible. Il est certain par exemple que mon choix d’étudier l’œuvre *poétique* de Jaccottet me conduisait nécessairement à m’interroger sur l’apparition des recueils mixtes mêlant prose et vers. Elle aurait pu inclure également une confrontation entre les recueils versifiés et les carnets en prose, que je n’ai pas faite à l’époque, faute de temps, mais que j’ai incluse par exemple dans mon travail sur la métaphore qui comporte une dimension contrastive. Le cotexte, dans ce cas, c’est l’ensemble de l’œuvre d’un auteur. Mais il est parfois impossible d’en acquérir une connaissance suffisante et l’on peut alors s’en tenir à l’investigation d’un seul recueil sans étendre indûment les conclusions observées à l’œuvre entière, dont il ne faut pas sous-estimer la potentielle variété¹⁷⁰. Au sein d’un texte (recueil ou section de recueil), le fonctionnement spécifique de la poésie, qui n’est pas contrainte par la linéarité d’une intrigue, amène souvent à mettre en lumière une tension entre identité et différence d’un poème ou groupe de poèmes à l’autre, comme on l’aura noté à propos de *Griserie de l’austérité* ou d’*Egée*. Si certains livres de poésie se caractérisent par une très grande homogénéité, beaucoup jouent de la division en sections pour créer des contrastes significatifs. Par ailleurs, la prise en compte du cotexte implique, selon les faits observés, de s’intéresser aux relations que le recueil entretient avec les œuvres d’autres auteurs ou avec des genres non poétiques avec lesquels il entre en dialogue, comme on l’a vu avec *Egée*, *La Terre du Sacre* et *Quelque chose noir*.

Le second point sur lequel porte mon attention, le poème comme acte de langage, ne concerne pas tant la situation d’énonciation lors de la production ou de la réception du texte, qui intervient plutôt comme un élément du contexte extra-linguistique mobilisé si nécessaire dans la construction de l’interprétation, que la construction *par le texte* d’une relation d’interlocution entre le poète – présent le plus souvent sous l’espèce d’un locuteur, parfois effacé (cf. III.2.3) – et son lecteur, relation qui peut être appré-

¹⁶⁹ Je me concentre ici sur le contexte linguistique immédiat c’est-à-dire sur les autres textes disponibles d’un même auteur. Il va de soi que le contexte large ne se réduit nullement à cette dimension : cf. *supra*.

¹⁷⁰ C’est cette attention à la variété qui m’a conduite à isoler « Runes » et « La grande neige » au sein des recueils dont ces sections faisaient partie, leur singularité pragmatique requérant selon moi une approche spécifique.

hendée avec les outils de la linguistique. Je rejoins ici les propositions de Dominique Maingueneau¹⁷¹ qui substitue à la situation de communication la notion de « scène d'énonciation » pour insister sur deux phénomènes conjoints :

- l'énonciation du texte, préalablement identifié grâce au paratexte comme littéraire (« scène englobante »), advient dans un espace institué, défini par le genre de discours, et que Maingueneau appelle la « scène générique ». Par exemple, dans l'épigramme, potentiellement, le locuteur soit s'adresse à la personne dont il déplore la perte, soit à la communauté qui partage son deuil, et cherche dans l'écriture soit à [se] consoler soit à se présenter comme inconsolable.
- le texte légitime au cours de son développement la « scénographie » qu'il instaure d'emblée et qui peut ou non coïncider avec les données de la scène générique. On sait que le locuteur de *Quelque chose noir* trouve insupportables les poèmes élégiaques à but de consolation et conteste donc le cadrage générique qu'ils proposent. D'autre part, il affirme d'entrée de jeu qu'aucune communication n'est plus possible avec la morte, tout en la désignant par *tu*. Il en résulte que le poème va devoir, pour légitimer cette scénographie, rendre perceptible à la fois la rupture radicale vécue par le locuteur et la permanence sous forme de traces de la femme aimée tout en se conformant à son titre qui remplace le mot « élégie » par un syntagme à la fois plus vague et plus percutant¹⁷² qui désigne simultanément le vécu du deuil et le texte qui en résulte.

On voit la différence entre cette conception, qui se propose d'observer dans le texte la construction d'un certain dispositif énonciatif, et une approche pragmatique non linguistique qui privilégie des données extérieures au texte concernant l'interaction entre des personnes envisagées d'abord comme acteurs sociaux ou partenaires d'un échange ou une pragmatique d'inspiration logico-cognitive qui met l'accent sur les relations d'inférence établies par les coénonciateurs. Appuyée sur la tradition rhétorique et la prolongeant, la perspective de Maingueneau a été adoptée par de nombreux linguistes et stylisticiens étudiant les textes littéraires car elle convient particulièrement bien à des textes qui visent à une universalité indépendante du moment de leur apparition et qui sont fortement structurés en genres codifiés dans des traités et arts poétiques.

Lié au concept de scénographie, l'éthos discursif a été de même défini par Maingueneau comme une image du locuteur construite à travers le discours – quoique en relation avec son éthos préalable –, évaluée selon des normes sociales et destinée à influencer le récepteur. La façon de dire du locuteur est révélatrice d'un certain habitus social, d'un tempérament, d'une appartenance géographique, d'une époque :

A travers sa lecture, en se basant sur de multiples indices répartis sur divers plans, le lecteur construit ainsi une figure plus ou moins nette de l'origine énonciative du texte, de l'instance incarnée et toujours située qui joue le rôle de *garant* de la parole. (...) En fait l'éthos va au-

¹⁷¹ Cf. l'article « scène d'énonciation » dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* 2002 et les p.190-202 du *Discours littéraire* (2004b).

¹⁷² L'absence de l'actualisateur « de » entre « quelque chose » et « noir » est l'indice d'une béance où le sens vacille puisque « noir » n'est plus nécessairement le qualificatif de « quelque chose » mais peut en être l'équivalent ou référer à ce qui a suivi le « quelque chose ».

delà de la simple identification d'un garant, il implique un *monde éthique* dont ce garant est partie prenante et auquel il donne accès. (Maingueneau et Philippe 2002, p. 360)

J'ai pour ma part recouru à ce concept dans le passage de l'observation à l'interprétation des faits linguistiques à propos de trois dimensions clés du discours poétique : la relation intersubjective, la présence ou l'effacement du locuteur et le rythme du poème. La relation intersubjective est appréhendée linguistiquement par l'étude des modalités phrastiques et par la détermination des points de vue construits par le discours et validés ou non par les interlocuteurs. La présence ou l'effacement du locuteur résulte de l'emploi ou non de marqueurs déictiques et de subjectivèmes affectifs ou axiologiques. Le rythme du poème dépend à la fois de ses structures métriques (s'il en a), de sa syntaxe, de sa disposition typographique, de sa structuration phonique. Ces trois dimensions déterminent la perception par le lecteur d'un éthos discursif qui, par le rythme, possède une certaine corporéité, et dans le cas d'un poème sans locuteur explicite, peut tout de même être rapporté à une *voix* anonyme. Si tout dans le texte ne ressortit pas à l'éthos, on voit que ce concept permet de subsumer sous une seule entité des phénomènes variés qui couvrent une bonne part des manifestations de la subjectivité dans le langage. On voit aussi qu'il permet de substituer au concept discutable de sujet parlant maître de ses stratégies et de ses effets, une conception du poème comme lieu d'émergence d'un sujet qui n'existe pas en dehors de lui¹⁷³ et qui n'est donc pas nécessairement conforme aux déclarations métapoétiques du scripteur. J'ai montré par exemple que, si dans les écrits théoriques de Jaccottet se révèlent souvent une incertitude foncière, une incapacité à prendre position dans nombre de débats, sa poésie, à côté de manifestations fréquentes du doute et de l'incertitude, témoigne de refus vigoureux, d'enthousiasmes bien marqués et d'une ouverture à l'allocutaire qui dessinent ainsi un éthos plus riche et plus nuancé que celui des textes théoriques.

L'intérêt principal de la notion d'éthos est qu'elle permet de rendre compte de la dimension transitive de la poésie sans passer obligatoirement par la catégorie du lyrique : un poème peut susciter chez son lecteur une image du locuteur même si celui-ci ne parle pas de ses sentiments personnels, même s'il reste anonyme et s'efface derrière son objet, même s'il récusé volontairement toute subjectivité trop voyante. Le poème n'en reste pas moins doté d'une dimension argumentative (notamment par les relations sémantiques qu'il instaure entre divers éléments du monde), d'un dispositif énonciatif (le repérage temporel, les actes de langage), et d'une valeur illocutoire portée par son organisation textuelle, tous éléments qui vont avoir un effet sur le récepteur du poème. Face à des textes apparemment sans locuteur, Gilles Philippe (2002) à la suite d'Ann Banfield (1995), défend l'idée que « le lecteur consulte le texte comme si celui-ci n'avait été produit par personne et comme s'il n'était adressé à personne » (p.26) :

L'effacement de toute référence à une situation d'énonciation autonomise le contenu prédiqué de tout locuteur.(...) Le renvoi même à ce locuteur effectif viendrait rompre le contrat de lecture. (2002: 27)

La représentation du locuteur viendrait « parasiter le processus d'interprétation » (p.29) dans la mesure où ces textes cherchent à ce que l'objet décrit soit « considéré pour lui-même et posé comme son propre repère » (p.30). Philippe ne propose pas pour

¹⁷³ Sur ce « sujet du poème », on pourra lire ce que dit Andrew Eastman à propos de « La grammaire du sujet chez Henri Meschonnic » (2005 : 375).

autant l'abandon de la notion d'éthos pour de tels textes mais considère que le ton du texte « est prêté au texte lui-même et non à un locuteur » (p.28), avançant l'expression oxymorique d' « éthos textuel » pour rendre compte de ce phénomène.

Les objections de Philippe méritent d'être prises en considération et pourraient par exemple éclairer le fonctionnement des haï-ku de façon peut-être plus convaincante que l'hypothèse du « tout énonciatif ». Toutefois, dans les corpus que j'ai étudiés, y compris *Airs* de Jaccottet, « Runes » de Grosjean ou « La grande neige » de Bonnefoy, le locuteur n'est jamais complètement effacé, la « désinscription énonciative » est partielle, de sorte qu'il me semble plus rentable de rester dans un cadre communicationnel et de conserver à l'éthos son lien avec le locuteur, fût-il très discret : un tel fonctionnement s'inscrit dans un projet global visant à mettre au premier plan le monde perçu mais instaurant une conscience perceptive qui structure fortement l'énoncé et affleure de temps à autre sous les espèces du *je* ou du *on*.

Les notions d'éthos et de scénographie, dont on voit le pouvoir englobant, me conduisent au deuxième volet de cette tentative de synthèse de ma démarche stylistique : la question de l'interprétation. Lorsqu'elle se soucie d'éclairer la singularité d'une œuvre, la stylistique ne peut à mon sens faire l'économie de l'interprétation¹⁷⁴, mais celle-ci peut se situer à deux niveaux : soit elle articule des faits appartenant à deux domaines linguistiques différents en montrant leur cohérence ou leur tension, soit elle articule les faits linguistiques avec l'acte de communication que constitue le poème et la configuration de l'expérience qu'il propose. Pouvoir conduire l'analyse stylistique jusqu'à cette mise en cohérence globale me semble l'objectif ultime du stylisticien, qu'il peut parfois renoncer à atteindre par prudence et manque d'éléments décisifs, mais qui doit orienter sa démarche¹⁷⁵.

J'en prendrai ici deux exemples, empruntés aux articles 27 et 48, consacrés respectivement aux descriptions dans des essais de Camus et à *Egée* de Lorand Gaspar. Le point de départ de l'article 27 est le qualificatif de « lyrique » souvent appliqué aux descriptions de Camus dans *Noces* et *L'Été*, qui célèbrent l'union entre l'Homme et la nature en inversant en quelque sorte la hiérarchie entre eux, conformément aux objectifs énoncés par Camus lui-même revendiquant un certain objectivisme¹⁷⁶. On a donc affaire à un lyrisme quelque peu paradoxal si on limite le lyrisme à l'expression du sentiment personnel, et qui m'incitait à y regarder de plus près. L'étude du vocabulaire et de la syntaxe m'a permis de dégager deux sortes de passages dans ces descriptions par ailleurs soigneusement balisées et bien isolables au sein des essais auxquels elles appartiennent :

- dans certains passages, j'ai mis en évidence (en m'appuyant sur une étude des avant-textes) la rareté *voulue* des adjectifs et de tout lexique axiologique, la simplicité presque répétitive de la syntaxe (phrases de type SVO sans ajouts), la prédominance de la parataxe et du « style coupé », traits que j'ai mis en re-

¹⁷⁴ Sur la question de l'interprétation en analyse de discours, cf. Cossutta 2004.

¹⁷⁵ Renoncer à l'interprétation serait entrer dans une sorte de division du travail où le stylisticien s'arrêterait à la description d'un faisceau de faits linguistiques, laissant au littéraire le soin de dégager le sens profond, irréductible, du texte.

¹⁷⁶ Cf. notamment, dans le tome *Essais* de la Bibliothèque de la Pléiade, à la p.864 : « Dans la mesure où cela est possible, j'aurais aimé être, au contraire, un écrivain objectif. J'appelle objectif un auteur qui se propose des sujets sans jamais se prendre lui-même comme objet. »

lation avec l'éthos d'un écrivain qui affirme sa solidarité avec un « peuple sans passé », « indifférent à l'esprit » et qui, refusant les artifices d'une littérature trop savante, se borne à enregistrer ses perceptions ;

- j'ai observé au contraire dans d'autres passages de nombreuses comparaisons et métaphores qui personnifient le paysage tout en faisant de l'Homme un simple élément du monde naturel, soumis à son bon vouloir « comme le galet verni par les marées »¹⁷⁷ et un rythme, basé sur les répétitions, qui donne au discours une ampleur lyrique.

Ces deux types d'écriture convergent vers une visée argumentative unique : convier le lecteur à refaire l'expérience du locuteur en s'immergeant à son tour dans la nature. La simplicité ascétique de certains énoncés et le travail des figures dans d'autres proposent une expérience fusionnelle où la réflexion du lecteur n'a pas sa place et où l'écriture ne revient jamais sur elle-même. Tout autres sont les descriptions de Ponge et Jaccottet portant sur des paysages quasi identiques du point de vue référentiel, mais qui, elles, mettent en avant la quête par le locuteur d'une formulation juste, empêchant ainsi la prééminence du paysage sur l'humain, et l'absorption de celui-ci dans celui-là. Comparant ces trois auteurs, j'ai pu dégager des modes distincts de manifestation (ou d'effacement) de la subjectivité dans leurs textes, correspondant à la construction d'un locuteur perçu avant tout comme être-du-monde ou au contraire comme scripteur présentant dans son énoncé un miroir de son énonciation. Revenant ensuite à Camus, j'ai montré que l'implication du scripteur à laquelle il se livre s'allie à une rhétorique de l'intensité produisant l'émotion qu'il souhaite partager avec ses lecteurs : l'isotopie de l'intensité, qui suscite le qualificatif « lyrique » appliqué aux descriptions camusiennes, se manifeste par le lexique (évaluatif mais non axiologique), par la syntaxe (accumulations et descriptions dynamiques où, de par le choix des verbes, les éléments naturels sont animés d'une vie incessante), et par la fréquence des synesthésies qui donnent au texte une densité charnelle. Mais là où la fusion de type romantique débouche sur un trop plein de sens, la rhétorique camusienne incite le lecteur à s'en tenir au réel immédiat : recourant au sous-entendu, à la parataxe, aux synecdoques, à la répétition des mêmes énoncés avec d'infimes variations et s'appuyant sur un nombre volontairement réduit de métaphores possédant toutes la même orientation argumentative visant à animer l'inanimé, cette rhétorique se donne comme ancrée dans l'expérience sensible et construit un éthos de locuteur soucieux de rester fidèle à ses sensations premières et d'éviter toute surdétermination du paysage par la métaphysique ou la littérature. Les descriptions de paysages contenues dans *Noces* et *L'Été* « concilient [ainsi] des propriétés apparemment contradictoires » :

évitant soigneusement les termes qui délivreraient des jugements de valeur et refusant toute projection affective sur le paysage, elles font de l'homme un élément de la nature, livré à son énergie et façonné par elle, mais elles unissent dans une commune sensualité et « corporéité » l'humain et le paysage qui l'accueille. Dédaignant les ressources trop raffinées du langage, privilégiant des constructions et des figures qui plongent le lecteur dans une appréhension immédiate du réel qu'elles décrivent, elles donnent pourtant de celui-ci une vision éminemment dynamique et intense qui en célèbre la profusion autant que la simplicité, la consistance autant que la mobilité. A la fois exaltées et retenues, sensuelles et sans « état d'âme », elles offrent l'exemple d'un lyrisme impersonnel invitant le lecteur à se livrer à son tour à ces noces voluptueuses avec le monde que lui propose Camus.(2003 b : p.253-254)

¹⁷⁷ « Le vent à Djémila », *Essais*, p.62.

Mon travail débouche ainsi sur la caractérisation d'une rhétorique du paysage dont l'objectif est de permettre au lecteur de s'identifier à l'expérience dépersonnalisante du locuteur : le fonctionnement énonciatif et sémantique des descriptions exemplifie l'argumentation explicite des passages philosophiques et en augmente ainsi l'efficacité. L'approche stylistique mise en œuvre s'est appuyée sur ce cotexte pour mieux comprendre la dimension argumentative des descriptions et les resituer dans le projet global de l'écrivain, mais elle est partie d'une observation méthodique des propriétés des descriptions dont elle a dégagé le caractère ambivalent, rapporté ensuite à la relation de Camus avec le monde. S'est ainsi trouvée éclairée l'alliance étrange entre un lyrisme effusif et une rhétorique du *moins*.

Dans le travail consacré à *Egée* de Lorand Gaspar, le point de départ a été, on s'en souvient, l'abondance dans ce recueil des citations explicites, allant jusqu'au recopiage de pages entières. L'analyse de leurs modalités d'insertion m'a permis d'observer des variations dans le positionnement du locuteur premier vis-à-vis des locuteurs cités, mais il me semblait important d'aller plus loin en reliant la répartition de ces citations, d'une part à l'organisation du livre, d'autre part à la vision du monde et de la poésie qu'il communique. J'ai évoqué brièvement ces conclusions en III.2.3. J'y reviendrai un peu à présent pour montrer l'importance de la distribution et de la fréquence des faits observés par le stylisticien. Dans *Egée*, ce qui m'a permis d'aller plus loin dans l'analyse, c'est d'abord de réfléchir au statut de la parole dans les œuvres citées. La parole poétique dominante dans *Egée* valorise en effet la force poétique des énoncés cités – même si leur contenu scientifique ou religieux est complètement obsolète ou contesté par ailleurs – tout en relativisant leur prétention à dire le vrai d'une façon absolue. Les paroles oraculaires s'y trouvent nettement plus circonscrites et contestées que les paroles médicales ou quotidiennes mais leur force poétique se trouve renforcée par leur concision et leur pouvoir d'évocation. Or la distribution de ces différentes paroles citées concorde avec l'architecture sous-jacente du livre ; après une entrée en matière qui contient 3 citations, celles-ci, d'abord rares (sections 2 et 3), se développent en deux temps : on trouve d'abord des citations brèves, tirées des tragiques grecs et de la Bible, qui, recontextualisées, illustrent la pérennité de la parole poétique en même temps que la nécessaire mise en question de la parole oraculaire, puis, dans les sections 7 et 8, on a affaire à des citations longues, nombreuses, montrant comment la poésie naît d'une double attention au corps et aux mots de la vie quotidienne. Je reprends cette répartition dans le schéma ci-dessous qui illustre par ailleurs la construction en chiasme du livre doublée de l'opposition des sections centrales aux sections liminaires et conclusives :

1. « Epiphanie » (3 citations : Bible et Parménide)	8. « Journal de Patmos » (allusions à la Bible puis nombreuses citations de propos de Séféris)
2. « Fouilles » (pas de citations)	7. « Clinique » (citations très abondantes, médicales)
3. « Pierre » (2 citations : Platon et Eschyle)	6. « Iles » (5 citations : Bible et tragédies)
4. « Chœur » (4 citations : tragédies et Bible)	5. « Le repas des oiseaux » (4 citations : Bible et Séféris)

Dans cette construction en chiasme, à la manifestation éclatante – sens littéral du mot « épiphanie » – de la parole poétique que constitue la première section, la plus poétique au sens habituel du mot, celle qui appelle à l'existence tous les éléments (mer et îles, pierres et regards, lumière et obscurité, tragédie et « pulpe tendre des mots ») qui seront déployés dans les sections suivantes, répond le journal, c'est-à-dire le terreau du poème, le lieu où il prend naissance, dans la familiarité des pêcheurs de Patmos, la fréquentation des moines ou l'amitié avec Séféris. A la pierre des carrières et des statues de Paros et Naxos répond l'évocation de la vie sur ces îles, face à la mer mouvante, « sacagée par les vents ». « Chœur » et « Le repas des oiseaux », situés au milieu du livre, procèdent à une interrogation sur le sens de la parole en même temps qu'à une exploration des liens entre l'homme et la mer. Les quatre sections centrales s'établissent ainsi au cœur de l'imaginaire grec tel qu'il apparaît dans la littérature antique revisitée par Gaspar : hanté par la dimension tragique de la parole, et porté au voyage, au départ, à l'errance. Quant à « Fouilles » et « Clinique », elles s'opposent de façon spectaculaire du point de vue des citations (il n'y en a aucune dans « Fouilles » alors que « Clinique » en est presque entièrement tissée) mais elles se rejoignent par leur énonciation plutôt impersonnelle, par l'homogénéité très forte de leurs thématiques respectives (l'art mineur d'une part, le corps humain de l'autre) et parce qu'il s'agit bien dans l'un et l'autre cas de faire venir au jour ce qui d'ordinaire est caché sous la peau (le dysfonctionnement des organes manifesté dans des symptômes) ou sous la terre (les objets enterrés par les années), de faire parler ce qui a l'air muet, et parallèlement de donner vie à un art et une science dont tant de siècles nous séparent.

Dans cette enquête sur les possibilités et le rôle de la parole poétique qu'est aussi *Egée*, on voit dès lors que « Clinique » et « Journal de Patmos », malgré leur apparente extériorité qui pourrait faire croire à une perte de poéticité au fil du recueil, jouent en fait un rôle essentiel : toutes deux en effet nous offrent une sorte de laboratoire de la genèse de la parole poétique. Les longues listes de « Clinique » montrent comment le rythme, la répétition sont au fondement de toute poésie, et l'observation des symptômes nous invite à voir dans la parole une manifestation parmi d'autres de ce corps qui ne cesse de parler tout en se cachant. Les fragments de « Journal de Patmos », par leur enracinement dans le quotidien du poète et par la figure tutélaire de Séféris dressée à l'horizon du livre, indiquent, quant à eux, que la parole poétique prend naissance dans un lieu et une langue concrets tout en circulant indéfiniment d'un poète à l'autre, ils nous prémunissent aussi contre toute assimilation hâtive du locuteur à un prophète de

type johannique : certes Patmos est le lieu où fut écrite l'*Apocalypse* mais c'est aussi une île où des femmes de pêcheurs viennent consulter un médecin en vacances et où le « Royaume » se donne à la faveur d'un coucher de soleil ou d'une aube sur la mer. Et l'ange qui invite à manger le livre (p.86) n'est finalement personne d'autre qu'un ami dont on regrette amèrement la perte, même si ses paroles nous laissent un goût de miel.

Dans ce travail d'analyse, je fais le pari que l'organisation des sections est significative, et je m'appuie sur un élément objectif, la répartition et la nature des citations, pour élaborer une interprétation dont le but est de dégager la dimension argumentative latente du poème. Il s'agit par là de répondre aux questions : que nous dit *Egée* de la Grèce telle que la voit Gaspar, que nous dit *Egée* de la poésie telle que la pratique Gaspar ? Je résume ainsi à la toute fin de mon article les conclusions auxquelles je suis parvenue :

En nous invitant à réfléchir sur la naissance du poème, les deux dernières sections d'*Egée* insistent aussi, par le biais des citations dont elles sont émaillées, sur le fait que la parole poétique est le lieu de la mise en circulation des discours, de leur décantation et de leur concentration par le rythme, mais nullement une parole instituante qui nous écraserait de son autorité. Il s'agit bien en effet dans ce livre de proposer une conception de la poésie qui en fasse un lieu accueillant à toutes sortes de discours, un lieu où ils puissent se régénérer, apparaître dans toute la force de leur invention verbale, tout en permettant au discours poétique de ne plus être fermé sur lui-même.(article 48 à paraître)

On voit sur cet exemple comment interagissent des faits relevant de l'énonciation et des faits relevant de la cohérence textuelle et comment l'approche stylistique peut déboucher, pour reprendre les mots de Madeleine Frédéric (2003 : 326), sur une herméneutique littéraire : mettant en relation les réseaux sémantiques qui configurent l'univers du texte avec des phénomènes énonciatifs ou textuels, la démarche stylistique révèle une dimension argumentative latente du texte qui tient à l'articulation du dire et du dit. Les choix linguistiques repérés produisent un certain éthos discursif et une configuration du référent dont on peut penser qu'ils sont perçus par le destinataire et produisent des effets perlocutoires même s'ils ne sont pas conscientisés. Ces effets entrent en résonance ou en contradiction avec le sens construit à partir de la perception des réseaux sémantiques et ce sont ces convergences ou ces conflits que l'analyste dégage et interprète en s'appuyant sur la prise en compte d'un contexte constitué par le genre auquel appartient le texte considéré ou les modèles intertextuels qu'il convoque, les autres textes du même auteur, ses déclarations métapoétiques, sa situation dans le champ littéraire.

Cette démarche est similaire à celle que met en œuvre l'analyste du discours argumentatif qui, lui aussi, articule trois dimensions : les thèses et arguments formulés dans le discours, le dispositif énonciatif et rhétorique qui soutient le déploiement de ces thèses et arguments, la façon dont le discours prend en compte la situation d'énonciation et se positionne par rapport à l'interdiscours. En ce qui concerne l'œuvre littéraire fictionnelle ou poétique, la situation d'énonciation immédiate est certes moins prégnante mais l'interdiscours joue un rôle tout aussi important. Il n'y a donc pas lieu d'isoler radicalement une stylistique littéraire au sein de l'analyse de discours, même si le degré très élevé de cohérence et de cohésion de l'œuvre littéraire et le caractère dédoublé de son dispositif énonciatif (cf. chap.III.1.) rendent à la fois cruciale et complexe la mise en relation de l'univers sémantique et du dispositif énonciatif et rhétorique. La

stylistique permet alors d'éclairer le dit par l'analyse du dire, et de mettre à jour des effets de sens que la critique thématique ou l'histoire littéraire ne pourraient déceler.

Nécessairement limitée dans l'espace d'un article, cette démarche peut se déployer plus amplement dans le cadre d'un livre, en faisant notamment une part plus grande aux textes métopoétiques de l'auteur étudié, non pas pour les paraphraser mais pour les soumettre à la confrontation avec les poèmes eux-mêmes. Tel a été le projet du livre que j'ai écrit en collaboration avec André Bellatorre, *Le printemps du temps*, qui, tout en contextualisant les œuvres étudiées, recentre constamment l'analyse sur l'écriture des deux auteurs qu'il confronte, Francis Ponge et Philippe Jaccottet.

2. Poétiques comparées

Le livre *Le printemps du temps*, qui peut à certains égards apparaître comme un pas de côté par rapport à mes articles stylistiques, représente en réalité un aboutissement possible de cette démarche.

Écrit avec André Bellatorre¹⁷⁸, il se propose de comparer le travail d'écriture de Ponge et Jaccottet en faisant de l'œuvre de chacun d'eux un outil heuristique pour lire l'œuvre de l'autre. Le projet est né de l'observation de profondes parentés dans la conception que se font de la poésie Ponge et Jaccottet ; tous deux en effet se situent d'abord contre une certaine pratique de la poésie : contre le lyrisme effusif, contre les idées, contre l'étalage de la subjectivité anecdotique, contre la transparence du langage, contre une grandeur de pacotille. Mais ce refus n'est que l'envers de leur attachement obstiné aux choses, de l'enthousiasme qu'ils éprouvent au contact de la savoureuse altérité du monde et du devoir qu'ils se font – parce qu'il est aussi raison d'être et de vivre – de la communiquer dans les mots. Et l'énergie du contre alliée à celle du pour les amène à une écriture à la fois dépouillée, prudente, soupçonneuse, et exaltée, subtile, séduisante, voire retorse. Ce sont les tensions fécondes dont leurs œuvres sont traversées qui nous ont paru être les meilleurs points de comparaison entre les deux poètes, où s'affirmaient à la fois leurs ressemblances (ainsi de leur méfiance vis-à-vis des images alliée à un usage intense des métaphores) et leurs différences (la densité du signe chez Ponge s'opposant par exemple à son allègement chez Jaccottet alors que tous deux cherchent une homologie entre mots et choses tout en la sachant impossible).

Le premier chapitre commence par dresser un panorama de leur situation dans le XX^e siècle tant au regard de la politique – où tous deux se situent aux antipodes d'une littérature engagée sans pour autant se désintéresser du politique – que de la métaphysique – où le matérialisme militant de Ponge s'oppose à la conviction qu'a Jaccottet de l'existence d'un ordre de réalité qui dépasse l'observable et que la poésie a pour tâche de traduire. Puis le chapitre se poursuit en confrontant leurs jugements sur les poètes qui les ont précédés dans le grand tournant de la modernité et sur la façon dont leurs pairs donnent corps au projet poétique en plein XX^e siècle. Il met ainsi en lumière une grande

¹⁷⁸ La conception du livre et sa réalisation ont fait l'objet d'un dialogue constant entre nous, la rédaction des chapitres a été répartie ainsi : j'ai rédigé les chapitres 1, 2, 4, 5, 6 et 9, et André Bellatorre a pris en charge les chapitres 3, 7 et 8. Chaque chapitre a fait l'objet de relectures et de propositions de correction par l'autre membre du duo, la version définitive étant le fait de l'auteur initial.

proximité – symptomatique d'un climat d'époque autant que d'affinités individuelles – que les chapitres suivants vont approfondir.

Les chapitres 2 et 3 décrivent leur positionnement par rapport à la poésie appréhendée en tant que mode de connaissance et en tant que discours doté d'une forme spécifique. Sur ces deux plans, les deux auteurs nous paraissent beaucoup plus proches que ne le pensent certains exégètes qui, très sensibles à la nouveauté radicale de Ponge, minorent la dimension critique de l'œuvre de Jaccottet. Certes Jaccottet n'adopte pas la même posture¹⁷⁹ que Ponge et ses premières œuvres font plutôt allégeance à la tradition poétique, alors que les *Douze petits écrits* affichent d'emblée un côté subversif, mais si l'on prend en compte l'ensemble de l'œuvre et l'évolution de Jaccottet¹⁸⁰, si l'on privilégie les textes poétiques par rapport aux textes réflexifs, en observant le dire à la lumière du faire, on voit apparaître de grandes convergences dans les pratiques de Ponge et Jaccottet comme dans leurs positions théoriques.

Le chapitre 2 s'intéresse tout d'abord à la façon dont leurs œuvres retravaillent sans l'annuler l'inscription biographique et met en avant la notion d'*exercice* pour définir leur rapport personnel à l'écriture. Puis, après avoir examiné les soubassements de leur refus commun de toute poésie à prétention philosophique, il montre en quoi ils élaborent tous deux une poésie *critique*, Ponge privilégiant pour ce faire le renversement carnavalesque des codes habituels, et Jaccottet l'expression de l'incertitude. Quant au chapitre 3, il analyse la répartition entre la prose et les vers en montrant que la tendance des deux œuvres est d'organiser un dialogue entre les deux régimes où chacun se conforte dans sa spécificité tout en renvoyant à l'autre par son incomplétude, de sorte qu'on aurait tort d'enfermer Ponge dans la posture d'artiste en prose qu'il a bien voulu se donner. Dans ces chapitres 2 et 3, prennent place les premières études détaillées de textes spécifiques qui sont à notre avis l'originalité de notre livre par rapport à une étude littéraire plus classique et qui doivent beaucoup à la démarche stylistique. Sont ainsi examinés « Ode à la boue » (*Pièces*, I¹⁸¹, p.729) et « Une couronne » (*Après beaucoup d'années*, p. 41-51).

Les chapitres 4 à 6 explorent la rhétorique des deux auteurs sous l'angle de l'*elocutio* en montrant tout d'abord le côté paradoxal de leurs approches de l'objet : dans le chapitre 4, la comparaison de deux textes – extraits de « Pochades en prose » (*Méthodes*, I, 544-546) et de *La Semaïson* (p.130) –, puis l'examen détaillé de « Plat de poissons frits » (*Pièces*, I, 768) et du « Pré de mai » (*Paysages avec figures absentes*, p. 83-85), complétés par des citations plus brèves, permettent de voir comment la priorité donnée à l'objet et le souci de passer au crible le langage tantôt aboutissent à des textes réticents qui se constituent dans la quête sans cesse à reprendre de l'expression juste, tantôt créent des objets verbaux dont la virtuosité s'efforce de rivaliser avec la puissance

¹⁷⁹ Sur la notion de posture d'auteur, cf. Meizoz 2005 : la posture inclut selon lui une dimension non-discursive, comportementale et non-verbale (2005 : 182-183) et une dimension discursive. Pour moi, la posture se distingue de l'éthos au lieu de l'englober : appartient à la posture des comportements verbaux, paraverbaux et non-verbaux extérieurs au « noyau » de l'œuvre (présentation de soi, apparence vestimentaire, élocution mais aussi prises de parole dans les médias et dans le paratexte de l'œuvre), alors que l'éthos s'observe dans le corps de l'œuvre. Ceci permet entre autres de distinguer entre le faire et le dire, ou, pour le dire dans les termes de la psychologie cognitive, entre les savoirs procéduraux et les savoirs déclaratifs.

¹⁸⁰ Ce que le programme d'agrégation 2004 ne permettait hélas pas.

¹⁸¹ Je désigne par I et II le premier et le second tomes des *Œuvres complètes* de Ponge dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard 1999 et 2002).

émotive du réel. Cette alternance de l'ascèse et de l'ivresse, de la fougue et du soupçon dans la pratique de la description se retrouve dans l'emploi de trois figures-clés de leurs poétiques : l'oxymore, la métaphore et l'allégorie. Ces figures sont étudiées sous plusieurs aspects afin d'en cerner avec précision le fonctionnement et le rôle pragmatique : sont envisagés aussi bien leurs formes syntaxiques que les univers sémantiques qu'elles convoquent et leurs effets dans les textes où elles figurent. Une étude approfondie de « La parole étouffée sous les roses » (*Pièces*, I, 771-773) et de la « La tourterelle turque » (*Paysages avec figures absentes*, p.51-55) montre également le lien existant entre l'emploi des métaphores et l'éthos discursif en dessinant les contours de deux érotiques contrastées. L'analyse du fonctionnement de l'allégorie dans *La Seine* (I, 243-297) et dans « Sur les degrés montants » (*Cahier de verdure*, p.39-42) permet d'opposer l'exhibition de la figure chez Ponge à sa présence en filigrane chez Jaccottet, correspondant à deux façons différentes de mettre en texte la leçon délivrée par le paysage. Cette étude des figures, qui souligne les points de convergence aussi bien que les spécificités de chacun des deux auteurs, débouche dans le chapitre 6 sur une réflexion plus générale sur le rapport des deux poètes au réel et au langage. Nous mettons ainsi en évidence le fait que Ponge adopte volontiers une attitude de démiurge refaisant le monde par la puissance du Verbe alors que Jaccottet s'efforce le plus souvent de faire oublier les signes au profit de cet insaisissable qu'ils s'efforcent de capter. Au travail sur la matière du mot, générateur de significations multiples, s'oppose l'effacement du signe par un travail, moins visible mais tout aussi réel, qui réduit la différence entre signifié et référent. Cette opposition tendancielle n'a cependant rien de systématique comme nous le soulignons dans la conclusion de cette partie que je me permettrai de citer un peu longuement :

Alors que Ponge creuse puis réduit la distance entre mots et choses en rapprochant les mots de la densité des choses au prix d'une opacification de la référence, Jaccottet rêve d'un effacement du poète au profit de son objet, dans une abolition totale du moi au sein de l'altérité, ou à défaut, d'une métamorphose du poète en jardinier, écrivant directement sur la terre, ou en oiseau, traçant ses signes dans l'air, de sorte que le langage nous ouvre immédiatement accès aux pages du monde.

Toutefois il ne faudrait pas opposer trop rigidelement les deux auteurs en ne tenant compte, dans l'œuvre de Ponge, que des textes emblématiques d'une intrication étroite entre l'objet de l'écriture et l'écriture de l'objet. Il arrive en effet que ces jeux de miroir se limitent à quelques brefs points de contact, quelques rapides courts-circuits. Ainsi, dans *L'Asparagus* (écrit entre 1961 et 1963, II, 324-327), la mise en relation entre les branches plates de la plante et les pages du poème se fait-elle par l'expression « recto verso » en deux points du texte, mais pour le reste, le poème procède plutôt à une réflexion sur la production et la dissémination, qui, certes, parlant du végétal, fait écho à la création poétique, mais sur le même mode allusif que Jaccottet dans les poèmes que nous avons cités *supra*. Contrairement à certains passages où des calembours nous indiquent que telle expression n'est choisie que pour pouvoir signifier sur plusieurs plans à la fois¹⁸², le passage suivant laisse la référence à l'écriture totalement implicite jusqu'à la dernière phrase, caractéristique du ringage pongien :

Ainsi l'asparagus étend-il ses tapis, ses tamis superposés, ses tapis étagés, ses palmes protectrices...

Ces draps qui cachent la terre aux anges, leur cachent la mort, la brisure, cachent et escamotent la douleur et la mort. En même temps qu'ils cachent à la terre la chute, l'éblouissante chute des anges (rayons du soleil).

Cachent le sol aux anges, cachent les anges au sol ; à chacun épargnant la blessure, par éblouissement ou brisure ; et la mort.

¹⁸² On se reportera à l'étude du premier paragraphe du texte dans Riffaterre 1979, p. 275 sq.

Voilà donc sa protection sur deux faces, à double sens, recto verso. (II, 327)

Hormis la dernière phrase, le texte s'insérerait aisément dans un recueil de Jaccottet, *Et néanmoins*, par exemple, entre les violettes et les daucus. Et ces pages-draps pour amortir la chute des habitants « du gratte-ciel, de la tour incendiés » nous font penser à ce chant de *Requiem* où Jaccottet a cherché à « ensevelir [ces jeunes morts] dans quelque chose qui les apaise ou qui les sauve » (p.45).

La littéralité pongienne peut ainsi se jouer sur le mode de l'intermittence, de l'allusion, et la description de l'objet passer par les ressources de l'écriture imitative, comme le montre « Les hirondelles » (*Pièces*, I, 795), même si la densité sémantique de ce texte ne peut se réduire à la seule imitation dans l'écriture de l'impétuosité et des brusques changements de direction du vol des hirondelles.

Toute systématisation outrancière de l'écriture de Ponge se heurte rapidement à un contre-exemple, tant il a soin d'explorer en tout sens les relations entre langage et monde. Néanmoins la tendance générale, dans son œuvre, va bien, par des moyens divers, vers une aggravation amoureuse de l'altérité qui débouche sur une étreinte passionnée où chacun jouit d'être lui-même face à l'autre, alors que Jaccottet tend à faire du poème et de son auteur des éléments consubstantiels au monde dans lequel ils aimeraient se fondre. Face aux signes de Ponge devenus bien souvent des espaces à trois dimensions, de vrais palais de glaces où le référent se diffracte en reflets incertains, les signes de Jaccottet se diluent plus volontiers dans l'espace limpide du soir ou se déposent en ombre sur la terre, pour que le monde même devienne signe. (p.175-176)

Les chapitres 7 et 8 sont pour leur part consacrés à deux aspects de l'*inventio* où se confirme un dialogue tantôt implicite tantôt explicite entre les deux œuvres : le ciel et ses constellations d'une part, les paysages terrestres d'autre part. Se déployant dans la mise en relation du haut et du bas, les deux œuvres inventent des paysages qui, tout en organisant l'espace pour y recréer un paradis, sont pensés comme des allégories de l'écriture. Cette partie du livre a pour premier intérêt de montrer que Ponge est un écrivain du paysage et pas seulement des objets, ce qui, bien sûr, légitime notre comparaison sur le plan thématique. Mais son deuxième intérêt est de penser le paysage non seulement comme un motif mais aussi comme un genre, à l'égal de ce qui se passe en peinture, et de comparer à la fois les choix d'écriture et les configurations sémantiques déployées par les deux auteurs en articulant la forme de l'expression et celle du contenu. Arbres et prés sont travaillés par le langage pour devenir non seulement les emblèmes d'une poésie mais aussi des lieux textuels où l'humain peut croître et s'affirmer en épousant le temps :

Que ce soit à travers les peupliers de Jaccottet ou les poiriers de Ponge, le paysage est habité par la langue et dit quelque chose de l'écriture, de la poésie. Mais ce qui rapproche surtout les deux poètes, c'est leur commune attitude par rapport au temps. Jaccottet dans ses promenades est à la recherche de lieux véritables, c'est-à-dire, nous l'avons vu, de sites qui respirent si peu que ce soit « l'haleine divine » et ses déambulations lui permettent de recueillir les signes des « lieux », messages portant la trace fugitive de l'immémorial et que l'on peut saisir à la dérobée. C'est dire si le paysage jaccottéen est un lieu sacré par excellence. On pourrait croire le poète matérialiste Francis Ponge à des années lumière de cette conception religieuse du paysage mais nous avons pu mesurer pourtant à quel point « Le Pré », où la dimension ontologique n'est pas absente, mettait en œuvre une quête de l'origine à travers un lieu électif. La poésie de l'oxymore dont il est nourri ouvre elle aussi la voie à une remontée dans le temps, et Ponge l'indique sans détours : « Il s'agit en quelque façon d'un chapitre du *Temps Retrouvé* » (II, 487). (p.217)

Cette conjonction de l'écriture et de la vie est explorée de façon plus systématique dans le dernier chapitre qui comporte trois volets. Le premier, centré sur les textes métapoétiques des deux auteurs mais qui se réfère aussi aux textes de Ponge sur Braque et au livre de Jaccottet sur Morandi, analyse la part respective dévolue à l'inspiration et aux règles dans leurs poétiques et l'importance qu'y prennent les notions de « toilette » et de « justesse ». Les chapitres précédents consacrés aux descriptions se trouvent ainsi mis en perspective par la prise en compte des propos de Ponge et Jaccottet sur l'écriture, ses chances et ses risques. Le deuxième volet élucide le rapport au lecteur tel qu'il apparaît dans les incipits et les clausules des textes poétiques et propose à partir de là une analyse de la dimension argumentative des deux œuvres et de l'auditoire idéal qu'elles appellent. Le troisième volet s'interroge sur la tâche qui est dévolue à la poésie par Ponge et Jaccottet, d'une part en explicitant la notion de « réparation » si importante pour l'un et l'autre, d'autre part en précisant le rapport qu'ils entretiennent avec la modernité. Sur ce plan aussi, la messe semble dite si l'on s'en tient à la « vulgate » ayant cours sur ces deux auteurs : à Ponge d'incarner une avant-garde qui rompt avec la poésie, à Jaccottet d'endosser le vêtement du nostalgique faisant « le pari de l'inactuel »¹⁸³. Or nous croyons que les choses sont beaucoup plus complexes : Jaccottet est parfaitement conscient des exigences de son époque et inscrit son œuvre dans une critique du triomphalisme poétique, tandis que Ponge pense lui aussi sa poésie comme quête de l'origine, même si c'est parfois sur le mode du renversement carnavalesque qu'illustrent par exemple « La Chèvre » ou les « Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti » (II, 578-581) étudiés dans ce chapitre 9. Sans vouloir les réduire au plus petit dénominateur commun, il nous a paru important de souligner ces rapprochements, car les questions posées dépassent largement les frontières de ces deux œuvres et concernent l'ensemble de la production poétique contemporaine : que veut dire être moderne aujourd'hui en poésie ? quel sens cela a-t-il ? et peut-on assumer de façon moderne la prétention orphique de la poésie à réconcilier *anthropos* et *cosmos* ? En fin de compte, ce dernier chapitre montre comment les postures d'auteur et les éthos discursifs de Ponge et Jaccottet éclairent ces enjeux tout en assumant l'intrication entre écriture et vie consubstantielle à la poésie lyrique ainsi que je l'ai définie actancielle-ment en III.1. C'est ainsi que se dessinent des poètes qui, l'un plus confiant dans les pouvoirs de la poésie, l'autre plus sceptique, partagent un même engagement dans l'activité poétique, un même désir de toucher le lecteur et une même désillusion à l'égard de leur époque qui les pousse à s'appuyer sur un passé mythique pour recommencer sans cesse à nouveau leur entreprise de déchiffrement et de nomination.

On aura vu sans doute à partir de ce résumé que, tout en s'appuyant sur une démarche stylistique acquise au fil des années, ce livre se présente plutôt comme une introduction aux deux œuvres que comme un ouvrage universitaire réservé à des spécialistes. Notre souhait a été de mettre au centre la construction du sujet telle qu'elle se vit dans l'aventure de l'écriture pour Ponge et Jaccottet sans occulter la dimension existentielle de cette aventure. Nous avons donc essayé de cerner ce sujet du poème, alter ego de l'auteur mais toujours en avant de lui cependant, invitant le lecteur à lui répondre ou

¹⁸³ Nous ne visons pas là l'excellent livre, très nuancé, d'Hervé Ferrage (2000), mais plutôt les positions de Jean-Marie Gleize encore réaffirmées récemment (2006) et que notre travail n'a pas convaincu.

à adopter ses traits le temps de la lecture du poème. L'écriture de ce livre réinvestissait d'une certaine façon trois entreprises :

- le travail de maïeutique que j'ai mené tant d'années dans l'enseignement secondaire¹⁸⁴ dans le but d'aider les élèves à se confronter à l'altérité d'une langue et de discours qui ne se donnent pas d'emblée et à se construire eux-mêmes dans cette traversée ;
- le travail stylistique dont j'ai essayé de décrire ici la quête de cohérence dans la double attention à l'énonciation et à la textualité, à la manifestation d'une subjectivité et à l'élaboration d'un objet, le texte, doté de ses propres règles, de ses propres références et d'une indiscutable autonomie ;
- le travail d'écriture que, très modestement, à ma petite échelle, je mène au sein de la revue *Filigranes*, dont l'ambition est de « soutenir l'accès de tous au pouvoir d'écrire » et « d'ouvrir un espace de coopération où l'écriture puisse se mettre en travail et où lecture et publication deviennent démarche partagée »¹⁸⁵.

Dans cette étude, la comparaison a joué un rôle moteur et nous a permis d'envisager autrement des auteurs et des œuvres que nous croyions déjà très bien connaître. Ute Heidmann (2005), que nous citons dans notre « entrée en matière », a déjà souligné la valeur heuristique de la comparaison pour peu qu'elle satisfasse à quelques règles méthodologiques et accorde toute l'attention nécessaire à la mise en discours. De fait, dès lors que la stylistique cherche à préciser les interactions du dispositif énonciatif et rhétorique avec le contexte littéraire, la comparaison entre deux auteurs s'avère précieuse : elle permet de voir comment des positionnements communs peuvent être accompagnés sur certains plans de choix linguistiques et rhétoriques très voisins mais sur d'autres plans s'accommoder de pratiques très différenciées, et comment les différences dans le dire ressortissant aux éthos et aux styles peuvent s'articuler avec des postures communes sur le rôle et la tâche de l'écrivain. La comparaison affine la perception de la distance ou des convergences existant entre les déclarations intentionnelles et les pratiques d'écriture. Elle conduit à dépasser la pure description des choix stylistiques ou des motifs au profit d'une perspective globale qui prend en compte la dimension argumentative implicite des textes et le dialogue qu'ils instaurent avec les lecteurs. Par ailleurs elle permet peut-être de saisir un peu mieux ce qui relève du style dans sa triple acception, générique, historique et individuelle. Toutefois une comparaison limitée à deux auteurs doit rester nécessairement très prudente en la matière, et seule la stylistique sérielle que Molinié (1986 : 193) appelait de ses vœux pourrait permettre d'aller plus loin en ce sens.

L'écriture de ce livre m'a d'autre part amenée à écrire autre chose que des articles universitaires nécessairement complexes pour des lecteurs non initiés. Notre projet était en effet d'écrire un livre qui, même s'il est nourri des débats universitaires actuels tant sur la réception de Ponge et Jaccottet, que sur les enjeux de la poésie contemporaine ou sur l'approche des textes littéraires, veut avant tout rester accessible à des amateurs de poésie et leur donner envie de découvrir et confronter les deux auteurs. Je me suis efforcée, par exemple, à partir de ma réflexion sur les figures, d'éclairer le fonc-

¹⁸⁴ Travail qui se poursuit dans l'animation d'ateliers d'écriture à l'Université.

¹⁸⁵ Quatrième de couverture de la revue *Filigranes*, publiée à Carnoux-en-Provence.

tionnement de la métaphore et de l'oxymore dans les œuvres que j'étudiais en tenant compte de leur dimension pragmatique et en la reliant à des enjeux plus globaux tels que la relation entre langage et réalité non-verbale. J'ai pris soin également d'inscrire ces œuvres dans leur contexte en essayant avant tout de décrire un positionnement qui se veut réponse à une question existentielle : pourquoi écrire de la poésie aujourd'hui ? à quoi rime cette activité ? Mais, en cherchant à répondre à ces questions par une étude précise des textes, j'ai voulu éviter les impasses d'une métaphysique de pacotille qui se réfugie dans l'ineffable faute de savoir observer ce qui se passe dans l'élaboration d'un poème et dans sa lecture. J'ai donc essayé dans ce livre à la fois de faire connaître des personnes, en montrant ce qui avait pu motiver leur décision d'écrire et soutenir leur désir au long des années, et de faire aimer des textes en éclairant leur fonctionnement et en tissant entre eux des fils. Les futurs lecteurs diront si j'y suis parvenue et si la comparaison a porté tous les fruits que nous en escomptions.

Conclusion

Projets et perspectives

Mes projets en stylistique et linguistique textuelle se situent dans la continuité de mes travaux de ces six dernières années pour la bonne raison que j'ai l'impression d'avoir commencé à défricher un terrain où il y a encore beaucoup à découvrir et qu'il serait prématuré d'abandonner. Ils découlent pour partie de mon appartenance à deux équipes, ainsi que de projets collectifs que je présenterai ci après.

I. Linguistique générale

Le projet le plus proche dans le temps, puisqu'il doit déboucher sur une publication début 2008, porte sur une étude des figures dans une perspective énonciative et pragmatique. Impulsé par Alain Rabatel, il réunit six enseignants-chercheurs de trois laboratoires différents (ICAR, Praxiling et Bases, Corpus, Langage). Il s'inscrit dans un renouvellement de l'étude des figures¹⁸⁶ pensées non plus en termes d'écarts ou de déviations mais comme des « variations exemplaires du discours » (Bonhomme 2005 : 31) caractérisées par leur saillance et leur fonctionnalité mais engageant crucialement le coénonciateur puisque la figure est autant affaire de réception que de production. Le cadre théorique adopté sera celui de la dissociation entre locuteur et énonciateurs permettant de penser les figures comme des manifestations de points de vue divergents sur les référents évoqués et la plus grande attention sera donnée aux relations unissant la figure et le co(n)texte.

Au sein de ce projet global, je prendrai en charge l'oxymore, ce qui me permettra de poursuivre sur un plan linguistique la réflexion amorcée en stylistique à propos de Ponge et Jaccottet. Je vais constituer un corpus composé d'une part de textes argumentatifs, d'autre part de textes poétiques, et je me propose d'approfondir tout ou partie des pistes suivantes :

- oxymore et points de vue : quelles sont les différences entre oxymore et antithèse sous le rapport des points de vue en jeu et des entités qui les assument ? Il s'agira de vérifier ou d'infirmer l'hypothèse selon laquelle l'oxymore rapporte à un point de vue unique des visions contradictoires d'un même objet ou procès, et, ce faisant, de voir si la doxa dont l'oxymore prend le contrepied est explicitement convoquée dans le contexte ou si elle reste à l'état d'implicite.

¹⁸⁶ On peut citer notamment pour les réflexions les plus récentes : Bonhomme M. 2005, *Pragmatique des figures du discours*, Champion ; Détrie C. 2001, *Du sens dans le processus métaphorique*, Champion ; les numéros 129 (2001) « Les figures entre langue et discours » et 134 (2002) « Nouvelles approches de la métaphore » de *Langue française* et le n°35 (2000) des *Cahiers de praxématique* « Sens figuré et figuration du monde ».

- oxymore et co(n)texte : peut-on identifier certains mécanismes grâce auxquels le co(n)texte inhiberait le jugement de contradiction que le récepteur pourrait être amené à porter sur l'énoncé oxymorique ou cela repose-t-il uniquement sur la compétence pragmatique du récepteur ?
- extension de l'oxymore et fonctionnement syntactico-pragmatique : quelles configurations syntaxiques facilitent la perception de l'oxymore, sa saillance ? l'oxymore cesse-t-il d'être prégnant lorsque les mots mis en rapport n'appartiennent pas à la même catégorie grammaticale ou ne sont pas contigus ? un discours entier peut-il être qualifié d'oxymorique sans qu'il s'agisse d'une simple facilité de langage ? existe-t-il des oxymores « filés » ?
- fonctionnalité de l'oxymore : la prise en compte de discours différents devrait permettre d'observer si les fonctions de l'oxymore sont tributaires du genre discursif dans lequel il apparaît, et si des dominantes fonctionnelles (esthétique, affective, argumentative) peuvent être dégagées.

Un deuxième projet déjà engagé concerne l'équipe « linguistique générale et énonciation » du laboratoire *Bases, Corpus, Langage*. Après le travail sur la concession, nous venons de démarrer un nouveau projet portant sur « les mots de la frontière ». Ce travail nous permettra d'approfondir une notion clé de la théorie culiolienne en nous interrogeant sur ses propriétés topologiques spécifiques en linguistique et en analysant ses modes d'actualisation. Deux postulats seront à la base de nos travaux¹⁸⁷ :

- la frontière n'est pas un donné, elle est un construit et n'a de réalité que dans son actualisation par un acte d'interruption sur du continu (cf. les saisies interceptives guillaumiennes) ; pour les linguistes, cette actualisation sera nécessairement énonciative ;
- la frontière linguistique (voire notionnelle et perceptive) est d'épaisseur non-nulle (ce qui n'est pas le cas dans les modèles topologiques auxquels on emprunte pourtant le concept). Ce n'est donc pas un point mathématique, mais un intervalle qui a lui-même une borne initiale et une borne finale qui sont à définir, et qui offre une étendue, zone de fluence (lieu par où l'on sort du domaine, lieu par où l'on entre dans le domaine) et de superposition (le « presque déjà là » et le « presque plus là » s'y rejoignent, le même et l'autre s'y disputent la place).

Nous commencerons par un angle d'attaque précis et fortement délimité : l'étude des adverbes et expressions adverbiales exprimant intrinsèquement le passage d'une frontière notionnelle ou temporelle : *à peine, presque, juste, tout juste, au moins, pour un peu, peu s'en fallut, jusques et y compris*, etc. Mais il n'est pas exclu que nous menions également des travaux en parallèle sur le fonctionnement de certaines figures de rhétorique qui ont pour effet à la fois d'exhiber et de tenter d'effacer la frontière entre deux notions, deux perceptions, deux référents. Le modalisateur *on dirait* dont j'ai amorcé l'étude dans ma thèse serait à cet égard un bon champ d'investigation. Ce travail sur les mots de la frontière présente un double intérêt : il nous permettra d'une part d'approfondir la compréhension de la façon dont le système linguistique structure le réel

¹⁸⁷ Je reprends ici les termes du document de guidage élaboré par Sylvie Mellet au début de notre travail, qui résulte du souhait de nous inscrire dans une des thématiques centrales de la MSH de Nice.

dont il rend compte en fonction de nécessités énonciatives et argumentatives, d'autre part d'observer dans des discours des stratégies et des positionnements liés à l'usage de certains lexèmes et influant sur le déroulement des interactions.

A plus long terme, j'aimerais participer à une recherche sur l'enseignement de la linguistique en France, aussi bien dans les cursus spécialisés en sciences du langage que dans les cursus littéraires. Je serais intéressée à la fois par des questions d'organisation curriculaire et par des questions de méthodes. Un tel travail me permettrait de renouer, dans l'institution qui est à présent la mienne, avec les préoccupations didactiques et pédagogiques de mes débuts. J'ai été très intéressée par l'élaboration en 2006 d'un Référentiel Européen d'Enseignement de la Linguistique par le département Sciences du Langage de l'Université d'Orléans. La question d'un noyau commun d'enseignements d'une Université à une autre, ainsi que celle d'une meilleure articulation entre l'enseignement en Licence et le contenu des concours d'enseignement requièrent un engagement institutionnel plus qu'une recherche scientifique, encore qu'une bonne connaissance de l'histoire de la discipline soit nécessaire pour réfléchir avec pertinence. En revanche, l'étude des dispositifs d'enseignement et d'évaluation et des processus d'apprentissage relève pleinement, si elle est menée avec la rigueur méthodologique voulue, d'une approche scientifique, tout en pouvant contribuer à éclairer les choix institutionnels et pédagogiques. Parmi les pistes qui s'offrent pour étudier l'appropriation par les étudiants des contenus et des démarches en linguistique, une analyse de leurs travaux (dossiers et copies d'examens) complétée d'entretiens individuels me semble prometteuse : elle permettrait d'apporter quelques éclairages sur les reformulations dont font l'objet les notions et concepts présentés par l'enseignant et sur les processus que les étudiants mettent en œuvre pour répondre aux tâches demandées. Les erreurs observées mettraient en lumière quelques-uns des obstacles que rencontrent les étudiants dans leur apprentissage, et les réponses obtenues dans les entretiens permettraient de décrypter les représentations qu'ils se font de la discipline et des objectifs à atteindre pour réussir. Une autre piste consisterait à analyser les textes produits lors de moments d'analyse réflexive visant à une appropriation personnelle des savoirs, moments que j'ai mis en place dans ma pratique enseignante et que je souhaite développer. Si un projet collectif se mettait en place, c'est avec joie que j'y apporterais ma contribution, et j'envisage également de prendre l'initiative d'un tel projet.

II. Linguistique de la poésie et stylistique

Je compte poursuivre au rythme d'une étude par an environ des études sur des poèmes ou des recueils. Ma pratique des six dernières années m'a montré en effet que les études destinées à éclairer le projet esthétique porté par une œuvre et la réception qui peut en être faite attireraient mon attention sur des phénomènes de portée générale que je pouvais ensuite envisager pour eux-mêmes sur des corpus plus variés discursivement ou diachroniquement. C'est ainsi que l'étude d'*Egée* de Lorand Gaspar et celle de « Runes » de Jean Grosjean et « La grande neige » d'Yves Bonnefoy m'ont mise sur la piste de phénomènes d'effacement énonciatif dont je voudrais théoriser davantage la portée en me confrontant à la question soulevée par Gilles Philippe dans son article « le style est-il une catégorie énonciative ? » (2005). Philippe défend l'idée que certains

textes « n'invitent pas à (et ne permettent pas de) construire une instance énonciative derrière l'énoncé » (p. 152) mais possèdent pourtant un style qu'il propose de rapporter au monde construit par le texte et non au narrateur absent. Opérer la déliaison entre style et vocalité (ou éthos) d'un énonciateur, tel est le propos de Philippe. J'aimerais dans l'article que je proposerai pour un numéro de revue consacré à « Linguistique et poésie » (cf. *infra*) examiner le bien-fondé et les implications de cette position et en défendre une autre, qui reste fidèle à la notion de marquage énonciatif.

Par ailleurs je me propose de poursuivre mes réflexions sur la temporalité et la déixis dans les textes poétiques : il m'importe en effet de déterminer si la modalité poétique telle que la définit Marc Dominicy naît de fonctionnements spécifiques des tiroirs verbaux et des déictiques en poésie, ou si elle profite de potentialités de la langue qu'elle exploite au mieux. Trois marqueurs retiennent actuellement mon attention : le présent, le conditionnel et les démonstratifs. Concernant le présent, j'aimerais approfondir la compréhension de sa valeur aspectuelle, en collaboration avec Sylvie Mellet. Concernant le conditionnel, je compte reprendre la réflexion que j'avais amorcée lors de l'étude de la poésie de Jaccottet sur le fonctionnement du conditionnel dans les phrases interrogatives. Je me situerai dans le cadre d'une théorie énonciative polyphonique telle qu'elle est systématisée par la Scapoline (Nølke et al. 2004), et dans le prolongement des travaux de Haillet (2002) sur le conditionnel. Les démonstratifs me paraissent aussi un bon poste d'observation de la situation d'énonciation spécifique de la poésie, notamment en raison de la possibilité qu'ils ont de cumuler une référence à Sit₀ et une référence endophorique. La littérature sur les démonstratifs est déjà considérable (Cf. Gary-Prieur et Léonard éd. 1998 et plus récemment Gary-Prieur 2005 et Kleiber 2005) mais les corpus envisagés sont toujours des corpus romanesques de sorte qu'il serait intéressant de comparer ces résultats avec le fonctionnement dans les textes poétiques.

Ces recherches trouveront un contexte favorable dans l'équipe E.R.I.S. animée par Dairine O'Kelly dans le laboratoire Babel de Toulon. En effet, depuis la rentrée universitaire 2006, D. O'Kelly a mis en place un séminaire ouvert aux doctorants comme aux étudiants de master et consacré à l'expression du temps et de la modalité.

Ces travaux me permettront de continuer à explorer l'énonciation poétique et, je l'espère, à préciser quelques-unes de ses caractéristiques contradictoires, notamment la tension qu'elle active entre une dimension dialogique souvent sous-estimée qui en fait un lieu de confrontation entre points de vue divergents et une dimension universalisante qui tend à mettre en retrait les coordonnées énonciatives.

J'aborderai également cette problématique par une autre approche en travaillant sur des variantes. J'ai inauguré ce travail sur les variantes pour une communication au colloque de Paris (27-28 avril 2007) consacré au poète Pierre Dhainaut et j'ai pu mettre en évidence que les corrections apportées par l'auteur conduisent à accroître la cohésion entre les différents fragments d'un même poème, à unifier sa dimension argumentative latente et son univers pathique tout en construisant une scène énonciative où le locuteur est souvent plus en retrait que dans la première version et laisse davantage de marge interprétative à son lecteur.

III. *Coordination et animation*

Je suis actuellement en train de préparer, en collaboration avec Joëlle Gardes Tamine, un numéro de revue destiné à faire le point sur l'état actuel des approches linguistiques de la poésie. Initialement prévu pour la revue *Marges linguistiques*, ce numéro va finalement être accueilli par la revue *Semen*, de l'Université de Besançon. Il sera peut-être complété par un numéro de *Questions de style*. En effet, notre appel à communications a suscité de nombreuses propositions qui ne pourront toutes être accueillies dans *Semen*, mais qu'il serait dommage de laisser perdre. Ces livraisons devraient permettre, onze ans après le n° 110 de *Langue française* coordonné par Jean-Louis Aroui, de mesurer ce que les approches textuelles et pragmatiques ont pu apporter à l'étude linguistique de la poésie, et comment se pose de nos jours dans ce domaine la question de « l'interface forme/sens » – pour reprendre les termes d'Aroui –. Je suis heureuse de pouvoir, par la direction de ces numéros de revue, contribuer à un dialogue entre chercheurs et montrer ce que la linguistique peut apporter à la compréhension des textes littéraires, à une époque où les cloisonnements sont encore trop souvent la règle.

Les travaux d'étudiants que j'ai encadrés jusqu'à présent ont davantage porté sur le roman ou le théâtre que sur la poésie, mais la création d'un enseignement optionnel en poésie me laisse espérer qu'au niveau du master un certain nombre d'étudiants pourront à l'avenir mener des recherches dans ce domaine. Nous possédons à l'Université de Toulon un fonds légué par la revue *Sud* qui comprend quelques manuscrits qu'il serait intéressant d'étudier dans une perspective génétique, et plusieurs poètes avec lesquels nous sommes en relations seraient disposés eux aussi à fournir des manuscrits. Je souhaiterais vivement pouvoir diriger des travaux de cette nature, et, plus largement, des travaux sur la poésie contemporaine, qui est bien représentée dans notre bibliothèque, grâce à un projet mené en partenariat entre la conservatrice chargée des Lettres et moi-même et qui a reçu un financement du CNL.

J'ai organisé en septembre 2006 un colloque consacré à Jean Malrieu, à l'occasion de la parution de son œuvre poétique aux éditions du Cherche Midi et je vais assurer la publication d'un volume de la collection « Var et Poésie » qui lui sera consacré, et pour lequel j'ai obtenu la collaboration d'une dizaine d'universitaires et d'écrivains, présents ou non au colloque. L'action « Var et Poésie » permet à notre Faculté d'organiser régulièrement des colloques sur des auteurs ayant eu un lien avec le Var, et plus largement le Midi, et nous avons plusieurs projets en vue dans ce cadre. J'aimerais tout particulièrement organiser un colloque qui serait consacré non pas à un auteur mais à une question linguistique : celle de la description en poésie. La question du lieu en poésie a été beaucoup traitée d'un point de vue littéraire, mais peu de travaux linguistiques ont encore été menés sur les caractéristiques de la description en poésie : il serait intéressant de voir quels traits se maintiennent par rapport aux descriptions insérées dans des récits ou des textes journalistiques ou publicitaires, et quels traits sont modifiés. Il faudrait aussi se pencher sur les fonctions de ces descriptions et la manière dont se manifeste leur orientation argumentative.

Parvenue au terme de cette synthèse, je vois mieux la cohérence de mon parcours enraciné dans un double intérêt scientifique qui me portait à la fois vers l'analyse des phénomènes langagiers et vers l'étude des textes littéraires envisagés comme des

lieux privilégiés pour observer la manifestation d'un sujet énonciateur en construction. Mes travaux en didactique ou en sociolinguistique, plutôt que des excursions, apparaissent à cet égard comme des jalons qui m'ont permis de mieux comprendre certains des phénomènes cruciaux qui président à la production et à la réception des textes et de m'ouvrir à la diversité des pratiques discursives. De ce fait, si je considère que les textes littéraires sont porteurs de valeurs esthétiques et sociales qui engagent leur production et leur interprétation, je les considère comme des formes parmi d'autres de l'activité langagière, et j'utilise pour les approcher des outils qui, n'ayant pas été spécifiquement élaborés à leur usage, permettent souvent d'en renouveler l'approche. Par ailleurs, mon intérêt pour une linguistique des processus énonciatifs se double d'une attention non moins forte (guidée au départ par un souci pédagogique) pour les facteurs assurant la cohésion et la cohérence des textes, de sorte que j'envisage le texte poétique comme le lieu où s'articulent un projet fondateur, des contraintes linguistiques et génériques, et une réception particulièrement ouverte à la pluralité des significations. De cette conception découlent des travaux qui s'inscrivent dans une approche énonciative de la poésie faisant une large part à l'éthos et à la dimension argumentative des textes, mais qui assument aussi la dimension référentielle de la poésie conçue comme un point de vue spécifique sur le monde et qui essaient de rendre compte de cette construction conjointe d'un monde et d'un sujet qu'opère le poème. Il y a là matière à de nombreuses découvertes autant qu'à des retours épistémologiques féconds vers des pratiques aussi anciennes que la rhétorique et la poétique, et je pense que par ma formation et mon parcours, je suis bien placée pour mener et encadrer des recherches qui explorent de nouveaux territoires en s'enrichissant de questionnements et de réponses plurimillénaires et qui sachent garder une distance critique aussi bien vis-à-vis d'un modernisme faussement novateur que d'une fidélité frileuse à une tradition mal comprise. C'est en tout cas ce à quoi je m'emploierai, sans prétendre éviter toutes les erreurs, mais en gardant toujours le souci de servir à la fois une exigence scientifique trop souvent dédaignée et des textes dont j'aime qu'ils nous révèlent le visage tantôt inquiet, tantôt enthousiaste, parfois un peu fou, d'autres fois trop idéal, d'une humanité ambitieuse et précaire, en quête de beauté et de sens.

Curriculum vitae

I. *Cursus universitaire*

- Elève de l'Ecole Normale Supérieure du Bd Jourdan (Sèvres) de 1975 à 1980 (rang d'entrée : 3^e)
- Licence de lettres classiques option grammaire en juin 1976 à Paris IV avec mention très bien aux quatre certificats :
 - littérature française des XVII-XVIII^{ème} siècles
 - latin option grammaire
 - grec option grammaire
 - linguistique comparée des langues indo-européennes
- Maîtrise de lettres en juin 1977 à Paris IV avec mention très bien :
 - mémoire "Recherches sur le style de Camus dans *L'Exil et le Royaume*" sous la direction de M. Larthomas
 - certificat de stylistique française sous la direction de M.Mazaleyrat
- Agrégation de grammaire 1^o ex-aequo en juillet 1978
- D.E.A. de linguistique française à Paris X en juin 1980 (mention très bien) :
 - mémoire: "Recherches sur la syntaxe du français oral en milieu sous-prolétaire" (réflexion sur la notion de règles et d'acceptabilité dans une perspective générative transformationnelle) sous la direction de Mme Hélène Huot
 - U.V. de dialectologie, syntaxe et linguistique générale.
- Thèse de Doctorat en langue française sous la direction de M. Georges Molinié, soutenue le 22 Novembre 1999 à Paris IV Sorbonne :
 - « L'énonciation dans l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet : une étude linguistique et stylistique »
 - mention TRES HONORABLE AVEC LES FELICITATIONS DU JURY A L'UNANIMITE
 - Jury présidé par Mme Joëlle GARDES (Aix-Marseille I) et composé de MM. Jean-Michel ADAM (Lausanne, Suisse), Daniel BILOUS (Toulon), Michel COLLOT (Paris III) et Georges MOLINIE (Paris IV)

II. Parcours professionnel

1980-1982 professeur de lettres au CLG Vallon-des-Auffes à Marseille puis au CLG Albert Lebrun à Longuyon

1982-1987 lectrice de langue et linguistique françaises à la Faculté de Lettres de Coimbra au Portugal.

J'ai eu la charge d'organiser l'enseignement de la linguistique française qui n'existait pas lorsque je suis arrivée. J'ai centré le programme sur les questions de linguistique textuelle et de pragmatique énonciative dans une perspective didactique étant donné que les étudiants se destinaient presque tous à l'enseignement du français. J'ai également organisé, avec l'appui logistique de l'ambassade de France, des séminaires avec MM. Oswald Ducrot et Jean-Michel Adam.

J'ai aussi enseigné la langue française à des étudiants de niveau débutant et avancé, ce qui m'a amenée à réfléchir sur la problématique et les méthodes de l'enseignement du français langue étrangère.

J'ai orienté des travaux de traduction réalisés par des étudiants : traduction de poètes, dramaturges et prosateurs portugais, notamment Miguel Torga (*Novos Contos da Montanha*).

1987-1996 professeur de Lettres au CLG Pierre Bonnard du Cannet (Alpes-Maritimes) puis au CLG Henri Bosco de la Valette du Var.

J'ai pendant ces années participé à la réflexion du Groupe Français d'Education Nouvelle, écrit des articles en didactique du français et participé au Groupe de Recherche sur l'Acquisition des Langues de l'Université de Provence.

De 1994 à 1996, j'ai été chargée de cours à l'Université de Toulon : enseignement de la grammaire et de la stylistique.

1996-2000 PRAG à l'UFR de Lettres de l'Université de Toulon et du Var

J'ai été recrutée pour enseigner la grammaire et la stylistique françaises en DEUG 1 et 2 et licence. Il n'y avait à l'époque aucun autre enseignant titulaire pour assurer ces enseignements.

J'ai pendant ces années préparé ma thèse de doctorat que j'ai soutenue en novembre 1999.

2000-2007 Maître de conférences à l'UFR de Lettres de l'Université du Sud Toulon Var

Je détaille ci-après mes tâches d'enseignement et de coordination pédagogique.

III. Activités d'enseignement

Depuis mon recrutement en 2000 comme MCF, j'enseigne la grammaire et la linguistique françaises à l'UFR de Lettres de l'Université du Sud Toulon-Var. Je coordonne l'ensemble des enseignements assurés dans ce domaine et j'ai participé à l'élaboration des nouvelles maquettes dans le cadre du passage au LMD. Je suis par ailleurs à l'origine de la création d'un D.U. écrivain public/auteur conseil dont j'ai assuré la coordination de 2000 à 2006 et dans lequel j'enseigne l'écriture littéraire. J'ai aussi animé un atelier d'écriture (option en L1, L2 ou L3) à la Faculté de Lettres.

J'assure chaque année les enseignements 1, 4 et 5, et alternativement selon les années les enseignements 2 ou 3.

1. Cours magistral d'initiation à la linguistique en 1^e année de Lettres Modernes (1 semestre) :

- initiation à la phonologie et phonétique du français
- initiation à la morphologie dérivationnelle
- initiation à l'analyse des interactions verbales

Ce cours en amphi est une gageure : initier à la linguistique à raison d'une heure par semaine des étudiants tout juste sortis du lycée ! Comme les TD portent sur la syntaxe, j'ai choisi de donner aux étudiants les bases en phonologie et morphologie qui leur permettront de suivre avec profit les cours de phonétique historique et de lexicologie en deuxième année, et d'aborder la sémantique par l'étude de la construction du sens dans les interactions verbales. J'ai choisi d'ancrer le plus possible le cours dans l'expérience des étudiants en étudiant les phonèmes dans une approche contrastive français standard/français du Midi, en abordant la morphologie par la création de mots et de sens nouveaux dans les domaines de l'informatique ou des médias, et en demandant aux étudiants, au titre de leur évaluation, d'enregistrer une discussion sur un thème de leur choix, d'en transcrire l'équivalent d'une page et d'analyser l'interaction.

2. Cours magistral et travaux dirigés de grammaire en 3^e année de Lettres Modernes (1 semestre) :

- syntaxe et sémantique du système verbal : temps, aspect, modalité, voix
- syntaxe et sémantique de la phrase : noyau phrastique et éléments périphériques, repérage du thème et du rhème et dynamique informationnelle, ordre des mots, topicalisations et focalisations

Tous les faits grammaticaux sont étudiés dans des textes (essentiellement littéraires) produits entre le XVII^e siècle et nos jours, et l'enseignement vise à développer à la fois une connaissance du système de la langue et une perception de la façon dont ce système est utilisé en discours. Les effets qui en résultent à la lecture sont mis en rapport avec la situation d'énonciation et le projet (esthétique, argumentatif) du texte.

3. Cours magistral et travaux dirigés de stylistique en 3^e année de Lettres Modernes (1 semestre) :

- le discours rapporté et la polyphonie
- approche du texte argumentatif : topoï, modalisations, assertion et présupposition, sémantique des connecteurs
- approche du texte théâtral : le dialogue, les actes de langage, la gestion de l'implicite et des rapports de face

La stylistique est ici conçue comme la mise en œuvre à propos de textes particuliers des grands concepts de l'analyse de discours.

4. Préparation à l'épreuve de grammaire et stylistique du français contemporain au CAPES de Lettres (2 heures et demie hebdomadaires pendant 20 semaines) :

Chaque séance est consacrée à l'étude d'un texte selon les modalités de l'épreuve du concours. Le programme est organisé selon un parcours des genres (poésie, théâtre, récit, littérature d'idées) et une étude des principaux points de grammaire (fonctions, classes de mots, temps et modes du verbe, phénomènes énonciatifs).

5. Encadrement de mémoires de maîtrise/master en stylistique ou linguistique :

J'ai encadré chaque année de 1998 à 2004 un ou deux mémoires de maîtrise portant sur des questions de stylistique ou relatifs à des poètes contemporains (on trouvera en annexe la liste de ces mémoires).

Depuis la réforme du LMD, j'oriente des mini-mémoires en linguistique en master 1 et j'ai dirigé un mémoire principal portant sur le discours rapporté dans le roman du XX^e siècle et un mémoire portant sur la gestion de classe en F.L.E..

6. J'interviens dans le D.U. « Ecrivain public-auteur conseil » pour des cours relatifs à l'écriture littéraire (20 heures année) et j'oriente des travaux d'écriture.

Il s'agit de sensibiliser les étudiants du D.U. aux formes contemporaines de l'écriture littéraire par le biais d'ateliers d'écriture et d'études de texte et de soulever les problèmes centraux posés par l'activité épistolaire, l'écriture narrative – en particulier (auto)biographique – et l'écriture poétique.

Chaque étudiant élabore ensuite sous ma direction un projet d'écriture longue dont il livre également une analyse.

7. **J'ai assuré de 1999 à 2004 une option « atelier d'écriture »** à destination de tous les étudiants de l'UFR Lettres.

Dans cet atelier, les étudiants s'initient à l'écriture littéraire en produisant des textes dans le cadre d'un dispositif qui vise la mise en mouvement et le soutien à l'écriture par des inducteurs – textes, images, musiques, objets – et des consignes précises permettant de problématiser une question-clé de l'écriture (par exemple, le rythme, la mise en retrait du moi, le point de vue dans le récit, les réseaux métaphoriques) et qui repose sur un va-et-vient entre l'individu et le groupe où les textes sont accueillis avec autant de bienveillance que d'exigence. L'atelier fait le pari (maintes fois tenu) d'un enrichissement de l'écriture personnelle par une pratique régulière et analysée et par une confrontation problématisée aux textes de pairs et d'écrivains confirmés.

8. **Depuis la rentrée 2004, j'assure trois séminaires (de 12 heures chacun) dans le master « langages » qui vient d'être créé :**

- Structures syntaxiques et structure informationnelle de la phrase en français

Ce cours s'adresse à des non spécialistes du français aussi bien qu'à des étudiants qui ont suivi le cursus de lettres modernes : il est destiné à leur donner une vue d'ensemble du fonctionnement de la phrase écrite française dans sa double dimension syntaxique et informationnelle. L'interaction parfois conflictuelle de ces deux dimensions soulève des difficultés d'analyse et de conceptualisation perceptibles dans l'élaboration de la grammaire au fil des siècles. Cette dimension historique de la réflexion grammaticale est prise en compte dans le contenu du cours qui met l'accent sur le caractère problématique de notions telles que *phrase*, *proposition*, *compléments circonstanciels*, *apposition*, *thème / rhème*. Le cours permet également d'aborder la différence de structuration entre l'écrit et l'oral en français et le rôle de l'intonation dans la structuration de l'oral.

- Questions d'énonciation dans le discours littéraire

Les questions de *narrateur*, de *point de vue*, d'*hétérogénéités énonciatives* sont au centre d'une première partie du cours : il s'agit, à partir d'une étude précise des marques énonciatives (personnes, temps, subjectivèmes) figurant dans les textes fictionnels, de cerner quelques-unes des particularités énonciatives de ce genre de discours et de voir quelles théories se sont efforcées d'en rendre compte. Dans un second temps la question de l'énonciation poétique est abordée à partir des deux questions suivantes : y a-t-il une modalité énonciative propre à la poésie ? Quel est le statut du *je* lyrique ?

- Aspects linguistiques du discours argumentatif : concession et reformulation / modalités et modalisations (en alternance selon les années)

Le cours commence par une présentation globale de l'argumentation et de la diversité des approches dont elle est l'objet (rhétorique, philosophie, sociologie de la communication, linguistique). Le cours sur la concession et la reformulation vise à familiariser les étudiants avec deux dimensions essentielles du discours argumentatif : la reformulation des propos d'autrui et la concession, qui mettent en évidence le caractère éminemment dialogique de ce discours. Dans la première partie du cours on étudie la façon dont les propos d'autrui sont reformulés et intégrés dans un discours argumentatif et on s'intéresse par conséquent aux différentes formes de discours rapporté et de citations. La deuxième partie du cours explore les liens existant entre la concession – ce mécanisme argumentatif consistant à concéder un argument à autrui pour mieux affirmer ensuite son propre point de vue – et la polyphonie, notamment par l'étude du fonctionnement de certains connecteurs.

Le cours sur les modalités et modalisations vise à cerner ces concepts fluctuants en retraçant leur émergence et leur développement et à donner les moyens aux étudiants d'étudier la subjectivité modalisatrice dans des textes précis. Dépassant l'opposition entre *modus* et *dictum*, il propose une description de l'activité modale du locuteur qui s'appuie entre autres sur les notions de tension, de modulation et d'effacement énonciatif.

Dans les deux cours, le corpus est constitué de textes politiques et littéraires (préfaces, manifestes). On s'attache à définir avec précision les faits linguistiques concernés mais aussi à cerner leur dimension pragmatique.

IV. Activités de coordination pédagogique

1. Grammaire et stylistique à l'UFR Lettres :

A mon arrivée dans l'UFR de Lettres, la grammaire et la stylistique étaient assurées par des chargés de cours et aucun plan d'ensemble n'existait. J'ai assuré la coordination des enseignements et, compte-tenu des contraintes horaires qu'il a fallu négocier dans le cadre du LMD, nous avons pu parvenir à un parcours sur les trois ans de licence relativement cohérent.

En grammaire : 5 semestres :

- semestre 1 et 2 : syntaxe de la phrase : modalités, fonctions, subordination ;
- semestre 3 : histoire de la langue et lexicologie ;
- semestre 4 : le groupe nominal : détermination, construction de la référence, l'adjectif, la proposition relative ; les pronoms et les chaînes anaphoriques ;
- semestre 5 : le groupe verbal ; la dynamique informationnelle et la structure du paragraphe oral et écrit.

Si les semestres 1 et 2 visent surtout à revoir des notions bien oubliées de la grammaire scolaire, le semestre 3 permet de contextualiser les cours d'ancien français qui démarrent en semestre 4 (ils sont obligatoires en semestre 4 et facultatifs en semestres 5 et 6 où plusieurs parcours sont proposés aux étudiants selon leurs objectifs professionnels) tout en ouvrant les étudiants à des problématiques importantes en sémantique lexicale (polysémie, néologie) et en les sensibilisant à la lexicographie. Quant aux semestres 4 et 5, ils sont résolument linguistiques, articulant syntaxe et sémantique et faisant une large part aux questions de cohésion textuelle et de sémantique énonciative.

J'ai par ailleurs obtenu qu'un cours d'initiation à la linguistique soit créé en semestre 1.

En stylistique, 3 semestres :

- semestre 2 : les textes narratifs (tiroirs verbaux, point de vue, voix) ;
- semestre 4 : les textes poétiques (métrique, figures, énonciation)
- semestre 6 : les textes argumentatifs (polyphonie, sémantique des connecteurs, pré-supposition) et les textes théâtraux (gestion des interactions, implicite)

En stylistique, nous nous efforçons également de dépasser l'impressionnisme critique et de proposer aux étudiants un parcours orienté par les différents types de textualité et par l'évolution historique des genres (semestres 2 et 4). Le semestre 6 dépasse de loin la stricte perspective de la préparation aux concours en permettant aux étudiants d'acquérir des concepts et méthodes essentiels en linguistique énonciative et en analyse de discours.

2- Responsabilité pédagogique du D.U. écrivain public/auteur-conseil :

J'assure depuis 2000 la coordination pédagogique du D.U. « écrivain public/ auteur conseil » proposé par la Formation continue de l'Université de Toulon. J'ai été chargée de concevoir ce Diplôme d'Université, compte-tenu de mon expérience en matière d'ateliers d'écriture et de ma connaissance des problématiques sociales liées à l'illettrisme et à l'exclusion (ceci en raison d'engagements associatifs). J'ai établi des liens avec des professionnels (écrivains publics en exercice), constitué une équipe pédagogique, assuré la mise en place et l'évolution du diplôme au long des 4 promotions qui se sont succédé ainsi que le suivi de l'insertion professionnelle des diplômés.

Nous recrutons des titulaires du Baccalauréat ou d'une V.A.E. dont l'âge varie entre 25 et 55 ans. L'enseignement est pluridisciplinaire et articule constamment théorie et pratique. Il comprend :

- du droit (droit social, administratif et fiscal) ;
- des cours de pratiques rédactionnelles centrés sur les écrits fonctionnels et la transcription d'entretiens oraux ;
- des ateliers d'écriture littéraire et d'initiation à la biographie ;
- des ateliers d'écriture explorant les questions de l'anthropologie de l'écriture et de sa fonction sociale ;
- de l'initiation à la recherche historique ;
- de la bureautique ;
- de la gestion et de la comptabilité.

L'équipe enseignante aide les étudiants à trouver des lieux de stage, les accompagne pendant leur stage et évalue leurs rapports de stage qui donnent lieu à une soutenance orale.

Nous essayons d'allier une véritable formation professionnelle à un métier multiforme en constante évolution et une réflexion théorique solide dotant les étudiants d'outils pour continuer à réfléchir sur leur pratique une fois leur formation terminée.

Nous travaillons actuellement à la transformation de ce diplôme en licence professionnelle.

V. Activités scientifiques

1. Organisation de colloques

Dans le cadre du laboratoire *Babel*, je m'efforce de mieux faire connaître le patrimoine poétique varois. Outre l'encadrement de travaux d'étudiants portant sur des poètes ayant vécu dans le Var ou dont les œuvres appartiennent au fonds légué par la revue *Sud* à l'Université du Sud Toulon Var, j'ai organisé à cet effet trois colloques :

- **un colloque en mars 2002 sur « La revue *Sud* et la création poétique contemporaine »** qui a permis de rendre hommage à cette importante revue littéraire, dont le fonds a été légué par les membres de son comité de rédaction à l'Université de Toulon et du Var. Le colloque comprenait des études sur des auteurs publiés par *Sud* et des études sur la vie de la revue et le contexte littéraire dans lequel elle a vécu.
- **un colloque en mars 2005, intitulé « Aragon et la Méditerranée – espaces, mémoire, poétiques »** (16 intervenants français et étrangers) : il s'agissait d'explorer le rapport d'Aragon à la Méditerranée en mettant en lumière l'influence dans son œuvre à la fois d'éléments biographiques et historiques le liant à cet espace (guerre d'Espagne, voyage en Italie, guerre d'Algérie) et d'éléments littéraires enracinés dans les cultures méditerranéennes (poétique des troubadours, lyrique arabo-persane, poésie de Pétrarque).
- **un colloque en septembre 2006, consacré à Jean Malrieu** : premier colloque consacré à cet auteur, il a réuni 4 universitaires et 3 écrivains. Il sera suivi de la parution d'un livre augmenté de nouvelles contributions et d'inédits de Jean Malrieu.

2. Edition d'ouvrages collectifs

J'ai assuré l'édition des actes du colloque sur la revue *Sud* sous le titre ***La revue Sud et la création poétique contemporaine***, paru en octobre 2003 chez Edisud.

Contributions de Robert Sabatier, Lorand Gaspar, Yves Broussard, Pierre Dhainaut, Gilles Lades, Jacques Lovichi, Yves Namur, Dominique Sorrente, Frédéric-Jacques Temple, Jean-Max Tixier, André Ughetto, Laurence Verrey, Jean-Claude Villain, Colette Astier (Paris X), Guy Auroux (Toulon), Béatrice Bonhomme (Nice), Joëlle Gardes - Tamine (Aix-en-Provence), Daniel Leuwens (Tours), Magali Leras (Toulon), Michèle Monte (Toulon), Nestor Salamanca Leon (Toulon), Sabine Tabel (Lyon II)

J'ai coordonné un numéro de la revue *Babel* intitulé *Élégies*, paru en septembre 2005, pour lequel j'ai sollicité des collègues d'universités françaises et étrangères et dont voici le sommaire :

Michèle MONTE : Présentation : variable élégie – Jean-Marie MONTANA : Élégie, image et rhétorique dans les *Héroïdes* d'Ovide – Evrard DELBEY : L'eau et le vin de l'élégie classique à l'élégie chrétienne – Asher SALAH : L'élégie dans la poésie hébraïque italienne à l'âge des ghettos (XVI^e - XVIII^e siècles) – Anne COUDREUSE : Élégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d'André Chénier – Matej HRIBERSEK : Les élégies de France Prešeren – Pierre LOUBIER : Baudelaire et l'élégie – Hugues LAROCHE : Élégie fin de siècle et mort du lyrisme – Daniel ARANJO : Catulle au début du XX^e siècle : une anthologie – Bernadette HIDALGO-BACHS & BENEDICTE MATHIOS : L'élégie dans les derniers poèmes de Miguel Hernández : une négation de la mort ? – Patrick HUBNER : Les *Elégies posthumes d'Ovide* ou la ruse poétique d'Ernst Fischer – Guy AUROUX : Jean Grosjean : de l'élégie divine à une plainte sans sujet – Benoît CO-NORT : Cœur elle y gît rouge (qui gît dans l'élégie ?) – Michèle MONTE : *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme – Glenn FETZER : L'élégie en jeu chez Emmanuel Hocquard

J'ai assuré l'édition des actes du colloque « Aragon et la Méditerranée » sous le titre *Aragon et la Méditerranée. Espaces, mémoire, poétiques* dans la collection « Var et poésie » de la Faculté de Lettres de l'Université du Sud Toulon-Var. En voici le sommaire :

Avant-propos : Les ruses d'Aragon ou Ulysse poète par Michèle MONTE – Petite déambulation aragonienne en quelques stations et sans calvaire par Michel COSTAGUTTO

PREMIERE PARTIE : MERE MEDITERRANEE : La Méditerranée d'Aragon : héritage culturel et construction poétique, par Suzanne RAVIS – Aragon littoralement, par Daniel BOUGNOUX – La mer, grande laveuse de cauchemars, par Jean ARROUYE – Le Sud et l'Italie dans *Le Roman inachevé*, par Yves STALLONI

DEUXIEME PARTIE : IDENTITES/ALTERITES : La figure de l'Italien dans l'œuvre romanesque d'Aragon, par Maryse VASSEVIERE – “ Dans ce miroir-ci de Chypre ” ou du brouillage référentiel de Chypre dans *La Mise à Mort*, par Cécile NARJOUX – Somp-tueux tombeau pour un deuil tardif : Aragon et la mémoire de Federico Garcia Lorca, par Hervé BISMUTH

TROISIEME PARTIE : CONFRONTATIONS : La représentation de la guerre d'Espagne dans l'œuvre d'Aragon, par Pere SOLÀ – La belle Provence et la hideuse province, Sérianne et Manosque, Aragon et Giono, par Alain-André MORELLO – Aragon traduisant Pétrarque, par André UGHETTO – Aspects stylistiques d'une version arabe du *Majnûn*, par Ahmed ISMAÏLI

QUATRIEME PARTIE : POETIQUES : L'héritage de « l'amour provençal » chez Aragon : la chambre des fables, par Edouard BEGUIN – Formes chantées de la poésie arabe dans *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon, par Mokhtar BELARBI – *Le Fou d'Elsa* : un poème méditerranéen ? par Elodie BURLE

3. Communications à des colloques

2000

- colloque « Mémoire et écriture » les 12-13 mai 2000 à l'Université de Toulon et du Var : communication intitulée « *La mémoire dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : du déni au tissage* »
- colloque « L'écriture à contraintes » les 25-26-27 mai 2000 à l'Université Stendhal à Grenoble : communication intitulée « *Des fruits et des textes. Ecrire avec Francis Ponge* »
- colloque « Présence de Pierre Caminade » les 24-25 novembre 2000 à l'Université de Toulon et du Var et à la Villa Tamaris à La Seyne-sur-mer : communication intitulée « *Le paysage, le corps et le je dans Reliefs* »

2001

- journée d'études sur l'allégorie à l'Université d'Aix en Provence le 9 juin 2001 : communication intitulée « *L'allégorie dans la poésie contemporaine (Bonney, Char et Jaccottet)* »

2002

- colloque « La revue Sud et la création poétique contemporaine », Université de Toulon et du Var, 15 et 16 mars 2002 : communication intitulée « *Marcel Migozzi, lire entre les lignes* »

2003

- colloque « Jean-Claude Renard », Université du Sud Toulon-Var, 24-25 mars 2003 : « *L'écriture dans La Terre du Sacre : entre quête et proclamation* »
- colloque international « Sens et présence du sujet poétique dans la poésie francophone contemporaine », Université de Dublin les 4-6 sept. 2003 : « *Les poèmes constats : des objets pragmatiquement non identifiés* »

2004

- colloque sur Philippe Jaccottet, Université de Valence, mars 2004 : « *La métaphore dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : entre exhibition et amusement* »

- colloque sur Jacques Dupin, Université de Pau, mai 2004 : « *Verbes et noms. L'écriture de Jacques Dupin dans Tramontane : entre mouvement et inscription* »
- colloque international « Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques » de Cerisy-la-Salle, 3-9 septembre 2004 : « *Etude de 2 connecteurs concessifs toutefois et néanmoins* ».

2005

- colloque « Nomination, noms propres, termes d'adresse », Université du Sud Toulon-Var, mars 2005 : « *Ô + SN entre apostrophe et exclamation dans les textes poétiques* »
- colloque international « Saint-John Perse : un prix Nobel de littérature entre Giens et Washington », Université du Sud Toulon-Var et médiathèque d'Hyères, 8-9 décembre 2005 : « *Le paysage des Vigneaux dans les lettres à Mina Curtiss : construction de soi et idéal poétique* »

2006

- journée d'études « Lorand Gaspar et la langue », Université de Rennes, 12 mai 2006 : « *Effacement énonciatif et pratique citationnelle dans Egée de Lorand Gaspar : une cohérence globale* »
- colloque international « Les linguistiques du détachement », Université de Nancy, juin 2006 : « *L'apostrophe dans les textes littéraires : ambiguïtés interprétatives et fonctionnement discursif* »

2007

- journée d'études « Formes du poétique », Université de Caen, 19 janvier 2007 : « *Tension énonciative et cohésion textuelle dans Vents, Chronique et Chant pour un équinoxe* »
- colloque « Pierre Dhainaut. La passion du précair », Université de Paris-IV Sorbonne, 27-28 avril 2007 : « *Leçons des variantes : l'évolution de quelques poèmes de Pierre Dhainaut de Un livre d'air et de mémoire à Dans la lumière inachevée* »

4. Participation à des jurys de thèse

J'ai participé au jury de thèse d'Yves Bardière : thèse de doctorat en linguistique anglaise et traductologie soutenue à Toulon le 18 novembre 2006 : *De l'aspect au temps. Représentation et expression du passé en anglais et en français.*

5. Participation à des commissions de spécialistes :

Je participe à 3 commissions de spécialistes :

- 9^e section du CNU à l'Université du Sud Toulon Var, membre titulaire élu, vice-présidente
- 14^e section du CNU à l'Université du Sud Toulon Var, membre extérieur suppléant
- 9^e section du CNU à l'Université de Nice Sophia Antipolis, membre extérieur titulaire

6. Participation à des comités de rédaction et de lecture

J'ai été membre depuis sa création en 2001 jusqu'à sa disparition en 2006 du comité de rédaction de la revue électronique en Sciences du langage *Marges Linguistiques*, dirigée par Michel Santacroce. De diffusion internationale, cette revue publiait 2 numéros par an. Le comité de rédaction débattait des thèmes des numéros et assurait le suivi du processus d'évaluation des articles proposés pour chaque numéro.

Je fais partie depuis 2005 du comité de lecture de la revue de sciences du langage *Modèles linguistiques* dirigée par André Joly et Dairine O'Kelly. J'ai à ce jour assuré l'évaluation de 2 articles.

Je co-dirige depuis 2006 la revue *Babel* de la Faculté de Lettres de l'Université du Sud Toulon-Var. Avec les deux autres co-directrices, Sandra Gorgievski et Axelle Vatrican, nous réfléchissons à la programmation, faisons des propositions débattues lors des réunions du laboratoire Babel, et essayons de développer la diffusion de la revue et son référencement.

VI. Activités administratives

1- Participation aux jurys d'examen :

Je participe aux jurys d'examen de L1, L2 et L3 en Lettres modernes et il m'arrive d'en assurer la présidence.

Je participe au jury du master « Langage ».

2- Responsabilité du D.U. « écrivain public/ auteur conseil »

Outre les activités pédagogiques incombant à un(e) responsable de diplôme, déjà évoquées à la rubrique « Activités d'enseignement », j'assume un certain nombre de responsabilités administratives :

- participation aux jurys de V.A.E. ;
- participation aux réunions de réflexion sur la Formation Continue à l'Université du Sud Toulon-Var.

D'autre part, nous avons demandé la transformation de ce D.U. en licence professionnelle et j'assume le suivi de ce dossier. L'habilitation a été refusée en 2006 par le ministère en raison d'une insuffisance de débouchés, mais le contenu pédagogique, qui a fait l'objet d'un long travail en partenariat avec des membres de la profession, a été validé. Nous nous efforçons actuellement de consolider les débouchés en développant des partenariats avec les collectivités territoriales susceptibles d'employer des écrivains publics. Nous réfléchissons aussi à la possibilité d'intégrer la formation d'écrivain public à titre d'option dans une licence en intervention sociale qui serait créée avec l'Institut Régional de Travail Social.

Ce travail entre dans une préoccupation de diversification des débouchés pour les étudiants de lettres modernes en même temps que de valorisation des acquis de l'expérience par des personnes aux parcours professionnels variés.

3- Coordination des options transversales de l'Université du Sud Toulon Var

J'ai assuré de 2003 à 2006 la coordination des options transversales de l'Université qui concernent pour l'instant les étudiants de Droit et Lettres mais qui ont vocation à accueillir l'ensemble des étudiants des différentes UFR. Une matière optionnelle obligatoire est incluse dans l'enseignement de chaque semestre des trois années de licence en Droit et Lettres. Nous avons conçu en Lettres des cours d'options spécifiques permettant aux étudiants de découvrir des langues peu enseignées dans le cursus secondaire (arabe, russe, japonais), des matières n'existant pas à titre de matières obligatoires dans l'UFR (cinéma, atelier d'écriture, histoire de l'art, didactique du FLE) ou offrant

une initiation à des civilisations européennes dans une perspective moins scolaire que les cours des filières LEA et LLCE. J'ai été chargée par les deux directeurs successifs de l'UFR du recrutement et du lien avec les enseignants (des chargés de cours pour la plupart), de l'harmonisation des évaluations, de l'information des étudiants.

Nous sommes actuellement en train de développer la collaboration avec l'UFR Droit qui propose également des options d'ouverture à ses étudiants (vie politique française, anthropologie juridique, histoire de la construction européenne, le Droit dans l'Antiquité, presse et vie privée, etc.) et chaque option est à présent accessible indifféremment aussi bien aux étudiants de Lettres qu'à ceux de Droit. L'objectif reste de proposer aux étudiants des enseignements variés, qui stimulent leur curiosité, élargissent leurs connaissances culturelles et les mettent en situation de réussite grâce à une évaluation formative. La perspective de rapprocher des « cultures » différentes est très motivante malgré un lourd travail d'harmonisation (en termes de calendrier, de diffusion de l'information, de conception des cours).

Annexe : direction de mémoires

La liste n'est pas exhaustive car je n'ai pas conservé tous les mémoires.

Mémoires de maîtrise

1998

Le discours rapporté dans deux romans de François Mauriac, Renée Sebbane

1999

Les descriptions dans Noces et L'Été d'Albert Camus, Carine Lubatti

La notion de norme dans les chroniques grammaticales d'André Thérive

Le corps métaphorisé dans « Spleen et Idéal », Lysbelle Chaubet,

L'insolite communication ou l'essence d'un amour insensé. Une approche pragmatique de Ionesco, Isabelle Caraglio

2000

Pragmatique de l'interrogation dans deux pièces de B.M. Koltès, Anne Laugier

La peinture dans l'œuvre poétique d'Olive Tamari, Fanny Secondi

2001

Le je lyrique en poésie contemporaine, Magali Leras

Stylistique du comique dans Voyage au bout de la nuit de L.F. Céline, Vincent Jolit

2002

Les figures du discours dans Télérama, Frédéric Giloux

Le titre en poésie contemporaine, Ariane Leroy

2003

L'oral dans l'écrit chez Marguerite Duras et Samuel Beckett, Céline Gaillard

Mémoires de master

2006

Formes canoniques et originales du discours rapporté : l'exemple de Simenon et de Virginia Woolf, Svetlana Iakovleva

Dispositifs institutionnels, pratiques enseignantes et styles d'apprenants dans deux formations de F.L.E., Maud Vaesken

Liste chronologique de mes publications

LIVRES

2002 : *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, coll. Babeliana, 447 p.

EDITION ET COORDINATION D'OUVRAGES COLLECTIFS

2003 : *La revue Sud et la création poétique contemporaine*, vol.4 de la collection *Var et Poésie*, Université du Sud Toulon-Var, édition des actes du colloque tenu les 15 et 16 mars 2002 à l'Université du Sud Toulon-Var

2005 : *Elégies*, numéro 12 de la revue *Babel*, Faculté des Lettres de l'Université du Sud Toulon-Var

2006 : *Aragon et la Méditerranée. Espaces, mémoire, poétiques*, vol.5 de la collection *Var et Poésie*, Université du Sud Toulon-Var, édition des actes du colloque tenu les 15 et 16 mars 2005 à l'Université du Sud Toulon-Var

à paraître : *Jean Malrieu, une voix du Sud*, vol. 6 de la collection *Var et Poésie*, Université du Sud Toulon-Var, édition des actes du colloque tenu le 18 septembre 2006 au Palais Neptune à Toulon, enrichis d'inédits de Malrieu et d'autres contributions

TRAVAUX DACTYLOGRAPHIES

1977 : « Quelques aspects du style de Camus dans *L'Exil et le Royaume* », mémoire de maîtrise sous la direction de M. Larthomas, Paris IV, 154 pages.

1980 : « Recherches sur la syntaxe du français oral en milieu sous-prolétaire », mémoire de D.E.A. sous la direction de Mme Hélène Huot (en collaboration avec Marie-Agnès Auvigne), Paris X, 191 pages.

1999 : « L'énonciation dans l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet : étude linguistique et stylistique », thèse de doctorat sous la direction de M. Georges Molinié, Paris IV, 609 pages.

2006 : *Le printemps du temps. Poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet*, en collaboration avec André Bellatorre, 264 pages.

ARTICLES ET COMPTES-RENDUS

Entre crochets figurent des articles qui n'ont pas été joints au dossier d'habilitation.

Avant mon recrutement comme MCF

1. **1982** : « Recherche sur la syntaxe du français oral en milieu sous-prolétaire » en collaboration avec Marie-Agnès Auvigne, *Langage et Société*, n°19, mars 82, p.23-63.
2. **1984 a** : [« Quelques remarques sur le groupe nominal en français » et « Villes, atelier d'écriture », articles parus *in Actual*, p.6-8 et p.8-10, mai 84, revue des professeurs de français au Portugal]
3. **1984 b** : [Traduction de la préface et pré-préface aux “Nouvelles Lettres Portugaises” écrite par Maria de Lourdes Pintasilgo pour la seconde édition portugaise, *Alidades*, revue de poésie et littérature internationales, 1^o semestre 84, Paris, p.65-90]
4. **1985** : [« Sexualité et politique dans l'œuvre de Diderot », *Confluências*, revue de l'Institut de Français de la Faculté de Lettres de Coimbra, n°1, janvier 85, p.65-74]
5. **1986** : [« Le discours passionnel » en collaboration avec F.Bidault, A.Caron, D.Koudim et M.San Miguel, travail réalisé lors du stage BELC de Saint-Nazaire en 1985, publié dans *Le Français dans le Monde*, n°199, mars 1986, p.54-63]
6. **1987** : « Le discours de Don Juan dans la pièce de Molière: stratégies argumentatives et partis pris dramatiques », *Confluências*, revue de l'Institut de Français de la Faculté de Lettres de Coimbra, n°3, juin 87, p. 31-42.
7. **1989 a** : « Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage », article paru *in Colège*, revue publiée par la MAFPEN d'Aix-Marseille, n°23, mai 89, p.49-52.

8. **1989 b** : « Lire et écrire des récits fantastiques », article paru in *Lire, Ecrire, Créer: une stratégie globale*, ouvrage publié par le GFEN- Provence, juin 1989, p.66-70.
9. **1990** : « Faits-divers et “Chaleur d'août” », article paru dans *Ecrire pour aller lire* ouvrage publié par le GFEN-Provence, juin 1990, p33-39.
10. **1991 a** : « L'analyse réflexive dans un projet lecture », article paru dans *Le projet, ça s'écrit! ça se vit!*, ouvrage publié par le G.F.E.N. Provence, juin 1991, p.20-26.
11. **1991 b** : [*Etude linguistique et cognitive de la reformulation de textes d'élèves par des enseignants*, en collaboration avec B.Apfelbaum, M.Santacroce, Y.Touchard, D.Véronique et R.Vion, document ronéotypé de l'Université d'Aix-en-Provence.]
12. **1992 a** : « Quand des enseignants réécrivent des textes d'élèves... », en collaboration avec M.Santacroce, Y.Touchard, D.Véronique et R.Vion, revue *Pratiques* n°73, mars 1992, p.96-118.
13. **1992 b** : « Compétences des élèves, compétences des professeurs dans l'écriture et la réécriture de textes argumentatifs au collège », en collaboration avec Y. Touchard, revue *Le Français Aujourd'hui* n°99, septembre 1992, p.24-32.
14. **1993** : [« Quelques réflexions sur les ateliers Ponge et Michaux » et « Travailler les arts plastiques avec le GFEN », deux notes d'après-stage, dans *Faire de l'écriture un bien partagé*, ouvrage publié par le G.F.E.N. Provence, juillet 93.]
15. **1994** : [« Les objets (re)trouvés, petit argumentaire pour venir aux ateliers d'écriture du GFEN », revue *Dialogue* n° 80, automne 94, p.32-33.]
16. **1996** : « Les Universités Quart-Monde : de la parole à la reconnaissance », revue *Mots* n°46, mars 96, p.82-106.
17. **1997 a** : « Ateliers d'écriture à la Faculté de Lettres de Toulon », article paru dans *Lire, écrire, créer : tisser des liens*, ouvrage publié par le G.F.E.N. Provence, juillet 1997, p.13-18.

18. **1997 b** : « Nymphes, barques et autres “lieux” dans l’œuvre de Philippe Jaccottet », revue *Babel* n°2, 1997, Faculté de Lettres de l’Université du Sud Toulon-Var, p.93-108.
19. **1998 a** : Compte-rendu de David Ducros, *Lecture et analyse du poème* publié dans le n° 6 de la revue *Dix-neuf -Vingt*, octobre 1998
20. **1998 b** : Compte-rendu de *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine* de Laurent Fourcalt, publié dans le n° 6 de la revue *Dix-neuf - Vingt*, octobre 1998
21. **1999 a** : « Quelle grammaire pour les étudiants de lettres ? » revue *Le Français aujourd’hui* n°125, mars 1999, p.51-63.
22. **1999 b** : [« Chercher à saisir/effacer des traces. Prose et poésie dans *Cahier de verdure* de Philippe Jaccottet », revue *Babel* n°3, 1999, Faculté de Lettres de l’Université du Sud Toulon-Var, p.71-90]
23. **2000** : « Le paysage, le corps et le *je* dans *Reliefs* », dans *Présence de Pierre Caminade*, Michèle Gorenc éd., vol.2 de la collection *Var et Poésie*, Faculté de Lettres de l’Université du Sud Toulon-Var, p.159-182.

Après mon recrutement comme MCF

24. **2002 a** : « L’allégorie chez trois poètes du XX^e siècle : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, René Char » in *L’allégorie corps et âme*, J.Gardes Tamine éd., Presses Universitaires de Provence, 2002, p.217-238.
25. **2002 b** : « Revivre en atelier l’aventure humaine de l’écriture », préface au livre d’Odette et Michel Neumayer *Animer un atelier d’écriture*, éd. Chronique sociale, 2002, p.11-16.
26. **2003 a** : « Essai de définition d’une énonciation lyrique. L’exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique* n° 134, avril 2003, p.159-181.

27. **2003 b** : « Sobriété et profusion : une rhétorique du paysage dans *Noces* et *L'été* d'Albert Camus » in *Babel* n° 7, revue de la Faculté de Lettres de l'Université de Toulon et du Var, 2003, p.230-254.
28. **2003 c** : « Du déni au tissage : la mémoire dans l'œuvre de Philippe Jaccottet » in *Mémoire et écriture*, Monique Léonard éd., Champion, coll. Babeliana, 2003, p.229-244.
29. **2003 d** : « Le vers dans l'œuvre de Philippe Jaccottet (1946-1974) » in *Lectures de Philippe Jaccottet*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Presses Universitaires de Rennes, octobre 2003, p. 169-186.
30. **2003 e** : « Entre refus des illusions et ouverture à l'innommé : l'appel têtue de Philippe Jaccottet » in *Méthode !* n°5, octobre 2003, Vallongues, Billère, p. 205-216.
31. **2003 f** : « Marcel Migozzi : lire entre les lignes », in *La revue Sud et la création poétique contemporaine*, vol.4 de la collection *Var et Poésie*, Faculté de Lettres de l'Université de Toulon et du Var, octobre 2003, p. 299-321.
32. **2003 g** : Compte-rendu de *Pragmatique et analyse des textes*, R.Amosy dir., Presses de l'Université de Tel-Aviv, 2002, publié dans *Marges linguistiques*, numéro 6, nov.2003, 4 pages format pdf.
33. **2005 a** : « Quand la parole s'affronte à la mort. Le rythme dans 3 recueils de Philippe Jaccottet » in *Le rythme dans la poésie et les arts*, B.Bonhomme et M. Symington édts, 2005, Paris, Champion, p.145-166
34. **2005 b** : Compte-rendu de *Effacement énonciatif et discours rapportés*, A.Rabatel dir., n° 156 de la revue *Langages*, déc. 2004, publié dans *Marges linguistiques*, numéro 9, mai 2005, 3 pages format pdf.
35. **2005 c** : « Néanmoins et toutefois : polyphonie ou dialogisme ? », en collaboration avec S.Mellet, dans *Dialogisme et polyphonie*, Brès, Haillet, Mellet, Nølke et Rosier édts, 2005, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. « Champs linguistiques », p.249-263

36. **2005 d** : « Variable élégie » dans *Elégies, Babel* n° 12, revue de la Faculté de Lettres de l'Université de Toulon et du Var, 2005, p.7-12
37. **2005 e** : « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme » dans *Elégies, Babel* n° 12, revue de la Faculté de Lettres de l'Université de Toulon et du Var, 2005, p.263-286.
38. **2005 f** : « Ô + SN dans les textes poétiques : entre apostrophe et exclamation », *Modèles linguistiques*, tome XXVI-2, année 2005, vol. 52, Editions des Dauphins, Toulon, p.45-68.
39. **2006 a** : « Verbes et noms. L'écriture de Jacques Dupin dans « Tramontane » : entre mouvement et inscription », dans *Jacques Dupin ou l'effraction poétique*, Le Gall J. et Fourton M. (éds), *Méthode !* n° 8, juin 2006, Vallongues, Bandol, p.57-64.
40. **2006 b** : « *Runes* de Jean Grosjean et *La grande neige* d'Yves Bonnefoy : de l'étrangeté pragmatique à la lecture allégorique », dans *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Michael Brophy et Mary Gallagher (éds), Rodopi, Amsterdam/ New York, 2006, p. 227-241.
41. **2006 c** : « Le paysage des Vigneaux dans les lettres à Mina Curtiss : construction de soi et idéal poétique », *Méthode !* n° 11, novembre 2006, Vallongues, Bandol, p.291-299
42. **2007 a** : « L'écriture dans *Terre du sacre* : entre quête et proclamation » in *Jean-Claude Renard, l'hôte des noces*, Actes du colloque Jean-Claude Renard, André Morello (éd.), Champion, coll. « Babeliana », p.147-161
43. **2007 b** : « Tension énonciative et cohésion textuelle dans *Vents, Chronique et Chant pour un équinoxe* : le rôle des vocatifs », in *Questions de style*, n°4, revue électronique de l'Université de Caen, Laure Himy (éd.), <http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/>
44. **2007 c** : « La métaphore dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : entre exhibition et amuissement », in *Présence de Philippe Jaccottet*, Pierre Jourde, Catherine Langle et Dominique Massonnaud (éds.), Kimé, p.203-223

A paraître :

45. « L’apostrophe dans les textes littéraires : prédicativité et valeurs illocutoires », in Actes du colloque de Nancy de juin 2006 sur *Les linguistiques du détachement*, Apothéloz D., Combettes B. et Neveu F. éds., Peter Lang.
46. « *Cependant* » en collaboration avec Sylvie Mellet, in *Concession et dialogisme. Les connecteurs concessifs à l’épreuve des corpus*, Mellet S. (dir.), Peter Lang, (41 pages)
47. « *Néanmoins et toutefois* » en collaboration avec Sylvie Mellet, in *Concession et dialogisme. Les connecteurs concessifs à l’épreuve des corpus*, Mellet S. (dir.), Peter Lang, (34 pages)
48. « Effacement énonciatif et pratique citationnelle dans *Egée* de Lorand Gaspar : une cohérence globale », *Journée d’études Lorand Gaspar et la langue* du 12 mai 2005 à Rennes, Laurence Bougault (éd.)
49. « Figures de l’énonciation dans “Vesper” et “Approches d’un village” de Jean Malrieu », in *Jean Malrieu, une voix du Sud*, actes du colloque de septembre 2006 à Toulon, Michèle Monte (éd.), coll. « Var et poésie », Faculté de Lettres de l’Université de Toulon
50. « Leçons des variantes : l’évolution de quelques poèmes de Pierre Dhainaut de *Un livre d’air et de mémoire* à *Dans la lumière inachevée* », communication au colloque Pierre Dhainaut, la passion du précaire » des 27-28 avril 2007 à Paris

Liste analytique de mes publications

Les livres sont en caractères gras.

Didactique :

1. Collaboration à l'ouvrage collectif "*Apprentissage du récit*" du GFEN Provence, 1983
2. *Quelques remarques sur le groupe nominal en français et Villes, atelier d'écriture*, articles parus in Actual, p.6-8 et p.8-10, mai 84, revue des professeurs de français au Portugal
3. *Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage*, article paru in Collège, revue publiée par la MAFPEN d'Aix-Marseille, n°23, mai 89, p.49-52
4. *Lire et écrire des récits fantastiques*, article paru in Lire, Ecrire, Créer: une stratégie globale, ouvrage publié par le GFEN- Provence, juin 1989, p.66-70
5. *Faits-divers et "Chaleur d'août"*, article paru dans "Ecrire pour aller lire" ouvrage publié par le GFEN-Provence, juin 1990, p33-39.
6. *L'analyse réflexive dans un projet lecture*, article paru dans "Le projet, ça s'écrit! ça se vit!", ouvrage publié par le G.F.E.N. Provence, juin 1991, p.20-26.
7. *Quelques réflexions sur les ateliers Ponge et Michaux et Travailler les arts plastiques avec le GFEN*, deux notes d'après-stage, dans "Faire de l'écriture un bien partagé", ouvrage publié par le G.F.E.N. Provence, juillet 93.
8. *Les objets (re)trouvés, petit argumentaire pour venir aux ateliers d'écriture du GFEN*, revue Dialogue n° 80, automne 94, p.32-33.
9. *Ateliers d'écriture à la Faculté de Lettres de Toulon*, article paru dans Lire, écrire, créer : tisser des liens, ouvrage publié par le G.F.E.N. Provence, juillet 1997, p.13-18.

10. *Quelle grammaire pour les étudiants de lettres ?* revue Le Français aujourd'hui n°125, mars 1999, p.51-63
11. « Revivre en atelier l'aventure humaine de l'écriture », préface au livre d'Odette et Michel Neumayer *Animer un atelier d'écriture*, éd. Chronique sociale, 2002, p.11-16.

Littérature

1. Traduction de la préface et pré-préface aux "Nouvelles Lettres Portugaises" écrite par Maria de Lourdes Pintasilgo pour la seconde édition portugaise, Alidades, revue de poésie et littérature internationales, 1^o semestre 84, Paris, p.65-90
2. *Sexualité et politique dans l'œuvre de Diderot*, article paru in Confluências, revue de l'Institut de Français de la Faculté de Lettres de Coimbra, n°1, janvier 85, p.65-74
3. *Nymphes, barques et autres « lieux » dans l'œuvre de Philippe Jaccottet*, revue Babel n°2, 1997, p.93-108
4. « Du déni au tissage : la mémoire dans l'œuvre de Philippe Jaccottet » in *Mémoire et écriture*, Monique Léonard éd., Champion, coll. Babeliana, 2003, p.229-244

Linguistique :

1. *Recherche sur la syntaxe du français oral en milieu sous-prolétaire* en collaboration avec Marie-Agnès Auvigne, in "Langage et Société", n°19, mars 82, p.23-63
2. *Le discours passionnel* en collaboration avec F.Bidault, A.Caron, D.Koudim et M.San Miguel, travail réalisé lors du stage BELC de Saint-Nazaire en 1985, publié dans Le Français dans le Monde, n°199, mars 1986, p.54-63
3. *Le discours de Don Juan dans la pièce de Molière: stratégies argumentatives et parti-pris dramatiques*, article paru in Confluências, revue de la Faculté de Lettres de Coimbra, n°3, juin 87, p.31-42
4. *Etude linguistique et cognitive de la reformulation de textes d'élèves par des enseignants*, en collaboration avec B.Apfelbaum, M.Santacroce, Y.Touchard, D.Véronique et R.Vion, document ronéotypé de l'Université d'Aix-en-Provence.
5. *Quand des enseignants réécrivent des textes d'élèves...*, en collaboration avec M.Santacroce, Y.Touchard, D.Véronique et R.Vion, revue Pratiques n°73, mars 1992, p.96-118.
6. *Compétences des élèves, compétences des professeurs dans l'écriture et la réécriture de textes argumentatifs au collège*, en collaboration avec Y. Touchard, revue Le Français Aujourd'hui n°99, septembre 1992, p.24-32.
7. *Les Universités Quart-Monde : de la parole à la reconnaissance*, revue Mots n°46, mars 96, p.82-106.
12. « Néanmoins et toutefois : polyphonie ou dialogisme ? », en collaboration avec S.Mellet, dans *Dialogisme et polyphonie*, Brès, Haillet, Mellet, Nølke et Rosier édés, 2005, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. « Champs linguistiques », p.249-263
13. « Ô + SN dans les textes poétiques : entre apostrophe et exclamation », *Modèles linguistiques*, tome XXVI-2, année 2005, vol. 52, p.45-68

A paraître

14. « L’apostrophe dans les textes littéraires : prédicativité et valeurs illocutoires », dans Actes du colloque de Nancy de juin 2006 sur *Les linguistiques du détachement*, Apothéloz D., Combettes B. et Neveu F. éds, Peter Lang.
15. « Cependant » en collaboration avec Sylvie Mellet, dans *Concession et dialogisme. Les connecteurs concessifs à l’épreuve des corpus*, Mellet S. (dir.), Peter Lang
16. « Néanmoins et toutefois » en collaboration avec Sylvie Mellet, dans *Concession et dialogisme. Les connecteurs concessifs à l’épreuve des corpus*, Mellet S. (dir.), Peter Lang

Stylistique et poétique :

1. « Chercher à saisir/effacer des traces. Prose et poésie dans Cahier de verdure de Philippe Jaccottet », revue *Babel* n°3, 1999, Faculté de Lettres de Toulon, p.71-90
2. « Le paysage, le corps et le je dans *Reliefs* », dans *Présence de Pierre Caminade*, vol.2 de la collection *Var et Poésie*, 2000, Université du Sud Toulon-Var, p.159-182
3. ***Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, coll. Babeliana, 447 p.**
4. « L'allégorie chez trois poètes du XX^e siècle : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, René Char » in *L'allégorie corps et âme*, J.Gardes Tamine éd., Presses Universitaires de Provence, 2002, p.217-238
5. « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique* n° 134, avril 2003, p.159-181
6. « Sobriété et profusion : une rhétorique du paysage dans *Noces* et *L'été* d'Albert Camus » in *Babel* n° 7, revue de la Faculté de Lettres de l'Université de Toulon et du Var, 2003, p.230-254
7. « Le vers dans l'œuvre de Philippe Jaccottet (1946-1974) » in *Lectures de Philippe Jaccottet*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Presses Universitaires de Rennes, octobre 2003, p. 169-186
8. « Entre refus des illusions et ouverture à l'innommé : l'appel têtue de Philippe Jaccottet » in *Méthode !*, Vallongues, octobre 2003, p. 205-216
9. « Marcel Migozzi : lire entre les lignes », in *La revue Sud et la création poétique contemporaine*, vol.4 de la collection *Var et Poésie*, Faculté de Lettres de l'Université de Toulon, octobre 2003, p. 299-321
10. « Quand la parole s'affronte à la mort. Le rythme dans 3 recueils de Philippe Jaccottet » in *Le rythme dans la poésie et les arts*, sous la direction de B.Bonhomme et M. Symington, 2005, Champion, p.145-166
11. « Variable élégie » dans *Elégies*, *Babel* n° 12, revue de la Faculté de Lettres de l'Université de Toulon et du Var, 2005, p.7-12
12. « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme » dans *Elégies*, *Babel* n° 12, revue de la Faculté de Lettres de l'Université de Toulon et du Var, 2005, p.263-286

13. « Verbes et noms. L'écriture de Jacques Dupin dans *Tramontane* : entre mouvement et inscription », dans *Jacques Dupin ou l'effraction poétique*, Le Gall J. et Fourton M. (éds), actes du colloque Jacques Dupin de mai 2004 à Pau, dans *Méthode !*, Vallongues, juin 2006, p.57-64.
14. « *Runes* de Jean Grosjean et *La grande neige* d'Yves Bonnefoy : de l'étrangeté pragmatique à la lecture allégorique », dans *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Michael Brophy et Mary Gallagher (éds), Rodopi, Amsterdam New York, 2006, p. 227-241.
15. « Le paysage des Vigneaux dans les lettres à Mina Curtiss : construction de soi et idéal poétique », *Méthode !* n°11, Vallongues, Bandol, p. 291-299.
16. « L'écriture dans *Terre du sacre* : entre quête et proclamation » in *Jean-Claude Reanrd, l'hôte des noces*, Actes du colloque Jean-Claude Renard, André Morello (éd.), Champion, coll. « Babeliana », 2007, p.147-161
17. « Tension énonciative et cohésion textuelle dans *Vents, Chronique et Chant pour un équinoxe* : le rôle des vocatifs », in *Questions de style*, n°4, revue électronique de l'Université de Caen, Laure Himy (éd.), <http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/>
18. « La métaphore dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : entre exhibition et amusement », in *Présence de Philippe Jaccottet*, Pierre Jourde, Catherine Langle et Dominique Massonnaud (éds.), Kimé, p.203-223

A paraître

19. « Effacement énonciatif et pratique citationnelle dans *Egée* de Lorand Gaspar : une cohérence globale », *Journée d'études Lorand Gaspar et la langue* de mai 2005 à Rennes, Laurence Bougault (éd.)
20. « Figures de l'énonciation dans "Vesper" et "Approches d'un village" de Jean Malrieu », in *Jean Malrieu, une voix du Sud*, actes du colloque de septembre 2006 à Toulon, Michèle Monte (éd.), coll. « Var et poésie », Faculté de Lettres de l'Université de Toulon
21. ***Le printemps du temps. Poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet, en collaboration avec André Bellatorre, manuscrit, 264 pages dactylographiées***
22. « Leçons des variantes : l'évolution de quelques poèmes de Pierre Dhainaut de *Un livre d'air et de mémoire* à *Dans la lumière inachevée* », communication au colloque Pierre Dhainaut, la passion du précaire » des 27-28 avril 2007 à Paris

Comptes-rendus

1. Compte-rendu de David Ducrot, *Lecture et analyse du poème* publié dans le n° 6 de la revue *Dix-neuf -Vingt*, octobre 1998
2. Compte-rendu de *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine* de Laurent Fourcault, publié dans le n° 6 de la revue *Dix-neuf - Vingt*, octobre 1998
3. Compte-rendu de *Pragmatique et analyse des textes*, R.Amosy dir., Presses de l'Université de Tel-Aviv, 2002, publié dans *Marges linguistiques*, numéro 6, nov.2003, 4 pages format pdf.
4. Compte-rendu de *Effacement énonciatif et discours rapportés*, A.Rabatel dir., n° 156 de la revue *Langages*, déc. 2004, publié dans *Marges linguistiques*, numéro 9, mai 2005, 3 pages format pdf.

Liste des auteurs étudiés et des éditions utilisées

Dans le cas de Jaccottet, dont j'ai étudié toute l'œuvre, pour ne pas allonger inutilement la liste, je ne mentionnerai que les livres cités dans cette synthèse.

- Apollinaire Guillaume, (1^e édition 1913), *Alcools*, Paris, coll. Poésie / Gallimard
- Aragon Louis, (1^e édition 1956), *Le roman inachevé*, Paris, coll. Poésie / Gallimard
- D'Aubigné Agrippa, (1^e édition : 1616), *Les Tragiques*, J. Bailbé éd., Paris, Garnier Flammarion
- Du Bellay Joachim, (1^e édition : 1558), *Les Antiquités de Rome* et *Les Regrets*, S. de Sacy éd., Paris, Le Livre de Poche
- Bonnefoy Yves, (1982, 1^e édition 1978), *Poèmes*, Paris, coll. Poésie / Gallimard
- , 1995, *Ce qui fut sans lumière*, suivi de *Début et fin de la neige*, Paris, coll. Poésie/Gallimard,
- Caminade Pierre, 2004, *Se surprendre mortel, Poèmes 1932-1997*, Le Castor Astral
- Camus Albert, 1965, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard
- Char René, 1983 (2^e éd. revue 1995), *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard
- Claudél Paul, 1957, *Cinq grandes odes* et *La Cantate à trois voix*, Paris, coll. Poésie / Gallimard
- Dupin Jacques, 1990, *Le Grésil*, Paris, P.O.L.
- Gaspar Lorand, 1993, *Egée Judée*, Paris, coll. Poésie / Gallimard
- Grosjean Jean, 1996, *Nathanaël*, Paris, Gallimard, coll. blanche
- Hugo Victor, (1^e édition : 1856), *Les contemplations*, J. Gaudon, éd., Paris, Le Livre de Poche
- Jaccottet Philippe, 1970, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. blanche
- , 1980 (1^e édition 1957), *La promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts
- , 1984, *La Semaïson*, carnets 1954-1979, Paris, Gallimard, coll. blanche
- , 1994 (1^e édition 1977 et 1983), *A la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, coll. Poésie/Gallimard
- , 1994, *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, coll. blanche
- , 1990, *Le cerisier* suivi de *Cahier de verdure*, proses et poèmes, Paris, Gallimard. coll. blanche
- , 1990 (1^e édition 1947), *Requiem* suivi de *Remarques*, Montpellier, Fata Morgana
- , 1996 (1^e édition 1971), *Poésie 1946-1967*, Paris, coll. Poésie/Gallimard

- Lamartine Alphonse de, *Jocelyn* (1^e édition : 1836), dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. M.F. Guyard, 1983, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard
- Malrieu Jean, 2004, *Libre comme une maison en flammes*, Œuvre poétique 1935-1976, Pierre Dhainaut éd., Paris, Le Cherche Midi
- Migozzi Marcel, 1990, *Griserie de l'austérité*, Marseille, Sud, coll. « Poésie »
- Ponge Francis, 1999 et 2002, *Œuvres complètes*, tomes I et II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard
- Renard Jean-Claude, 1989, *La terre du sacre* suivi de *La braise et la rivière*, Paris, José Corti
- Roubaud Jacques, 1986, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, coll. blanche
- Saint-John Perse, 2006, (1^e éd. 1968), *Vents* suivi de *Chronique et Chant pour un équinoxe*, Paris, coll. Poésie/Gallimard

Bibliographie

Mes domaines de recherche variés s'appuient sur des travaux menés dans différents sous-domaines de la linguistique aussi bien qu'en poétique et stylistique. Un classement analytique aurait été possible mais toujours discutable sur certains points ; il m'a donc semblé plus simple et plus opératoire de procéder à un classement alphabétique des ouvrages et articles cités, classement qui facilite la recherche et, souhaitons-le, peut produire des voisinages non seulement inattendus mais heureux. Chaque article proposant sa propre bibliographie, ne figurent ici que les ouvrages cités dans le mémoire de synthèse.

- ADAM Jean-Michel, 1984, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot (cité d'après la 4^e édition en 1992)
- , 1985, *Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Fac »
- , 1990, *Eléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga
- , 1992, *Les textes, types et prototypes*, Paris, Nathan, coll. « Fac »
- , 1997, *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours »
- , 1999, *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, coll. « Fac »
- , 2005, *La linguistique textuelle*, Armand Colin, coll. « Coursus »
- ADAM J.-M., Grize J.-B. et Ali Bouacha M. (éds.), 2004, *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, Editions Universitaires
- ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute (éds.), 2005, *Sciences du texte et analyse de discours*, Genève, Slatkine érudition
- ALEXANDRE D., Frédéric M. et GLEIZE J.-M., 2002, *Le recueil poétique, Méthode ! n°2*, Billère, Vallongues
- AMOSSY Ruth (dir.), 1999, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours »
- , 2000, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Nathan, coll. « Fac » (nouvelle édition Armand Colin, 2006)
- , 2005, « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative » in Bres et al., p. 63-73
- AMOSSY R. et MAINGUENEAU D. (dirs.), 2003, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles »
- ANSCOMBRE Jean-Claude et DUCROT Oswald, 1983, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga

- AQUIEN Michèle et HONORE Jean-Paul, 1997, *Le renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 »
- AROUÏ Jean-Louis, 1996, « L'interface forme/sens en poétique (post) jakobsonienne », *Langue française* n°110, 4-15
- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 2 vol.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1987 (1^e trad. fr. en 1978), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Tel »
- BANFIELD Ann, 1995 (texte anglais : 1982), *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil
- BELLATORRE André, 2002, « Emergences de l'allégorie dans la littérature contemporaine », dans *L'allégorie corps et âme* Gardes Tamine (éd.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p.239-248
- BENVENISTE Emile, 1966 et 1974, *Problèmes de linguistique générale*, tomes 1 et 2, Paris, Gallimard
- BERSTEIN Basil, 1975 (trad. fr., texte anglais : 1974), *Langage et classes sociales*, Paris, Minuit
- BLANCHE-BENVENISTE Claire, 1997, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, coll. « L'essentiel français », Gap-Paris
- BONHOMME Béatrice et SYMINGTON Micéala (dirs.), 2005, *Le rythme dans la poésie et les arts*, Paris, Champion
- BONHOMME Marc 2003, « Pour une approche pragmatico-cognitive des discours figurés : l'exemple de l'allégorie » dans Amossy R. et Maingueneau D. (dirs.), p. 175-186.
- , 2005, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion
- BORDAS Eric, 2003, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF
- BORILLO Andrée, 1979, « La négation et l'orientation de la demande de confirmation », *Langue française* n°44, 27-41
- , 1981, « Quelques aspects de la question rhétorique en français », *DRLAV* 25, 1-33
- BOUTET Josiane (1986) « La référence à la personne en français parlé : le cas de ON », *Langage et société* n°38, 19-50
- BRES Jacques, 2005, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... » in Brès et al., p. 47-61.
- BRES J., HAILLET P.P., MELLET S., NOLKE H., ROSIER L., (dirs.), 2005, *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Paris, Bruxelles, De Boeck Duculot
- BRONCKART Jean-Pierre, 1996, *Activité langagière, textes et discours*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris
- Cahiers de praxématique* 35, 2000, « Sens figuré et figuration du monde », Détrie Catherine (coord.), Montpellier

- Cahiers de praxématique* 40, 2003 « Linguistique du détachement », Neveu Franck (coord.), Montpellier
- CAMPA Laurence, 1998, *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, coll. « Campus »
- CHARAUDEAU Patrick, 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette
- CHARLES-WURTZ Ludmila, 2002, *La poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Bréal
- COLLOT Michel, 1989, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, coll. « Ecriture »
- COMBE Dominique, 1989, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti
- , 1992, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires »
- , 1996, « La référence dédoublée » dans Rabaté éd. 1996, p. 39-63
- , 1999, « Pour une stylistique des genres : le lyrique et le dramatique dans *L'après-midi d'un faune* », *Le Français Moderne* 67^{ème} année, n°1, p.81-92
- CORNULIER Bertrand de, 1982, *Théorie du vers (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé)*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »
- COSSUTTA Frédéric 2004, « Catégories descriptives et catégories interprétatives en analyse de discours » in Adam, Grize et Ali Bouacha (dirs.), p.189-213.
- CULIOLI Antoine, 1990 et 1999, Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations, tome 1 et 3, Gap-Paris, Ophrys
- DECLERCQ Gilles, 1992, *L'art d'argumenter*, Paris, Editions universitaires
- Degrés* n° 111, « Poésie et narrativité »
- DELAS Daniel, 2003, « Stylistique, poétique et analyse de discours », dans Amossy R. et Maingueneau D. (éds.), p.341-348.
- DESSONS Gérard & MESCHONNIC Henri, 1998, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod
- DETRIE Catherine, 2003, « L'apostrophe dans *Les Fleurs du Mal* : stratégies textuelles et modalités de saturation de la place allocutive », *L'information grammaticale* n°96, p.35-39.
- , 2005 (version provisoire), « Le détachement apostrophique modifie-t-il l'organisation prédicative de l'énoncé hôte ? », communication au colloque *Représentations du sens linguistique*, Bruxelles, 3-5/11/2005
- , 2006, *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*, Paris, CNRS éditions
- DETRIE C. et VERINE B., 2003, « Modes de textualisation et production du sens : l'exemple de "Complainte d'un autre Dimanche" de Jules Laforgue », dans Amossy et Maingueneau (dirs.), p.213-226
- DETRIE C., SIBLOT P. et VERINE B., 2001, *Termes et concepts pour l'analyse de discours. Une approche praxématique*, Paris, Champion

- Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002, sous la direction de Patrick Charaudeau & Dominique Maingueneau, Paris, Seuil
- Dictionnaire du littéraire*, 2002, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF.
- DOMINICY Marc, 1988, « Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? », *Langue française* n° 79, 51-63
- , 1989, « De la pluralité sémantique du langage. Rhétorique et poétique », *Poétique* n° 80, 499-514
- , 1990, « Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation », dans *Sémantique textuelle et évocation*, Vanhelleputte, M. (dir.), Louvain, Peeters, p.9-37.
- , 1991, « Sur l'épistémologie de la poétique », *Histoire Epistémologie Langage* 13/1, p.151-174
- , 1992, « Pour une théorie de l'énonciation poétique », dans *Enonciation et parti pris*, W. de Mulder, F. Schuerewegen et L. Tasmowski (éds.) 129-142, Amsterdam /Atlanta, Rodopi.
- , 1994, « Du style en poésie », dans *Qu'est-ce que le style ?* G.Molinié et P.Cahné (éds) 115-137
- , 1996, « La fabrique textuelle de l'évocation. Sur quelques variantes des *Fleurs du Mal* », *Langue française* n°110, 33-47
- DUCROT Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit
- DÜRRENMATT Jacques, 2005, *Stylistique de la poésie*, Belin, coll. « Atouts Lettres »
- EASTMAN Andrew, 2005, « La grammaire du sujet chez Henri Meschonnic », dans Bonhomme et Symington dirs., p.375-386.
- ECO Umberto, 1992 (éd. originale 1990), *Les limites de l'interprétation*, Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais
- FLUCHA Laurence, 2000, «As dans les constructions du type X+ as + sujet + prédicat », *Syntaxe & Sémantique* 1 (« Connecteurs et marqueurs de connexions »), Presses Universitaires de Caen, p.157-182
- FERRAGE Hervé, 2000, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, PUF
- FRADIN Bernard, 1990, « Approche des constructions à détachement. Inventaire », *Revue romane*, vol.25.1., p.3-34.
- FRANÇOIS Frédéric, 1993, *Pratiques de l'oral*, Paris, Nathan
- FREDERIC Madeleine 2003, « La stylistique et l'analyse de discours » dans Amossy R. et Maingueneau D. (dirs.), p.325-332
- GARDES TAMINE Joëlle, 1992, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus »
- , 1996a, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence
- , 1996b, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus »

- , 2004, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin
- , 2005, *De la phrase au texte. Enseigner la grammaire du collège au lycée*, Paris, Delagrave
- GARDES TAMINE J. ET PELLIZZA M.-A., 1998, *La construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus »
- , 2002, « Pour une définition restreinte de l'allégorie » dans *L'allégorie corps et âme*, Gardes Tamine (éd.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p.9-28
- GARY-PRIEUR Marie-Noëlle, 2005, « La référence démonstrative comme élément d'un style », dans *De la langue au style*, Gouvard J.-M. dir., p. 255-277
- GARY-PRIEUR Marie-Noëlle et LEONARD Martine, (éds.), 1998, *Les démonstratifs : théories linguistiques et textes littéraires*, *Langue française* n° 120, p. 5-20, Paris, Larousse.
- GENETTE Gérard 1972, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »
- , 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »
- , 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »
- GETTRUP H. & NØLKE H., 1984, « Stratégies concessives : une étude de six adverbes français », *Revue Romane* n°19, 1 : 3-47.
- GLEIZE Jean-Marie 2006, « [j'] » dans *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Michael Brophy et Mary Gallagher éds., Amsterdam-Atlanta, Rodopi , coll. « Faux titre » n° 185, p. 143-152.
- GOUVARD Jean-Marie 1993, « Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin : du vers classique au 12-syllabe de Verlaine », *Langue française* n° 99, 45-62
- , 1999, *La Versification*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle »
- , 2005, (dir.), *De la langue au style*, Presses Universitaires de Lyon
- GRINSHPUN Yana, 2005, « O/Oh entre graphie et genres de discours », *Marges linguistiques* n° 9, p.242-255, revue électronique www.marges-linguistiques.com, M.L.M.S. éditeur.
- , 2006, « Fait de langue et fait de style : Ô dans les *Elégies* de Chénier et dans *Tête d'Or* de Claudel », *L'information grammaticale* n°108, janvier 2006, p. 27-31.
- GROSSMANN F. & RINCK F. 2004, « La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherché et du dictionnaire en linguistique » dans *Effacement énonciatif et discours rapportés*, Rabatel A. (dir.), *Langages* 156, p.34-50
- GROUPE DE RECHERCHE QUART MONDE-UNIVERSITE, 1999, *Le croisement des savoirs. Quand le Quart Monde et l'Université pensent ensemble*, aux éd. de l'Atelier/éd. Quart Monde

- GUERRERO Gustavo, 2000, *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique »
- GUILLAUME Gustave, 1990, *Leçons de linguistique 1943-1944 série A* (Valin, Hirtle et Joly édés), Lille, Québec, P.U. de Lille - Presses de l'Université Laval
- GUILLAUME Gustave (1964 [1933]), *Langage et science du langage*, Paris-Québec, Nizet- Presses de l'Université Laval
- GUIMIER Claude, 2000, « Non-congruence et congruence : *alors que* vs *tandis que* », *Syntaxe & Sémantique 1* (« Connecteurs et marqueurs de connexions), Presses Universitaires de Caen, 79-111
- HAILLET Pierre Patrick, 2002, *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*, Gap-Paris, Ophrys
- HALLIDAY Michael A. K. et HASAN Ruqaiya, 1976, *Cohesion in English*, Londres-New York, Longmann
- HAMBURGER Käte (1986, 2^e édition révisée en allemand :1968), *Logique des genres littéraires*, trad. fr., Seuil, coll. « Poétique »
- HEIDMANN Ute, 2005, « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode » dans *Sciences du texte et analyse des discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Adam et Heidmann (édés.) Slatkine, Genève, p.99-118
- HJEMSLEV L.; 1971 (trad. fr.), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit
- L'Information grammaticale* n°109, mars 2006, « Approches de la discontinuité syntaxique et énonciative »
- JAKOBSON Roman, 1963, *Essais de linguistique générale I : Les Fondations du langage*, trad. fr., Paris, Minuit
- , 1977, *Huit questions de poétique*, trad. fr., Paris, Seuil
- JAUBERT Anna, 1990, *La lecture pragmatique*, Hachette-Université
- , 2003, « Genres discursifs et genres littéraires : de la scène d'énonciation à l'empreinte stylistique » in Amossy et Maingueneau édés.
- JOLY André, 1987, *Essais de systématique énonciative*, Presses Universitaires de Lille
- , 1995, « De quelques constantes dans la représentation cognitive et linguistique du temps », *Modèles linguistiques*, XVI, 1, p. 27-52.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin
- KLEIBER Georges, 2005, « Démonstratifs et pratique des textes littéraires », dans *De la langue au style*, Gouvard J.-M. dir., p. 279-297
- LABOV William, 1974, « L'étude de l'anglais non standard » dans *Langue française* n°22, mai 1974, p.79-106.
- LAGORGETTE Dominique, 2003, « Termes d'adresse, insultes et notion de détachement en diachronie » dans *Cahiers de praxématique* 40, Montpellier, p. 43-69

- LAMBRECHT Knud, 1998, « Sur la relation formelle et fonctionnelle entre topiques et vocatifs », *Langues*, 1, p.34-45.
- LEBAUD Daniel & MEE RHEE E., 2000, « *Cependant, pourtant* et altération d'un dire », in *Répétition, Altération, Reformulation*. Annales littéraires de l'Université de Besançon 701. Presses Universitaires Franc-Comtoises, 67-90.
- LEJEUNE Philippe, 1996 (2^e éd. revue et augmentée, 1^e éd. en 1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil
- , 1998 (2^e éd.), *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin
- MAINGUENEAU Dominique, 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas
- , 1991, *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette
- , 1993 (3^e éd.), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod
- , 2004a, « Hyperénonciateur et "participation" », *Langages* n°156, p.111-126.
- , 2004b, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. U
- MAINGUENEAU & PHILIPPE, 2002, « Les conditions d'exercice du discours littéraire », dans Roulet et Burger éd., *Les modèles du discours au défi d'un "dialogue romanesque"*, Presses Universitaires de Nancy, p. 351-377
- MAULPOIX Jean-Michel, 1998, *La poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France
- MAZALEYRAT Jean, 1974, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin
- MEIZOZ Jérôme, 2005, « Ethos et posture d'auteur » dans Adam et Heidmann éd., p. 181-195.
- MELLET Sylvie, 1998, « Présent et présentification : un problème d'aspect » dans Sv. Vogeeler, A.Borillo, C.Vetters, M. Vuillaume (éd.), *Temps et discours*, Louvain, Peeters, p. 203-213
- , 2001, « Valeur aspectuelle du présent : un problème de frontière », *Cahiers Chronos*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, p.27-39
- MELLET Sylvie dir., (à paraître) *Concession et dialogisme. Les connecteurs concessifs à l'épreuve des corpus*, Berne, Peter Lang
- MESCHONNIC Henri, 1970, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard
- , 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier,
- , 1989, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier
- MICHAUX C. & DOMINICY M., 2001, « Le jeu réciproque du cognitif et de l'émotif dans le genre épictétique » dans *La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, Dominicy M. et Frédéric M. dirs., Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 135-165
- MOLINIE Georges, 1986, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF
- MOLINIE G. et VIALA A., 1993, *Approches de la réception*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires »

- MOLINO Jean et TAMINE Joëlle, 1982, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, I : Vers et figures*, Paris, PUF
- , 1988, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, II : De la strophe à la construction du poème*, Paris, PUF
- MOREL Mary-Annick, 1996 : *La concession en français*, Gap, Ophrys, coll. « L'essentiel ».
- MOREL M.-A. & DANON-BOILEAU L., 1998, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, Paris-Gap, Ophrys
- MÜLLER Claude, 1994, « La négation comme jugement : une application aux interronégatives », dans *La négation*, LINX n° spécial, actes du colloque de Paris X-Nanterre des 12-13-14 novembre 1992, p.205-221
- NEVEU Franck, 1999, « Vocatifs et formats syntaxiques dans *Stèles* », in F.Neveu (éd.) *Phrases : syntaxe, rythme, cohésion du texte*, Paris, SEDES, p. 277-295.
- , 2003, « Grammaires de l'adresse. Aspects de la discontinuité syntaxique », *Cahiers de praxématique* 40, Montpellier, p.27-42.
- , 2005, « La syntaxe des segments discontinus en fonction d'adresse », *Modèles linguistiques*, tome XXVI-2, année 2005, vol. 52, p.9-22.
- , 2006, « Présentation du numéro "Approches de la discontinuité syntaxique et énonciative" », *L'Information grammaticale* n°109, p. 3-4.
- NØLKE Henning, 1993 (tome 1) et 2001 (tome 2), *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé
- NØLKE H., FLOTTUM K. & NØREN C., 2004, *Scapoline. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Kimé
- PERRET D. (1970), « Les appellatifs : analyse lexicale et actes de parole », *Langages* 32, p.112-118.
- PHILIPPE Gilles, 2002, « L'appareil formel de l'effacement énonciatif et la pragmatique des textes sans locuteur » dans *Pragmatique et analyse des textes*, Amossy Ruth (dir.), Presses Universitaires de Tel-Aviv, p.17-34
- , 2005, « Le style est-il une catégorie énonciative ? », dans *De la langue au style*, Gouvard J.-M. éd., Presses Universitaires de Lyon, p.145-156.
- PINSON Jean-Claude, 1995, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon
- PLATON, (trad. de G. Leroux, 2002), *La République*, Paris, Garnier Flammarion
- RABATE Dominique, 1996, « Énonciation poétique, énonciation lyrique » dans *Figures du sujet lyrique*, D. Rabaté éd., PUF, coll. « Perspectives littéraires » p. 65-79.
- RABATEL Alain, 2001, « La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels *mais, cependant, maintenant, alors*, dans l'embrayage du point de vue. Propositions en faveur d'un continuum argumentativo-temporel », *Romanische Forschungen* 113, 2, p.153-170.

- , 2004a, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen* n°17, Université de Besançon, p.111-132.
- , 2004b, « Stratégies d'effacement énonciatif et posture de surénonciation dans le *Dictionnaire philosophique* de Comte-Sponville » *Langages* 156, décembre 2004, Paris, Larousse, p. 18-33
- RASTIER, 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette
- , 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF
- RIEGEL M., PELLAT J.-C. & RIOUL R., 1996 (1^e éd. 1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF
- RIFFATERRE Michaël, 1979, *La production du texte*, Paris, Seuil
- ROSIER Laurence, 1998, *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratique*, Bruxelles, Duculot
- ROULET Eddy et al. 1985, *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang
- RUWET Nicolas, 1975 « Parallélismes et déviations en poésie », dans *Langue, discours, société*, J.Kristeva et al. éd., Seuil, 307-351
- , 1981, « Linguistique et poétique. Une brève introduction », *Le français moderne* n° 49 : 1, 1-19
- SCHNITZER Nathalie (à paraître), « *Dabei* » in *Concession et dialogisme*, Mellet éd., Peter Lang
- SERBAT Guy, 1988, « Le prétendu “présent” de l'indicatif : une forme non déictique du verbe », *L'Information grammaticale*, n° 38, p.32-35
- SIMONIN Jenny, 1984, « Les repérages énonciatifs dans les textes de presse », dans Gré-sillon A. & Lebrave J.-L. éd., *La langue au ras du texte*, P.U. de Lille, p.133-203
- SPERBER Dan & WILSON Deirdre, 1989, *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit
- TAMBA-MECZ Irène, 1981, *Le sens figuré*, Paris, PUF
- , 1989 « La double énigme de “on” aux concepts de pronom et de personne linguistique en français et en japonais », Tokyo, *Sophia Linguistica* n°27, p.5-23
- VERONIQUE Daniel & VION Robert éd., 1995, *Des savoir-faire communicationnels. Modèles de l'interaction verbale*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- VION Robert, 1992, *La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette
- , 1998, « Du sujet en linguistique » dans Vion R. (éd.), *Les sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, Publications de l'Université de Provence, p. 189-202

- , 2001 a, « “Effacement énonciatif” et stratégies discursives », in André Joly & Monique De Mattia (éds.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, p. 331-354.
- , 2001b, « Modalités, modalisations et activités langagières », revue électronique *Marges linguistiques* n°2, novembre 2001, p.209-231

Table des matières

<i>Introduction</i> _____	3
<i>Première partie : l'amour des textes et la passion du sujet. Itinéraire intellectuel et professionnel</i> _____	5
1. Comparer _____	5
2. Formes et valeurs _____	6
3. Un détour par l'oral _____	7
4. Quelle linguistique enseigner ? _____	9
5. L'émergence du sujet dans l'écriture _____	13
6. Modèles de production textuelle, interactions verbales et reformulations _____	18
7. Le choix d'un sujet de thèse et ses implications ultérieures _____	21
<i>Deuxième partie: linguistique énonciative, marqueurs et opérations</i> _____	23
II.1. La concession à l'épreuve des corpus _____	23
1. Néanmoins et toutefois : deux connecteurs complémentaires _____	24
2. Cependant : de la concomitance à l'opposition _____	27
II.2. L'apostrophe : incertitudes syntaxiques et spécificité énonciative _____	32
1. Morphème ô et glissements énonciatifs _____	32
2. Variations illocutoires _____	37
3. Fonctionnement textuel de l'apostrophe _____	43
<i>Troisième partie : l'énonciation en poésie</i> _____	49
III.1. Pour une approche énonciative de la poésie _____	49
III.2. Aspects de l'énonciation en poésie lyrique _____	56
1. Niveaux actantiels et distribution des marques personnelles _____	56
2. L'intersubjectivité et la construction des points de vue _____	66
3. Effacement énonciatif, discours rapportés et approche pragmatique _____	73
4. Temporalité et déixis _____	79
5. Décontextualisation, polyphonie et « évocation » _____	88
6. Conclusion _____	94
<i>Quatrième partie : vers une stylistique interprétative</i> _____	97
IV.1. La textualité en poésie _____	97
1. Paradigmes épistémologiques et enjeux didactiques _____	98
2. Disposition _____	103
3. Métrique et rythme _____	108

4. Isotopies et figures _____	125
5. La poésie et les genres _____	137
IV.2. De la stylistique à la poétique _____	148
1. La démarche stylistique : éthos et dimension argumentative _____	148
2. Poétiques comparées _____	157
<i>Conclusion : projets et perspectives</i> _____	165
I. Linguistique générale _____	165
II. Linguistique de la poésie et stylistique _____	167
III. Coordination et animation _____	169
<i>Curriculum vitae</i> _____	171
I. Cours universitaire _____	171
II. Parcours professionnel _____	172
III. Activités d'enseignement _____	173
IV. Activités de coordination pédagogique _____	177
V. Activités scientifiques _____	179
VI. Activités administratives _____	184
Annexe : direction de mémoires _____	186
<i>Liste chronologique de mes publications</i> _____	187
<i>Liste analytique de mes publications</i> _____	195
<i>Liste des auteurs étudiés et des éditions utilisées</i> _____	203
<i>Bibliographie</i> _____	205
<i>Table des matières</i> _____	215