

**UNIVERSITÉ GALATASARAY**  
**INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES**  
**DÉPARTEMENT DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES**

**LA MOTIVATION DU SIGNE DANS L'ANALYSE SÉMIOTIQUE DES  
POÈMES : *RECUEILLEMENT* DE BAUDELAIRE, *LA CRAVATE ET LA*  
*MONTRE* D'APOLLINAIRE, *L'HUÎTRE* DE PONGE**

**THÈSE DE MASTER DE RECHERCHE**

**Ömer Faruk KARAŞAHAN**

**Directrice de recherche : Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR**

**SEPTEMBRE 2025**

**UNIVERSITÉ GALATASARAY**  
**INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES**  
**DÉPARTEMENT DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES**

**LA MOTIVATION DU SIGNE DANS L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DES  
POÈMES : *RECUEILLEMENT* DE BAUDELAIRE, *LA CRAVATE ET LA*  
*MONTRE* D'APOLLINAIRE, *L'HUÎTRE* DE PONGE**

**THÈSE DE MASTER DE RECHERCHE**

**Ömer Faruk KARAŞAHAN**

**Jury de soutenance de thèse : Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR (Directrice de recherche)**

**Doç. Dr. Marie-Hélène SAUNER LEROY**

**Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT KILIÇERİ**

**SEPTEMBRE 2025**

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, Madame la Professeure Sündüz Öztürk Kasar, directrice du département de Linguistique comparée et Langues étrangères appliquées à l'Université Galatasaray, pour son intérêt, sa patience infinie et son soutien moral inconditionnel. Depuis la licence, où j'ai eu la chance de suivre ses cours, et jusqu'à la réalisation de cette étude de master, elle m'a toujours guidé, épaulé et encouragé par sa présence rassurante. Je lui garderai une reconnaissance éternelle pour tout ce qu'elle m'a appris.

Je tiens également à remercier tous mes professeurs du Département de Linguistique comparée et Langues étrangères appliquées à l'Université Galatasaray, pour l'enseignement qu'ils m'ont fourni pendant mes études de licence et de master, qui ont rendu cette étude possible.

Je voudrais adresser mes remerciements les plus chaleureux à Suhan Lalettayin, dont le soutien émotionnel, l'encouragement constant et la compréhension m'ont été infiniment précieux pendant ce travail.

Je voudrais ensuite remercier mes amis, Osman Hulusi Şahin, Safa Pektaş et Celal Ülker qui m'ont accompagné tout au long de ce processus. Je souhaite enfin remercier ma mère Şükran Karaşahan et mon père Mesut Karaşahan, qui m'ont soutenu de toutes les manières possibles pendant toute ma vie.

Ömer Faruk Karaşahan

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>REMERCIEMENTS.....</b>                                          | <b>i</b>   |
| <b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>                                    | <b>ii</b>  |
| <b>LISTE DES SYMBOLES .....</b>                                    | <b>iv</b>  |
| <b>LISTE DES FIGURES.....</b>                                      | <b>v</b>   |
| <b>LISTE DES TABLEAUX.....</b>                                     | <b>vi</b>  |
| <b>RÉSUMÉ .....</b>                                                | <b>vii</b> |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                               | <b>ix</b>  |
| <b>ÖZET .....</b>                                                  | <b>xi</b>  |
| <b>INTRODUCTION.....</b>                                           | <b>1</b>   |
| <b>1. FONDEMENTS THÉORIQUES.....</b>                               | <b>3</b>   |
| 1.1. ARBITRAIRE DU SIGNE LINGUISTIQUE .....                        | 3          |
| 1.2. NOTIONS HJELMSLÉVIENNES.....                                  | 9          |
| 1.3. FONCTION POÉTIQUE JAKOBSONIENNE .....                         | 15         |
| 1.4. ÉCOLE SÉMIOLOGIQUE DE PARIS .....                             | 22         |
| 1.4.1. Programme narratif.....                                     | 23         |
| 1.4.2. Isotopie .....                                              | 27         |
| <b>2. MÉTHODOLOGIE.....</b>                                        | <b>33</b>  |
| 2.1. SIGNE POÉTIQUE .....                                          | 34         |
| 2.1.1. Niveau prosodique .....                                     | 35         |
| 2.1.2. Niveau syntaxique.....                                      | 41         |
| 2.2. DISCOURS POÉTIQUE .....                                       | 43         |
| 2.2.1. Plan de l'expression .....                                  | 44         |
| 2.2.2. Plan du contenu.....                                        | 45         |
| 2.3. MOTIVATION POÉTIQUE.....                                      | 46         |
| 2.3.1. Isomorphisme .....                                          | 49         |
| 2.3.2. Co-occurrence .....                                         | 51         |
| <b>3. CORPUS D'ANALYSE.....</b>                                    | <b>56</b>  |
| 3.1. <i>RECUEILLEMENT</i> DE CHARLES BAUDELAIRE .....              | 56         |
| 3.2. <i>LA CRAVATE ET LA MONTRE</i> DE GUILLAUME APOLLINAIRE ..... | 59         |
| 3.3. <i>L'HUÎTRE</i> DE FRANCIS PONGE .....                        | 61         |
| <b>4. ANALYSE I : <i>RECUEILLEMENT</i>.....</b>                    | <b>63</b>  |
| 4.1. PLAN DE L'EXPRESSION .....                                    | 63         |

|                                                                 |            |
|-----------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1.1. Matrice conventionnelle : sonnet .....                   | 64         |
| 4.1.2. Analyse prosodique .....                                 | 73         |
| 4.1.3. Forme graphique .....                                    | 83         |
| 4.2. PLAN DU CONTENU .....                                      | 89         |
| 4.2.1. Programmes narratifs .....                               | 89         |
| 4.2.2. Configuration isotopique .....                           | 91         |
| 4.3. SYNTHÈSE .....                                             | 100        |
| <b>5. ANALYSE II : <i>LA CRAVATE ET LA MONTRE</i> .....</b>     | <b>101</b> |
| 5.1. PLAN DE L'EXPRESSION .....                                 | 101        |
| 5.1.1. Matrice non-conventionnelle : calligramme .....          | 101        |
| 5.1.2. Analyse prosodique .....                                 | 105        |
| 5.1.3. Forme graphique .....                                    | 107        |
| 5.2. PLAN DU CONTENU .....                                      | 111        |
| 5.2.1. Programmes narratifs .....                               | 111        |
| 5.2.2. Configuration isotopique .....                           | 112        |
| 5.3. SYNTHÈSE .....                                             | 115        |
| <b>6. ANALYSE III : <i>L'HUÎTRE</i> .....</b>                   | <b>116</b> |
| 6.1. PLAN DE L'EXPRESSION .....                                 | 116        |
| 6.1.1. Matrice conventionnelle convertie : poème en prose ..... | 117        |
| 6.1.2. Analyse prosodique .....                                 | 124        |
| 6.1.3. Forme graphique .....                                    | 129        |
| 6.2. PLAN DU CONTENU .....                                      | 133        |
| 6.2.1. Programmes narratifs .....                               | 133        |
| 6.2.2. Configuration isotopique .....                           | 134        |
| 6.3. SYNTHÈSE .....                                             | 146        |
| <b>CONCLUSION .....</b>                                         | <b>147</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>                                      | <b>150</b> |

**LISTE DES SYMBOLES**

PN = Programme narratif

F = Fonction

S<sub>1</sub> = Sujet de faire

S<sub>2</sub> = Sujet d'état

O<sub>v</sub> = Objet (*v* : valeur)

[ ] = Énoncé de faire

( ) = Énoncé d'état

→ = Fonction de faire

∩ = Conjonction

∪ = Disjonction

:: = Homologation

## LISTE DES FIGURES

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figure 1.1</b> : Schéma jakobsonien de la communication .....                       | 16  |
| <b>Figure 1.2</b> : Six fonctions verbales.....                                        | 17  |
| <b>Figure 1.3</b> : Programme narratif conjonctif.....                                 | 25  |
| <b>Figure 1.4</b> : Programme narratif disjonctif.....                                 | 25  |
| <b>Figure 2.1</b> : Conception greimassienne du signe poétique .....                   | 34  |
| <b>Figure 2.2</b> : Isomorphisme de l'expression et du contenu .....                   | 51  |
| <b>Figure 4.1</b> : Grille taxique du sonnet.....                                      | 65  |
| <b>Figure 4.2</b> : Homologation des niveaux du sonnet .....                           | 67  |
| <b>Figure 4.3</b> : Progression prosodique du vers 14 de <i>Recueillement</i> .....    | 77  |
| <b>Figure 4.4</b> : Programme narratif de base « Recueillement ».....                  | 89  |
| <b>Figure 4.5</b> : Programme narratif d'usage « Apaisement de la Douleur ».....       | 90  |
| <b>Figure 4.6</b> : Programme narratif d'usage « Déplacement » .....                   | 90  |
| <b>Figure 5.1</b> : Dichotomie syllabe ouverte/syllabe fermée selon Jakobson .....     | 105 |
| <b>Figure 5.2</b> : Programme narratif de base « Libération ».....                     | 111 |
| <b>Figure 5.3</b> : Programme narratif d'usage « Enlèvement de la cravate » .....      | 112 |
| <b>Figure 6.1</b> : Segmentation de <i>L'Huître</i> .....                              | 123 |
| <b>Figure 6.2</b> : Programme narratif d'usage « Ouverture de l'huître ».....          | 133 |
| <b>Figure 6.3</b> : Programme narratif de base « Trouvaille de la perle ».....         | 134 |
| <b>Figure 6.4</b> : Homologation des deux premières séquences de <i>L'Huître</i> ..... | 141 |

## LISTE DES TABLEAUX

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Tableau 1.1</b> : Manifestations du même sens dans des langues différentes.....   | 13  |
| <b>Tableau 1.2</b> : Notation symbolique pour les programmes narratifs .....         | 26  |
| <b>Tableau 4.1</b> : Schéma rimique de <i>Recueillement</i> .....                    | 70  |
| <b>Tableau 4.2</b> : Effets sonores de <i>Recueillement</i> .....                    | 82  |
| <b>Tableau 5.1</b> : Segmentation interne de « <i>La Montre</i> ».....               | 104 |
| <b>Tableau 5.2</b> : Progression prosodique de « <i>La Cravate</i> » .....           | 107 |
| <b>Tableau 5.3</b> : Deux logiques spatiales de <i>La Cravate et la montre</i> ..... | 109 |
| <b>Tableau 5.4</b> : Isotopies de <i>La Cravate et la montre</i> .....               | 114 |
| <b>Tableau 6.1</b> : Dichotomie présentation/représentation selon Todorov .....      | 119 |
| <b>Tableau 6.2</b> : Reconfiguration des matrices conventionnelles en prose.....     | 121 |
| <b>Tableau 6.3</b> : Variations anagrammatiques de <i>L'Huître</i> .....             | 129 |

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de master se concentre sur la notion de motivation du signe, et les possibilités d'analyse textuelle qui en résultent dans le contexte de la sémiotique poétique.

L'arbitraire du signe, défini par Ferdinand de Saussure comme l'un des principes fondamentaux du langage, dépend de l'absence de relation logique qui pourrait justifier le lien entre le signifiant et le signifié. Selon cette conception qui a servi de modèle pour les sciences modernes du langage, la relation entre les deux facettes du signe s'appuie sur la convention sociale, et manque ainsi de motivation.

L'École sémiotique de Paris offre une approche théorique qui s'enchaîne à la traduction structuraliste initiée par les travaux linguistiques de Saussure. Elle a largement contribué au développement de la sémiotique littéraire, grâce aux notions de base et aux méthodes d'analyse proposées surtout par les membres fondateurs, Algirdas Julien Greimas, Jean-Claude Coquet et les autres. Cette discipline scientifique, qui prend son origine dans les années 1960, se préoccupe principalement de l'analyse des textes narratifs, tout en présentant un cadre ouvert à l'adaptation pour l'étude des textes poétiques.

La référence principale pour la méthodologie adoptée dans cette étude est ainsi constituée par *Essais de sémiotique poétique*, rassemblant, sous la direction de Greimas, les analyses et les discussions théoriques des sémioticiens tels que Jean-Claude Coquet, Jacques Geninasca, François Rastier et Julia Kristeva, parmi d'autres.

L'article introductif de Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », définit la motivation du signe comme une qualité qui caractérise le langage poétique, identifiable par la réalisation des relations non-arbitraires entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Le discours poétique, grâce à sa nature motivée, se distingue donc des autres types de discours où domine l'arbitraire du signe. Toutefois, la motivation poétique n'implique pas un isomorphisme parfait entre les deux plans du langage.

Pour la mise en pratique de cette méthodologie, trois textes sont sélectionnés, constituant le corpus d'analyse : *Recueillement* de Charles Baudelaire, *La Cravate et la montre* de Guillaume Apollinaire, et *L'Huître* de Francis Ponge.

**Mots-clés :** sémiotique poétique, motivation poétique, arbitraire du signe, Ferdinand de Saussure, École sémiotique de Paris, Algirdas Julien Greimas, Jean-Claude Coquet, Charles Baudelaire, *Recueillement*, Guillaume Apollinaire, *La Cravate et la montre*, Francis Ponge, *L'Huître*



## ABSTRACT

This master's thesis focuses on the concept of linguistic motivation, and the textual analysis possibilities it offers in the context of poetic semiotics.

The arbitrariness of the sign, defined by Ferdinand de Saussure as one of the fundamental principles of language, depends on the absence of a logical relationship that could justify the link between the signifier and the signified. According to this conception, which has served as a model for the modern sciences of language, the relationship between the two facets of the sign is based on social convention, and thus lacks motivation.

The Paris School of Semiotics offers a theoretical approach that is linked to the structuralist tradition initiated by Saussure's linguistic work. It has made a major contribution to the development of literary semiotics, thanks to the fundamental concepts and methods of analysis proposed by its founding members, Algirdas Julien Greimas, Jean-Claude Coquet and others. This scientific discipline, which originated in the 1960s, is primarily concerned with the analysis of narrative texts, offering at the same time a framework that can be adapted to the study of poetic ones.

The main reference for the methodology adopted in this study is constituted by *Essais de sémiotique poétique*, a collection, edited by Greimas, of analyses and theoretical discussions by semioticians such as Jean-Claude Coquet, Jacques Geninasca, François Rastier, Julia Kristeva, among others.

The introductory article by Greimas, "Pour une théorie du discours poétique", defines the motivation of the sign as a quality that characterises poetic language, identifiable by the realisation of non-arbitrary relations between the plane of expression and the plane of content.

Poetic discourse, thanks to its motivated nature, is therefore distinct from other types of discourse where the arbitrariness of the sign dominates. However, poetic motivation does not imply a perfect isomorphism between the two planes of language.

To put this methodology into practice, three texts are selected to form the corpus of analysis: *Recueillement* by Charles Baudelaire, *La Cravate et la montre* by Guillaume Apollinaire, and *L'Huître* by Francis Ponge.

**Keywords:** poetic semiotics, poetic motivation, arbitrariness of the sign, Ferdinand de Saussure, Paris School of Semiotics, Algirdas Julien Greimas, Jean-Claude Coquet, Charles Baudelaire, *Recueillement*, Guillaume Apollinaire, *La Cravate et la montre*, Francis Ponge, *L'Huître*



## ÖZET

Bu yüksek lisans tezi, şiir göstergebilimi bağlamında göstergenin nedenliliği kavramını ve bu ilkedен doğabilecek metin çözümlemesi olanaklarını konu edinmektedir.

Modern dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure tarafından dilin temel prensiplerinden biri olarak öne sürülen göstergenin nedensizliği (*l'arbitraire du signe*), gösteren (*le signifiant*) ile gösterilen (*le signifié*) arasındaki ilişkiyi gerekçelendirecek mantıksal bir nedenin olmayışına dayanır. Dilbilimi ve göstergebilimi şekillendirmiş bu anlayışa göre; gösteren ve gösterilen arasında kurulan rastlantısal ve özgür bağlantı, sosyal bir uzlaşmanın sonucudur ve nedenlilikten (*motivation*) yoksundur.

Paris Göstergebilim Okulu'nun (*École sémiotique de Paris*) geliştirdiği kuramsal yaklaşım ve metodoloji, Saussure'ün başlattığı kabul edilen yapısalci gelenekten beslenmiştir. Ekolün kurucuları Algirdas Julien Greimas ve Jean-Claude Coquet'nin eserleriyle şekillenen kavramlar ve metin çözümlemesi yöntemleri; aynı zamanda Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Gérard Genette gibi kuramcıların çalışmalarına dayanır. Temelleri 1960'lı yıllarda atılan yazınsal göstergebilim; roman ve öykü gibi anlatısal (*narratif*) metin türlerinin analizine odaklanırken, şiirsel (*poétique*) metinlerin göstergebilimsel çözümlemesi için de adaptasyona açık bir çerçeve sunar.

Jean-Claude Coquet, Jacques Geninasca, François Rastier, Julia Kristeva gibi çeşitli göstergebilimcilerin analizlerini içeren ve Greimas'ın editörlüğünde derlenen *Essais de sémiotique poétique* başlıklı Şiir Göstergebilimi Denemeleri, bu çalışmada izlenen metodolojinin birincil kaynağını oluşturmaktadır.

Greimas'ın « Pour une théorie du discours poétique » başlıklı giriş yazısından çıkarılabilecek çerçeveye göre; göstergenin nedenli hâle gelmesi, şiirsel söylemin (*discours poétique*) karakteristik özelliklerinden biridir. Göstergenin ayrılmaz iki yüzünü oluşturan anlatım düzlemi (*plan de l'expression*) ve içerik düzlemi (*plan du contenu*), birbirini tamamlayarak şiirsel söylemi meydana getirir.

Şiirsel nedenlilik (*motivation poétique*) kavramı, bu bağlamda, dilin iki düzlemi arasında anlamlı bağlaşımlar (*corrélation*) ilişkileri kuran paralel ve karşılaştırılabilir yapıların gerçekleşmesi olarak tanımlanmıştır.

Greimas, *Du Sens* adlı derlemenin birinci cildinde yer alan « La linguistique structurale et la poétique » adlı makalesinde ise, şiirsel söylemin nedenliliği sorunsalını eşgerçekleşme (*co-occurrence*) kavramı üzerinden detaylandırmış ve örneklendirmiştir. Göstergenin nedensizliğini yitirmesine sebep olan eşgerçekleşme, şiirsel söylemin tanımı için gerekli bir unsur olmakla birlikte, şiirle sınırlandırılmaz. Aksine, tıpkı Jakobson'un şiirsel işlevi gibi, dilin birçok farklı kullanım alanında görülebilir.

Birincil örnekler arasında bulunan yansıma sesleri (*onomatopées*), Saussure tarafından da nedensizlik ilkesinin istisnaları arasında kabul edilmiştir. Greimas'a göre; ünlemler, ses benzerliğine dayanan kelime oyunları, halk etimolojileri gibi dilbilimsel olguların tümünde bulunan ortak örüntü, gösteren ile gösterilen arasındaki mesafenin kısalmasıdır.

Şiirsel söylem, nedensizliğin baskın olduğu günlük dilden ayrışır. Buna karşın; nedensizlikten tamamen arınmış bir gösterge, dil olma özelliğini kaybedecektir. Greimas'a göre şiir, bu iki kutup arasında konumlanır. Dolayısıyla; anlatım ve içerik düzlemleri arasındaki söz konusu paralellik, şiirsel söylemin mükemmel bir eşbiçimlilik (*isomorphisme*) gösterdiği anlamına gelmez. Bir metinde nedenliliğin hangi derecede bulunduğu saptanması, iki düzlem arasındaki benzerlik ve karşıtlık ilişkilerini ortaya çıkaracak karşılaştırmalı bir çözümlemeyi gerektirir.

Anlatım düzlemi, Greimas tarafından « Pour une théorie du discours poétique » başlıklı metinde önerilen üç farklı kategori altında ele alınmıştır. Dize, uyak, ölçü gibi yerleşik ve uzlaşım kalıpları (*matrices conventionnelles*); şiirsel söylemin tekrarlarla birlikte ikonikleşen dizisel (*paradigmatique*) yönünü açığa çıkarır. Buna karşın; özellikle uzlaşım kalıplarının terk edilmesiyle belirgin hâle gelerek ritmi düzenleme işlevini üstlenen parçaüstü öğeler (*modulations suprasegmentales normales*), dilin doğal akışından kaynaklanan bürünsel (*prosodique*) unsurların çözümlemesine olanak sağlar. Son olarak, görsel biçim

(*forme graphique*) de anlatım düzlemi kapsamında değerlendirilebilir. Tipografi, sayfa boşlukları ve noktalama işaretleri; bürünsel işlevlerinin yanı sıra, aynı zamanda bağımsız bir görsel düzlem olarak metnin anlamına katkıda bulunma potansiyeline sahiptir.

İçerik düzleminin çözümlenmesinde ise, yazınsal göstergebilimin sunduğu başlıca çözümleme araçlarından olan anlatı izlencesi (*programme narratif*) ve yerdeşlik (*isotopie*) kavramları kullanılmıştır. Greimas; içerik düzlemi ayrı değerlendirildiğinde, şiirsel söylemin diğer söylem türlerinden ayırt edilemeyeceğini savunur. Bu bağlamda, içerik düzleminin anlatım düzlemiyle nasıl ilişkilendiğini iki ayrı kategori altında incelemeyi önermiştir. Tümcelerın dize veya kıta gibi biçimsel sınırları aştığı tümceötesi sözdizimde (*syntaxe transphrastique*); metnin farklı konumlarındaki sözdizimsel ögeler, anlam yoluyla birbirlerine bağlanırlar. İçerik düzlemi, anlatım düzlemine baskındır. Buna karşın; dilbilimsel ögelerin biçim tarafından dayatılan sınırlara uyduğu tümcesel sözdizimde (*syntaxe phrastique*) ise, kelimelerin konumları şiirin iç düzeni tarafından belirlenir. Anlatım düzleminin kuralları, içerik düzlemi üzerinde baskın hâle gelir.

Söz konusu metodolojinin sınanması için seçilen *Recueillement*, *La Cravate et la montre* ve *L'Huître* başlıklı üç metin; çalışmanın bütüncesini (*corpus*) oluşturmaktadır. Farklı göstergebilimsel statülere sahip bu üç şiirden her biri, ortak ve homojen bir düzleme indirgenemeyecek özellikler sergilemekte ve dolayısıyla, çözümleme yönteminin eldeki vakaya özgü bir adaptasyonunu gerektirmektedir. Bu bağlamda; dilbilim ve göstergebilim disiplinlerinin temel kavramlarından faydalandığı gibi, aynı zamanda metinler ve şairleri hakkında daha önce yapılmış akademik çalışmalara başvurulmuştur.

Analizlerden ilki, Charles Baudelaire tarafından kaleme alınan *Recueillement* isimli şiiri konu edinir. Sone nazım biçiminin ortaya koyduğu yapının göstergebilimsel tanımı ve içerik düzlemiyle olan ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi, bu çözümlemenin birincil izleğini oluşturmuştur. Aynı zamanda, metnin görsel biçimi de; içerik düzlemi altında incelediğimiz anlatı izlencelerini ve yerdeşlikleri tekrarlayan, dolayısıyla, şiirsel nedenliliğe katkıda bulunan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

İkinci analiz, Guillaume Apollinaire'in *La Cravate et la montre* başlıklı görsel şiir deneyi hakkındadır. Dilsel ve görsel göstergeleri aynı anda barındıran metin, nedenlilik olgusu bağlamında çeşitli çözümleme yöntemlerine açıktır. Dize, kıta ve hatta izometri gibi kalıplaşmış unsurlar terk edilirken; görsel biçim, anlatım düzleminin birincil ögesi hâline gelmiştir. Saussure tarafından dilin ilkelerinden bir diğeri olarak kabul edilen göstergenin çizgiselliği (*linéarité du signe*); “Kravat” kesitinde kısmen varlığını korusa da, “Saat” kesitinde yerini süremdeşliğe (*simultanéité*) bırakır.

Üçüncü ve sonuncu analiz, Francis Ponge'un *L'Huître* adlı mensur şiirini ele almaktadır. Anlatım düzlemi altında incelediğimiz ritim, ses olayları ve görsel biçim gibi unsurların söz konusu metnin sözdizimiyle, anlatsal yapısıyla ve yerdeşlikleriyle olan ilişkisi; şiirsel nedenlilik olgusuna örnek teşkil eder. Bununla birlikte; hece, dize, kıta gibi birimlerin düz yazı formuna aktarıldıklarında geçirdikleri dönüşüm, bu çözümlemenin temel izleklerinden biri olmuştur.

Çalışmamıza konu olan bu üç şiirdeki anlatım ve içerik düzlemlerinin birbiriyle nasıl etkileşime geçtiğinin incelenmesi, her bir metnin şiirsel nedenliliğe kendine özgü bir yolla ulaştığını göstermiştir.

Metinlerden her biri nedenliliğe dair çeşitli örnekler barındırsa da, hiçbirisi bu kavrama tümüyle indirgenemez. Göstergenin nedensizliği, şiirsel söylem bünyesinde de varlığını sürdürmeye devam eder. Bu bağlamda, çözümlemelerden elde ettiğimiz sonuçlar ışığında, nedenliliğin söz konusu metinlerin belli noktalarında kümelendiğini gözlemleyebiliriz. Anlatsal, bürünsel ve görsel unsurların kesiştiği bu tür noktalar; sergiledikleri eşgerçekleşme ilişkisiyle metnin geri kalanından ayrışır.

Göstergenin nedenli hâle gelmesi, şiirsel söylemin sınırlarını aşan bir olgudur ve bu kavram etrafında şekillenen metin çözümlemesi olanakları, daha geniş bir uygulama alanı bulabilir. Dolayısıyla, yalnızca roman ve öykü gibi anlatsal metinler değil; sinema filmleri, reklamlar veya politik sloganlar gibi çeşitli söylem türleri hakkında da şiirsel nedenlilik merkezli çözümlemeler yapılması mümkündür.

Şiirsel nedenlilik, aynı zamanda, çeviri göstergebilimi kapsamında ele alınabilecek sonuçlara sahiptir. Şiirsel özellikler taşıyan bir metnin çevirisi, gösteren ve gösterilen arasındaki nedenli ilişkilerin başka bir dilde tekrar kurulmasını gerektirmektedir. Söz konusu gereksinim, şiir çevirisini diğer çeviri türlerinden ayırır. Bu bağlamda; nedenlilik kavramı, çeviri göstergebilimine uyarlandığında, farklı şiir çevirilerinin değerlendirilmesini mümkün kılan ve nedenli göstergelerin çevirmen için ne tür zorluklar doğurduğunu açıklayan kuramsal bir bakış açısı sunabilir.

**Anahtar Kelimeler:** şiir göstergebilimi, şiirsel nedenlilik, göstergenin nedensizliği, Ferdinand de Saussure, Paris Göstergebilim Okulu, Algirdas Julien Greimas, Jean-Claude Coquet, Charles Baudelaire, *Recueillement*, Guillaume Apollinaire, *La Cravate et la montre*, Francis Ponge, *L'Huître*

## INTRODUCTION

*« Le poème — cette hésitation  
prolongée entre le son et le sens. »*

Paul Valéry<sup>1</sup>

La poésie fait preuve d'une variété des propriétés différentes, telles que la musicalité, la densité sémantique, ou le potentiel de suggestion. Il semble toutefois exister une caractéristique qui la distingue par rapport à tout autre type de discours : une sorte d'harmonie inhérente entre le fond et la forme, transformant le texte poétique en objet sémiotique complexe et complet, susceptible de créer un effet de sens qui est difficile à expliquer, mais immédiatement saisissable.

Algirdas Julien Greimas, dans son article « La linguistique structurale et la poétique », aborde la fusion intime du signifiant et du signifié, en postulant que ce parallélisme vague et intuitif devrait s'exprimer en fonction d'une méthodologie structurale :

*« Tout le monde s'accorde pour dire que la distinction entre le littéraire et le poétique n'est pas seulement d'ordre quantitatif, et que la poésie ne se définit pas, dans ses relations avec la littérature, par l'adjonction d'un plan de l'expression supplémentaire (même si celui-ci possède une articulation parallèle et parfois*

---

<sup>1</sup> Valéry, P. (1960). *Œuvres II*. Paris : Gallimard, p. 637.

*isomorphe au plan du contenu), mais plutôt qu'elle résulte de la "fusion intime" des deux plans. Ce dernier concept, fort vague, demande à être traduit dans les termes de la linguistique structurale. »<sup>2</sup>*

Le poétique, loin d'être une simple juxtaposition de contraintes formelles à un message littéraire préexistant, reste une structure signifiante autonome qui produit activement la signification. Cette vision additive, qui sépare radicalement les deux plans du langage, s'avère insuffisante selon Greimas. La poésie n'est pas de la décoration de la prose. Elle est d'une nature fondamentalement différente, que l'on ne peut appréhender ni quantitativement ni par une superposition des plans de l'expression et du contenu.

Là où le signe linguistique est par défaut arbitraire, le signe poétique tend vers la motivation : la sonorité d'un poème, son rythme ou son organisation syntaxique n'accompagnent pas son contenu, ils forment le corps même du sens, sans lequel le poétique cesserait d'exister.

Dans ce contexte, notre étude cherchera à saisir et à décrire les corrélations systématiques entre le signifiant et le signifié, qui fournissent au discours poétique, un statut sémiotique moins arbitraire.

Nous dégagerons d'abord plusieurs fondements théoriques, tels que l'arbitraire du signe, les notions hjelmsléviennes, la fonction poétique jakobsonienne et les méthodes d'analyse de l'École sémiotique de Paris. Ensuite, nous présenterons les approches méthodologiques relevant de la sémiotique poétique, qui s'articulent autour du concept-clé de motivation du signe. Finalement, nous mettrons la démarche analytique définie en application, à travers la construction de trois objets poétiques : *Recueillement* de Charles Baudelaire, *La Cravate et la montre* de Guillaume Apollinaire, et enfin, *L'Huître* de Francis Ponge.

---

<sup>2</sup> Greimas, A. J. (1970). « La linguistique structurale et la poétique ». Dans *Du Sens: Essais sémiotiques* (pp. 271-283). Paris : Seuil, p. 278.

## 1. FONDEMENTS THÉORIQUES

### 1.1. ARBITRAIRE DU SIGNE LINGUISTIQUE

À travers cette sous-section initiale, nous nous pencherons sur des principes fondamentaux définis dans le *Cours de linguistique générale*, d'abord pour situer la conception du signe saussurien qui constitue la fondation même de la tradition structuraliste, et ensuite, pour demander si la notion de l'arbitraire puisse nous fournir une piste d'analyse au sein de la sémiotique poétique.

En premier lieu, Ferdinand de Saussure définit le signe linguistique comme un tout constitué par un concept et une image acoustique. Une remarque essentielle à noter dans ce contexte serait que le signe ne renvoie pas à une association entre un objet réel et un nom, mais à une intégrité autonome. Ainsi, Saussure désigne ces deux constituants par les termes de signifié et de signifiant, puisqu'ils sont uniquement définissables l'un par rapport à l'autre :

*« Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler "matérielle", c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. [...] Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant ; ces derniers termes ont*

*l'avantage de marquer l'opposition qui les sépare soit entre eux, soit du total dont ils font partie. »*<sup>3</sup>

Puis, il est possible d'affirmer que, parmi les concepts de base postulés par Saussure, l'un des plus importants et des plus controversés relève de la fameuse déclaration suivante, concernant le caractère arbitraire du signe linguistique :

*« Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire. »*<sup>4</sup>

Selon ce postulat saussurien, l'image acoustique, le signifiant, ne porte aucune information repérable sur son signifié respectif. Le signe résulte d'une convention sociale, d'un contrat réalisé implicitement au sein d'une communauté linguistique. Bien que Saussure reconnaisse des exceptions marginales comme les onomatopées ou les exclamations, il argumente que même celles-ci sont conventionnelles, et demeurent à la périphérie du système.<sup>5</sup>

Toutefois, l'idée que le signe soit arbitraire ne devrait pas désigner que le signifiant est librement choisi par le locuteur. Au contraire, pour se rappeler d'un autre principe saussurien, le signe est immuable.<sup>6</sup> C'est-à-dire, le signifiant « *ne pourrait pas être remplacé par un autre* »<sup>7</sup>, étant « *imposé* »<sup>8</sup> par la communauté linguistique. À cet égard, Saussure apporte la clarification suivante, pour préciser que la notion d'arbitraire désigne, dans ce contexte, le caractère immotivé du signifiant par rapport au signifié :

*« Le mot arbitraire appelle aussi une remarque. Il ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant (on verra plus bas qu'il n'est pas au pouvoir de l'individu de rien changer à un signe une fois établi dans un groupe linguistique) ; nous voulons dire qu'il est immotivé, c'est-à-dire*

---

<sup>3</sup> Saussure, F. (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, pp. 98-99. (Œuvre originale publiée en 1916)

<sup>4</sup> Ibid., p. 100.

<sup>5</sup> Ibid., p. 102.

<sup>6</sup> Ibid., p. 104.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

*arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle avec la réalité. »*<sup>9</sup>

L'arbitraire est, dans cette perspective, la condition même de la stabilité et de l'évolution des langues. Puisque le lien est immotivé, il peut être fixé par l'usage et se transmettre, tout en étant susceptible de se modifier au fil du temps.<sup>10</sup> Le manque inhérent de motivation se présente ainsi comme une caractéristique indispensable du signe saussurien.

Cependant, comme nous l'avons souligné, le principe de l'arbitraire se trouve également au cœur des objections critiques, dont la première est avancée par Émile Benveniste, que nous aborderons plus en détail. Le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* par Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov fournit le commentaire suivant sur cette question, qui se situe au centre d'une discussion théorique dans la linguistique moderne après Saussure :

*« Saussure ayant enseigné à distinguer rigoureusement entre le référent du signe (c'est-à-dire l'ensemble de choses auquel le signe renvoie) et son signifié (c'est-à-dire le concept évoqué dans l'esprit par son signifiant), la linguistique post-saussurienne s'est trouvée devant la question des rapports entre le signifiant et le signifié, problème très différent du premier, puisqu'il s'agit maintenant d'une relation intérieure au signe. Sur ce point la plupart des linguistes, à part quelques élèves de Saussure, maintiennent qu'on ne doit plus parler d'arbitraire, et que le signifié d'un signe, dans une langue donnée, ne peut pas être pensé indépendamment de son signifiant. »*<sup>11</sup>

La première partie de cette citation rappelle avec justesse une distinction centrale de la théorie saussurienne. Effectivement, en séparant le référent du signifié, Saussure dénonce la conception traditionnelle de la langue, qui consistait souvent en une simple théorie de la nomenclature.<sup>12</sup> C'est ainsi que la linguistique

---

<sup>9</sup> Ibid. p. 101.

<sup>10</sup> Ibid., pp. 106-107.

<sup>11</sup> Ducrot, O. & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, p.173.

<sup>12</sup> Saussure, op. cit., p. 97. : « Pour certaines personnes la langue, ramenée à son principe essentiel, est une nomenclature, c'est-à-dire une liste de termes correspondant à autant de choses. [...] Cette conception est critiquable à bien des égards. »

moderne est centrée sur la langue comme système, le phénomène qui intéresse le linguiste n'étant plus les mots qui représentent des choses, mais le rapport interne du signe, constitué par le signifiant et le signifié.

Pourtant, c'est précisément cette distinction cruciale entre le signifié et le référent que souligne Benveniste, en 1939, pour formuler son critique du principe saussurien de l'arbitraire. Dans son article « Nature du signe linguistique », publié dans la revue *Acta Linguistica*, il affirme que la problématique de l'arbitraire, telle que mise en avant par Saussure, fait preuve d'une logique qui se contredit :

*« On vient de voir que Saussure prend le signe linguistique comme constitué par un signifiant et un signifié. Or – ceci est essentiel – il entend par “signifié” le concept. Il déclare en propre termes que “le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique”. Mais il assure, aussitôt après, que la nature du signe est arbitraire parce que il n'a avec le signifié “aucune attache naturelle dans la réalité”. Il est clair que le raisonnement est faussé par le recours inconscient et subreptice à un troisième terme, qui n'était pas compris dans la définition initiale. »*<sup>13</sup>

Donc, selon Benveniste, la définition saussurienne de l'arbitraire, lorsqu'elle concerne les deux éléments constituants du signe binaire, renvoie, de manière fautive, à un troisième :

*« Ce troisième terme est la chose même, la réalité, Saussure a beau dire que l'idée de “sœur” n'est pas liée au signifiant s-ø-r ; il n'en pense pas moins à la réalité de la notion. Quand il parle de la différence entre b-ø-f et o-k-s, il se réfère malgré lui au fait que ces deux termes s'appliquent à la même réalité. Voilà donc la chose, expressément exclue d'abord de la définition du signe, qui s'y introduit par un détour et qui y installe en permanence la contradiction. »*<sup>14</sup>

En effet, cette citation laisse entendre que Benveniste ne s'oppose pas forcément à l'observation saussurienne selon laquelle le signe linguistique est immotivé. Cependant, il estime que, pour démontrer ce caractère arbitraire en

<sup>13</sup> Benveniste, E. (1939). « Nature du signe linguistique ». *Acta Linguistica*, 1(1), 23-29, p. 25.

<sup>14</sup> Ibid.

question, Saussure fait appel de manière contradictoire à un argument externe. Benveniste dénonce ainsi ce qu'il nomme le « *recours subreptice à un troisième terme* »<sup>15</sup>, qui est le référent, l'objet réel que Saussure avait pourtant pris soin d'écarter de sa définition.

Il est impossible pour la conscience du locuteur de séparer le signifiant du signifié, car ils s'évoquent mutuellement. Alors, cette nécessité n'est pas fondée sur une logique externe, mais sur le fonctionnement même de la pensée et de la langue, qui associe les deux faces du signe en une unité insécable :

*« Une des composantes du signe, l'image acoustique, en constitue le signifiant ; l'autre, le concept, en est le signifié. Entre le signifiant et le signifié, le lien n'est pas arbitraire ; au contraire, il est nécessaire. Le concept ("signifié") "bœuf" est forcément identique dans ma conscience à l'ensemble phonique ("signifiant") b-ö-f. Comment en serait-il autrement ? Ensemble les deux ont été imprimés dans mon esprit ; ensemble ils s'évoquent en toute circonstance. Il y a entre eux symbiose si étroite que le concept "bœuf" est comme l'âme de l'image acoustique b-ö-f. »*<sup>16</sup>

Pour Benveniste, le lien qui unit le signifiant et le signifié n'est pas arbitraire mais, au contraire, nécessaire du point de vue du locuteur, car les deux sont indissociables dans l'usage d'une langue naturelle. On ne peut pas considérer le concept sans sa forme sonore. Le véritable arbitraire, selon lui, se situe dans la relation entre le signe dans son ensemble, le bloc signifiant-signifié, et le référent, la réalité extralinguistique.

En somme, Benveniste ne réfute pas Saussure, il affine sa théorie en montrant que la nécessité règne à l'intérieur du signe, tandis que l'arbitraire caractérise son rapport au monde. Le lien entre le signifiant et le signifié, rendu nécessaire au sein d'une langue donnée, présente toujours un manque de relation logique unifiante, car il dépend d'une association réalisée en fonction de la convention sociale.

Pour terminer, nous trouvons utile de citer l'entrée « Arbitraire » du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, qui présente cette problématique

---

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid., p. 26.

de manière synthétisée, en se référant aux approches de Saussure, de Benveniste et de Hjelmslev :

« 1. [...] S'il n'existe aucune relation causale ou "naturelle" entre le signifié "table" et le signifiant "table", il est impossible, en revanche, du point de vue du fonctionnement de la langue (ou d'une sémiotique quelconque), de ne pas reconnaître l'existence d'une relation **nécessaire** (E. Benveniste) — ou présupposition réciproque (L. Hjelmslev) — entre le signifiant et le signifié, relation appelée fonction sémiotique (L. Hjelmslev) dont l'établissement (ou sémiosis) définit en premier lieu l'acte de langage. Logiquement nécessaire, cette relation l'est également du point de vue social : les signes d'une langue naturelle, s'ils sont **conventionnels** (autre terme proposé par Saussure), ne sont pas arbitraires, les sujets parlants ne pouvant opérer d'eux-mêmes des substitutions de signifiants ou de signifiés. »<sup>17</sup>

À cet égard, des phénomènes linguistiques tels que les onomatopées ou les calembours semblent introduire un rapport de motivation qui solidifie la liaison des deux plans respectifs du langage, caractérisée par Greimas comme « le raccourcissement de la distance entre le signifiant et le signifié »<sup>18</sup>.

En guise de synthèse, dans un premier temps, grâce à cette discussion théorique, nous avons pu dégager le contexte de l'arbitraire linguistique qui sous-structure en tant qu'un des concepts-clé notre démarche analytique. Puis, dans un deuxième temps, sa contextualisation nous a permis de mieux situer la référentialité, qui sera un concept important en ce qui concerne l'organisation du schéma jakobsonien de la communication.

---

<sup>17</sup> Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette Université, p. 18.

<sup>18</sup> Greimas, op. cit., p. 278.

## 1.2. NOTIONS HJELMSLÉVIENNES

Cette sous-section est consacrée à la définition et à la présentation des termes fondamentaux développés par le linguiste danois Louis Hjelmslev dans ses *Prolégomènes à une théorie du langage*. En tant que fondateur du cercle linguistique de Copenhague, l'ensemble de ses théories est dénommé la glossématique, qui « se présente comme l'explicitation des intuitions profondes de Saussure »<sup>19</sup>.

Tout d'abord, nous aborderons la notion de fonction sémiotique telle que mise en avant par Hjelmslev. Sur la base de l'approche saussurienne que nous avons abordée, selon laquelle « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique »<sup>20</sup>, Hjelmslev fonde sa propre conception du signe. En ce qui concerne la terminologie, l'expression se substitue au signifiant, et le contenu, au signifié :

*« Jusqu'à présent, nous avons voulu nous en tenir à l'ancienne tradition selon laquelle un signe est avant tout signe de quelque chose. [...] Nous voulons pourtant démontrer maintenant qu'elle [la conception courante] est insoutenable du point de vue linguistique ; nous sommes d'ailleurs en accord sur ce point avec les théories linguistiques modernes.*

*Selon la théorie traditionnelle, le signe est l'expression d'un contenu extérieur au signe lui-même ; au contraire, la théorie moderne (formulée en particulier par F. de Saussure et, ensuite par Leo Weisgerber) conçoit le signe comme un tout formé par une expression et un contenu. »*<sup>21</sup>

Hjelmslev, suivant Saussure, dénonce ainsi ce qu'il appelle « l'ancienne tradition »<sup>22</sup>, selon laquelle le signe renvoie à quelque chose d'extérieur, à une réalité ou un contenu préexistant. Au contraire, il devrait être compris comme un tout constitué par deux facettes, et comme une entité qui est interne au système de la langue. Dans ce contexte, remplaçant respectivement les termes saussuriens de

<sup>19</sup> Ducrot & Todorov, op. cit., p. 36.

<sup>20</sup> Saussure, op. cit., p. 98.

<sup>21</sup> Hjelmslev, L. (2000). *Prolégomènes à une théorie du langage* (Traduit de l'anglais par A.-M. Léonard). Paris : Minuit, p. 65. (Œuvre originale publiée en 1943)

<sup>22</sup> Ibid.

signifiant et de signifié, l'expression et le contenu sont reliés par un rapport qui implique une solidarité, désigné par Hjelmslev comme « *la fonction sémiotique* »<sup>23</sup>. Leur présupposition réciproque est expliquée dans les *Prolégomènes* de manière suivante :

« *La fonction sémiotique est en elle-même une solidarité : expression et contenu sont solidaires et se présupposent nécessairement l'un l'autre. Une expression n'est expression que parce qu'elle est l'expression d'un contenu, et un contenu n'est contenu que parce qu'il est contenu d'une expression. [...] Si l'on pense sans parler, la pensée n'est pas un contenu linguistique et elle n'est pas le fonctif d'une fonction sémiotique. Si l'on parle sans penser, produisant des séries de sons sans que celui qui écoute puisse y rattacher un contenu, ce sera un abracadabra et non pas une expression linguistique, ce ne sera pas non plus le fonctif d'une fonction sémiotique.* »<sup>24</sup>

Après avoir situé les termes d'expression et de contenu, une autre opposition essentielle à établir dans le contexte hjelmslévien reste celle entre la forme et la substance. Cette distinction, initialement conçue par Saussure, est élaborée par le linguiste danois dans le cadre de sa théorie glossématique. Tandis que le signe saussurien classique est un tout à deux facettes, Hjelmslev propose de les examiner à nouveau en deux composantes différentes, introduisant ainsi une nouvelle division à quatre termes : le plan de l'expression, constitué par la forme et la substance de l'expression ; et le plan du contenu, constitué par la forme et la substance du contenu.

Pour mieux situer l'origine de ces termes fondamentaux, nous pouvons citer le passage suivant extrait du *Cours de linguistique générale*, repris dans les *Prolégomènes*<sup>25</sup>, à partir duquel Hjelmslev développe les notions de forme et de substance :

« *Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue... La substance phonique n'est pas plus fixe ni plus*

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 66.

<sup>24</sup> Ibid., pp. 66-67.

<sup>25</sup> Ibid., pp. 67-68.

*rigide ; ce n'est pas un moule dont la pensée doit nécessairement épouser les formes, mais une matière plastique qui se divise à son tour en parties distinctes pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin. Nous pouvons donc représenter [...] la langue [...] comme une série de subdivisions contiguës dessinées à la fois sur le plan indéfini des idées confuses [...] et sur celui non moins indéterminé des sons [...] ; la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes [...] cette combinaison produit une forme, non une substance. »<sup>26</sup>*

Il est possible de constater que, selon cette observation de Saussure, le langage, au lieu d'exprimer des pensées déjà formées ou de combiner des sons prédéterminés, agit « *entre deux masses amorphes* »<sup>27</sup> qu'il structure simultanément. D'abord, la pensée, décrite par Saussure « *comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité* »<sup>28</sup>, reste une masse indéterminée qui manque d'organisation, car elle ne contient pas encore de concepts distincts « *avant l'apparition de la langue* »<sup>29</sup>. De même, la substance phonique, entendue comme « *une matière plastique* »<sup>30</sup>, est une autre masse amorphe continue, organisée et découpée par la langue en unités reconnaissables, « *pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin* »<sup>31</sup>.

Pour aborder une analogie utilisée par Joseph Courtés dans son *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, la distinction entre la substance et la forme peut être interprétée à l'aide de « *l'exemple du bloc de granit à l'état brut (= la substance) dont le sculpteur tire une statue (= la forme)* »<sup>32</sup>, qui permet de saisir comment une langue naturelle organise la matière amorphe, sonore ou conceptuelle, en un système structuré d'unités et de relations signifiantes.

Dans cette perspective, une première considération à retenir serait que le signe linguistique se réalise au niveau de la forme, et non de la substance. Ainsi, en se basant sur le postulat saussurien explicité ci-dessus, Hjelmslev justifie son

---

<sup>26</sup> Saussure, op. cit., pp. 155-157.

<sup>27</sup> Ibid., p. 156.

<sup>28</sup> Ibid., p. 155.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Courtés, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette, p. 24.

approche terminologique selon laquelle le signe, en tant que produit de la fonction sémiotique, réunit la forme de l'expression et la forme du contenu :

*« Toute terminologie est arbitraire et rien ne peut donc interdire l'emploi du mot signe pour désigner plus particulièrement la forme de l'expression (ou même si l'on veut la substance de l'expression, ce qui serait cependant aussi absurde qu'inutile). Mais il semble plus adéquat d'employer le mot signe pour désigner l'unité constituée par la forme du contenu et la forme de l'expression et établie par la solidarité que nous avons appelée fonction sémiotique. »*<sup>33</sup>

Selon le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* par Ducrot et Todorov, les différences entre des langues naturelles individuelles ne peuvent être situées au niveau de la substance, car sinon la traduction serait impossible. Cependant, même s'il est possible de traduire d'une langue vers une autre, cette conversion doit toujours dépendre d'une reconstruction, du même sens, mais par des signes différents. Il s'agit, en effet, d'une question essentielle dont traite Hjelmslev, sur lequel le *Dictionnaire encyclopédique* fournit le commentaire suivant, dans la section intitulée « Glossématique » :

*« C'est encore une réflexion sur le signe qui amène Saussure à déclarer que la langue est avant tout forme, et non substance. En quoi consiste en effet, du point de vue sémantique, la différence entre deux langues ? Certainement pas dans les significations qu'elles permettent d'exprimer, puisqu'on arrive à les traduire : rien n'empêche de désigner en français cette nuance qui se trouve dans schätzen et non dans estimer. Ce qui fait la différence, c'est que telle et telle nuances qui, dans l'une, s'expriment par le même signe, doivent être, dans l'autre, exprimées par des signes différents. »*<sup>34</sup>

La nécessité de distinguer la forme de la substance s'explique donc, dans un premier temps, par le fait que le même sens<sup>35</sup> peut prendre des formes différentes

---

<sup>33</sup> Hjelmslev, op. cit., p. 77.

<sup>34</sup> Ducrot & Todorov, op. cit., pp 36-37.

<sup>35</sup> Dans le contexte hjelmslévien, les termes de « sens » et de « matière » peuvent être utilisés de manière interchangeable. Cf. Greimas & Courtes, op. cit., p. 223 : « Pour désigner le matériau premier grâce auquel une sémiotique, en tant que forme immanente, se trouve manifestée, L. Hjelmslev emploie indifféremment les termes de **matière** ou de sens (en anglais : purport) en les appliquant à la fois aux deux "manifestantes" du plan de l'expression et du plan du contenu. »

selon la langue naturelle donnée. L'exemple suivant est abordé dans les *Prolégomènes*, afin d'illustrer comment des propositions formulées dans cinq langues différentes correspondent à la même substance du contenu :

**Tableau 1.1** : Manifestations du même sens dans des langues différentes<sup>36</sup>

|                         |            |
|-------------------------|------------|
| <i>jeg véd det ikke</i> | (danois)   |
| <i>I do not know</i>    | (anglais)  |
| <i>je ne sais pas</i>   | (français) |
| <i>en tiedä</i>         | (finnois)  |
| <i>naluvava</i>         | (esquimau) |

Bien que les propositions en question soient des formes réalisées dans des langues naturelles différentes, il existe néanmoins un lien qui peut être établi entre elles, car elles semblent toutes évoquer le même sens. En effet, cette association se situe nécessairement au niveau de la « *masse amorphe* »<sup>37</sup>, définie dans ce contexte comme la substance. Par conséquent, une même substance, qui se trouve sans forme précise avant d'être matérialisé dans une langue donnée, prend forme et se manifeste différemment dans chaque langue particulière, ce qui est constaté par Hjelmslev de manière suivante :

« Nous pouvons voir ainsi que, dans différents langues les chaînes ont, malgré toutes leurs différences, un facteur commun : le sens, la pensée même qui, ainsi considérée, se présente provisoirement comme une *masse amorphe*, une grandeur non analysée, définie seulement par ses fonctions externes, c'est-à-dire par sa fonction contractée avec chacune des propositions citées. [...] On s'aperçoit qu'il [le sens] doit être analysé d'une manière particulière dans chacune de ces langues, ce que nous ne pouvons comprendre que de cette façon : le sens est ordonné, articulé, formé de manière différente selon les différentes langues. »<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Hjelmslev, op. cit., p. 69.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid., pp. 68-69.

En outre, une conséquence méthodologique de l'opposition forme/substance pourrait être observée en ce qui concerne les disciplines se concentrant sur l'une ou l'autre. À cet égard, les définitions suivantes, proposées par Roland Barthes dans son article intitulé « Éléments de sémiologie », permettent de comparer les deux termes en fonction de ce qui relève du champ de la linguistique et ce qui dépasse ses limites :

*« La forme, c'est ce qui peut être décrit exhaustivement, simplement et avec cohérence (critères épistémologiques) par la linguistique, sans recourir à aucune prémisses extralinguistique ; la substance, c'est l'ensemble des aspects des phénomènes linguistiques qui ne peuvent être décrits sans recourir à des prémisses extra-linguistiques. »<sup>39</sup>*

Tandis que la forme renvoie au domaine de ce qui peut être décrit « *exhaustivement* »<sup>40</sup> à l'intérieur de la langue en tant que système autonome de relations, l'étude de la substance requiert ainsi des éléments d'interprétation dépassant nécessairement la linguistique, car elle s'intéresse aux phénomènes du monde extérieur tels que la culture ou la subjectivité, qui échappent à l'analyse formelle. C'est dans ce contexte que Barthes, en fournissant des exemples par rapport à leurs champs d'étude respectifs, explique et resitue chacun des quatre termes qui résultent de la distinction entre la forme et la substance :

*« Puisque ces deux strata se retrouvent dans le plan de l'expression et dans le plan du contenu, on aura donc : 1) une substance de l'expression : par exemple, la substance phonique, articulatoire, non fonctionnelle, dont s'occupe la phonétique et non la phonologie ; 2) une forme de l'expression, constituée par les règles paradigmatiques et syntaxiques (on notera qu'une même forme peut avoir deux substances différentes, l'une phonique, l'autre graphique) ; 3) une substance du contenu : ce sont, par exemple, les aspects émotifs, idéologiques ou simplement notionnels du signifié, son sens "positif" ; 4) une forme du contenu : c'est*

---

<sup>39</sup> Barthes, R. (1964). « Éléments de sémiologie ». *Communications*, (4), 91-135, p. 105.  
<https://doi.org/10.3406/comm.1964.1029>

<sup>40</sup> Ibid.

*l'organisation formelle des signifiés entre eux, par absence ou présence d'une marque sémantique. [...] »<sup>41</sup>*

En guise de conclusion, la linguistique hjelmslévienne, autrement dit la glossématique, se présente comme une continuation de l'approche structuraliste initiée par Saussure. D'abord, les termes d'expression et de contenu remplacent respectivement le signifiant et le signifié, impliquant un rapport de présupposition réciproque, désigné par Hjelmslev comme la fonction sémiotique.

Puis, le signe saussurien étant une construction binaire, Hjelmslev développe les notions de forme et de substance, résultant en une conception composée de quatre termes : d'une part, la forme et la substance de l'expression, et d'autre, la forme et la substance du contenu. La forme désigne, comme nous l'avons abordé par référence à Barthes, ce qui peut être décrit d'une manière exhaustive au sein d'un système. En revanche, l'étude de la substance, qui se situe au niveau de la masse amorphe, dépasse nécessairement les sciences du langage.

### **1.3. FONCTION POÉTIQUE JAKOBSONIENNE**

Bien que cette étude sémiotique ne soit pas centrée sur la fonction poétique, elle constitue toujours un fondement utile pour la méthode d'analyse que nous adopterons, et c'est la raison pour laquelle nous considérons nécessaire d'en fournir une définition ici, afin de mettre en évidence ses caractéristiques, référencées à plusieurs reprises par des sémioticiens tels que Algirdas Julien Greimas, Jean-Claude Coquet, ou Jacques Geninasca.

Dès lors, le schéma de la communication est théorisé par le linguiste russe Roman Jakobson, et présenté dans son article « Linguistique et poétique », qui figure dans le recueil *Essais de linguistique générale*. En tant que cadre théorique, il s'agit d'un modèle cherchant à expliquer les mécanismes formels renvoyant à la communication verbale.

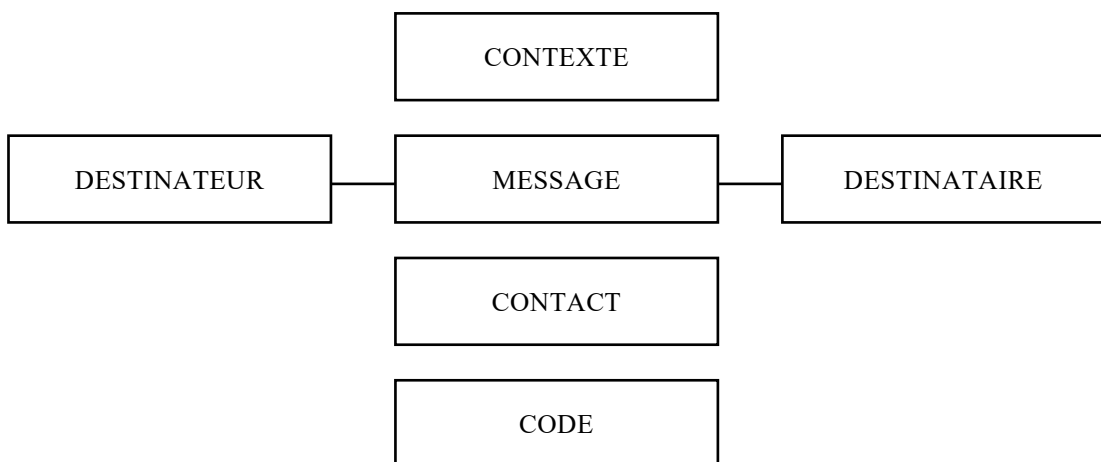
---

<sup>41</sup> Ibid., pp. 105-106.

Dans un premier temps, la citation suivante nous permet de résumer le fonctionnement basique de la communication tel que conçu par Jakobson, et ses éléments constitutifs :

*« Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le "réfèrent"), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication. »<sup>42</sup>*

Donc, la communication linguistique, selon Jakobson, nécessite six éléments au total : le message, le destinataire, le destinataire, le contexte, le code, et finalement, le contact. Le message, étant envoyé par le destinataire au destinataire, se réfère nécessairement à un contexte, et pour qu'il puisse être envoyé, requiert un code commun et un contact, assurant la connexion physique et psychologique. Situés dans un réseau de relations, ces six éléments nous donnent la conception jakobsonienne de la communication, qui peut ainsi se schématiser :



**Figure 1.1 :** Schéma jakobsonien de la communication<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Jakobson, R. (1963). « Linguistique et poétique ». Dans *Essais de linguistique générale* (pp. 210-248). Paris : Minuit, p. 213.

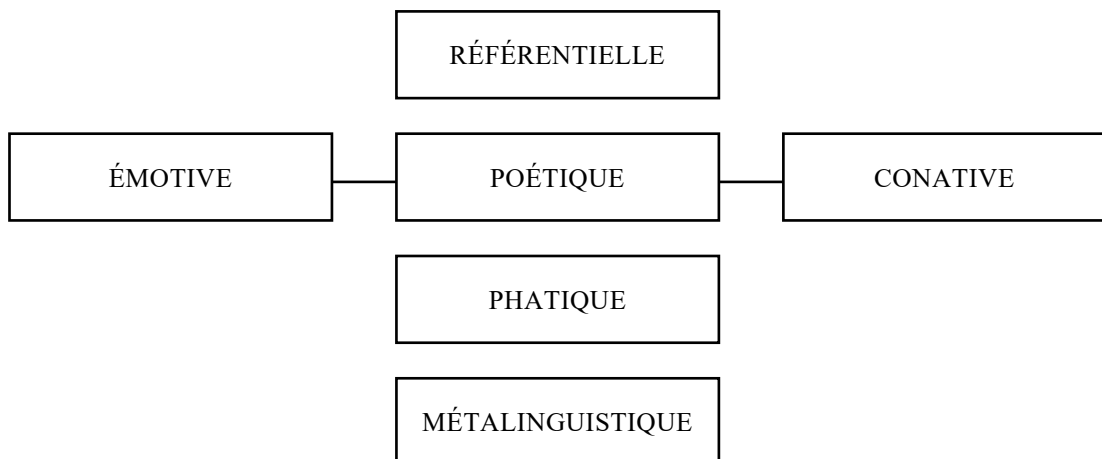
<sup>43</sup> Ibid., p. 214.

Une fois que ce schéma est construit, la distribution des différentes fonctions linguistiques devient possible. Jakobson explique, à cet égard, que ce sont les positions relatives du modèle qui donnent naissance aux fonctions, et que la dominance absolue d'une seule fonction sur un message quelconque est loin de refléter la réalité du phénomène en question :

*« Chacun de ces six facteurs donne naissance à une fonction linguistique différente. Disons tout de suite que, si nous distinguons ainsi six aspects fondamentaux dans le langage, il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction. La diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. »<sup>44</sup>*

Effectivement, les fonctions jakobsoniennes du langage se définissent selon les éléments respectifs de la communication, où chaque fonction est qualifiée par rapport à l'élément sur lequel elle met l'emphasis. À titre d'exemple, la fonction qui se concentre sur le contexte est identifiable comme référentielle, tandis que la fonction émotive place l'accent du message sur le destinataire.

Suivant cette logique, un deuxième schéma est introduit par Jakobson, démontrant cette fois l'ensemble des six fonctions du langage qui remplissent les positions concernées au sein de son modèle de base :



**Figure 1.2 : Six fonctions verbales<sup>45</sup>**

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid., p. 220.

La fonction poétique, qui se trouve placée au centre de ce deuxième schéma, à la position du message, est ainsi décrite par Jakobson :

*« La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. »<sup>46</sup>*

Selon cette approche, la fonction poétique est principalement activée quand le message parle de lui-même, en attirant l'attention sur sa propre identité, sans apparente motivation externe. Pour situer linguistiquement cette fonction, Jakobson affirme qu'il conviendrait de faire référence aux notions saussuriennes de la sélection et de la combinaison :

*« Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique ? En particulier, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique ? Pour répondre à cette question, il nous faut rappeler les deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal : la sélection et la combinaison. »<sup>47</sup>*

C'est dans ce contexte établi que nous nous permettons de faire référence à ce postulat célèbre, définissant la fonction poétique jakobsonienne :

*« Soit "enfant" le thème d'un message : le locuteur fait un choix parmi une série de noms existants plus ou moins semblables, tels que enfant, gosse, mioche, gamin, tous plus ou moins équivalents d'un certain point de vue ; ensuite, pour commenter ce thème, il fait choix d'un des verbes sémantiquement apparentés — dort, sommeille, repose, somnole. Les deux mots choisis se combinent dans la chaîne parlée. La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. »<sup>48</sup>*

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 218.

<sup>47</sup> Ibid., p. 220.

<sup>48</sup> Ibid.

Lorsqu'il s'agit de la communication ordinaire référentielle, l'équivalence nous sert à choisir un mot parmi les options valides, qui puisse remplir une position syntagmatique. D'autre part, dans un texte dit poétique, ce principe de similarité est appliqué sur la chaîne même du discours, pour en devenir la règle de construction. Autrement dit, un poème ne se contente pas de choisir des mots, il les arrange d'une manière génératrice des symétries et des parallélismes, faisant une préoccupation centrale du « comment » le message est formulé :

*« L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence. En poésie, chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence ; tout accent de mot est censé être égal à tout autre accent de mot ; et de même, inaccentué égale inaccentué ; long (prosodiquement) égale long, bref égale bref ; frontière de mot égale frontière de mot, absence de frontière égale absence de frontière ; pause syntaxique égale pause syntaxique, absence de pause égale absence de pause. Les syllabes sont converties en unités de mesure, et il en va de même des mores ou des accents. »<sup>49</sup>*

Les rapports de similarité et de contraste, qui peuvent être sonores, sémantiques ou rythmiques, sont ainsi projetés sur la chaîne du discours. C'est ce qui crée les phénomènes typiquement associés à la poésie, tels que les rimes, les allitérations et assonances, les parallélismes de structure. Le principe d'équivalence, qui est caractéristique de l'axe paradigmatique selon la conception saussurienne, se trouve donc appliqué à l'axe syntagmatique. D'après Jakobson, ce phénomène qui est exclusif à la fonction poétique, et grâce auquel « *les séquences délimitées par les frontières de mot deviennent commensurables* »<sup>50</sup>, amène la poésie à se rapprocher de la musique :

*« La mesure des séquences est un procédé qui, en dehors de la fonction poétique, ne trouve pas d'application dans le langage. C'est seulement en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical — pour citer un autre système sémiotique. »<sup>51</sup>*

---

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid., p. 221.

<sup>51</sup> Ibid.

Malgré l'opposition apparente entre les fonctions référentielle et poétique, Jakobson précise que les deux ne sont pas d'une nature catégoriquement exclusive. La dominance de la fonction poétique exerce, plutôt, un autre effet sur le discours, ainsi désigné comme l'ambiguïté, qui est également une caractéristique traditionnellement associée à la poésie :

*« La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. »<sup>52</sup>*

D'ailleurs, pour faire une autre comparaison, il existe un point commun entre les fonctions poétique et métalinguistique, puisqu'elles renvoient toutes les deux à des unités équivalentes, la différence résidant toutefois dans leur usage de ce principe :

*« On peut faire remarquer que le métalangage lui aussi fait un usage séquentiel d'unités équivalentes, en combinant des expressions synonymes un une phrase équationnelle :  $A = A$  ("La jument est la femelle du cheval"). Entre la poésie et le métalangage, toutefois, il y a une opposition diamétrale : dans le métalangage, la séquence est utilisée pour construire une équation, tandis qu'en poésie c'est l'équation qui sert à construire la séquence. »<sup>53</sup>*

Nous pouvons considérer que, dans le cas de la fonction métalinguistique où « le discours est centré sur le code »<sup>54</sup>, l'unité phrastique est un outil servant à établir une équation claire et stable, dont le but est de fixer le sens, autrement dit, de résoudre une ambiguïté. La séquence est alors le moyen, et l'équivalence est son résultat. En revanche, en poésie, le processus se trouve inversé, ce qui est désigné par Jakobson comme « une opposition diamétrale »<sup>55</sup>. La fonction poétique, à son tour, part d'un principe d'équivalence qui peut renvoyer à des similarités et des contrastes rythmiques, et utilise cette équation comme instrument pour construire des syllabes métriques, des vers, ou des strophes. Par conséquent, l'équivalence

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 238.

<sup>53</sup> Ibid., pp. 220-221.

<sup>54</sup> Ibid., p. 218.

<sup>55</sup> Ibid., p. 221.

n'est plus la destination, mais elle est ce « *qui sert à construire la séquence* »<sup>56</sup>, en tant que générateur principal du discours.

Pour terminer, il faudrait préciser que, lorsque nous parlons de la fonction poétique, il ne s'agit pas d'une simple réduction cherchant à expliquer la totalité du discours poétique :

*« Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire. »*<sup>57</sup>

La dernière citation sert effectivement comme une clarification essentielle, nous empêchant de tomber dans une interprétation rigide du modèle. Puisque les fonctions jakobsoniennes ne s'excluent pas mutuellement, ce n'est pas la présence ou l'absence d'une fonction qui détermine « *la visée du message* »<sup>58</sup>, mais sa place dans la hiérarchie de la communication.

À cet égard, c'est le concept de « *fonction dominante, déterminante* »<sup>59</sup> qui permet de distinguer les différents types de discours de manière nuancée. Un poème serait ainsi toujours traversé par d'autres fonctions verbales. D'après Jakobson, une typologie des genres poétiques peut être établie à partir de la relation entre la fonction poétique et les autres fonctions, qui se réalise dans un texte donné selon un « *ordre hiérarchique variable* »<sup>60</sup>. Bien entendu, la fonction poétique agit comme un filtre dans tous les exemples abordés, car c'est elle qui impose sa logique à l'ensemble du message, mais elle ne fait pas forcément disparaître les autres :

*« Les particularités des divers genres poétiques impliquent la participation, à côté de la fonction poétique prédominante, des autres fonctions verbales, dans un ordre hiérarchique variable. La poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique,*

---

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid., p. 218.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid., p. 219.

*orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la seconde personne est marquée par la fonction conative, et se caractérise comme supplicatoire ou exhortative, selon que la première personne y est subordonnée à la seconde ou la seconde à la première. »<sup>61</sup>*

Pour conclure, le schéma de la communication, tel que conçu par Jakobson, comprend six éléments : le message, le destinataire, le destinataire, le contexte, le code, et le contact. À partir de ce modèle, six fonctions verbales sont définies, où chaque fonction se qualifie par rapport à l'élément sur lequel elle met l'emphasis. Dans cette configuration, la fonction poétique, qui se trouve à la position centrale du schéma, est activée quand l'accent est mis sur le message même, pour son propre compte.

Le processus linguistique qui caractérise la fonction poétique est la projection du principe de l'équivalence sur l'axe de combinaison. Il en résulte un système où les séquences délimitées deviennent commensurables. Effectivement, c'est la mesure des séquences qui donne lieu à des traits formels typiquement associés à la poésie conventionnelle, tels que les rimes, les allitérations et assonances ou les parallélismes de structure. Cependant, le discours poétique ne peut être réduit à la fonction poétique, ni la fonction poétique ne peut être considérée comme exclusive à la poésie.

#### **1.4. ÉCOLE SÉMIOTIQUE DE PARIS**

L'École de Paris, fondée dans les années 1960 par Algirdas Julien Greimas, est un courant de sémiotique qui s'est développé à partir de l'approche structuraliste de Saussure et des efforts théoriques de Hjelmslev. À l'initiative de Greimas, elle a regroupé plusieurs chercheurs travaillant dans le domaine des sciences du langage, tels que Jean-Claude Coquet, Joseph Courtés, Julia Kristeva, Jacques Geninasca, François Rastier, Tzvetan Todorov, Michel Arrivé, parmi d'autres.

---

<sup>61</sup> Ibid.

La sémiotique littéraire, en tant que discipline scientifique, a été établie par l'École de Paris, introduisant une méthodologie centrée sur l'analyse structurale des discours narratif et mythologique. Jean-Claude Coquet, le co-fondateur de l'École, caractérise leur approche de manière suivante :

« *La sémiotique a pour projet d'établir une théorie générale des systèmes de signification. Pour certaines sémiotiques, le signe est d'abord un observable ; dans la perspective de l'École de Paris, c'est d'abord un objet construit.* »<sup>62</sup>

La méthodologie adoptée au cours de cette étude s'appuie principalement sur l'hypothèse selon laquelle le discours poétique fait preuve d'un isomorphisme entre les deux plans constitutifs du langage. En tant qu'approche élaborée par l'École sémiotique de Paris, des articles relatifs à son fondement théorique et à son application figurent dans *Essais de sémiotique poétique*<sup>63</sup>, qui rassemble, sous la direction de Greimas, de nombreuses démarches sémiotiques traitant de la poésie. Nous tenterons de définir et de présenter cette hypothèse dans la section suivante intitulée « Méthodologie », ainsi que d'autres notions essentielles à la sémiotique poétique, regroupées autour de la notion-clé de la motivation du signe.

Pourtant, il existe deux autres concepts utilisés dans cette étude, qui sont parmi les instruments d'analyse fondamentaux proposés par l'École de Paris : notamment, le programme narratif et l'isotopie. Bien qu'ils ne soient pas développés spécifiquement pour l'analyse du discours poétique, nous les emploierons afin de décrire le plan du contenu dans chacun des textes constituant le corpus. Tandis que le premier sert à exprimer les transformations narratives qui se réalisent au sein d'un récit, le deuxième permet de repérer les lignes de cohérence sémantique qui rendent possible la lecture homogène d'un texte.

#### **1.4.1. Programme narratif**

Le programme narratif (PN), en tant que formule développée par Greimas, représente « *un changement d'état, effectué par un sujet (S1) quelconque, affectant un sujet (S2) quelconque* »<sup>64</sup>. Étant composé « *d'un énoncé de faire, régissant un*

<sup>62</sup> Coquet, J.-C. et alii. (1982). *Sémiotique : L'École de Paris*. Paris : Hachette, p. 5.

<sup>63</sup> Greimas, A. J. et alii. (1972). *Essais de sémiotique poétique*, Paris : Larousse.

<sup>64</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 297.

énoncé d'état »<sup>65</sup>, il s'agit d'un outil d'analyse permettant de décrire « *la structure du récit minimal* »<sup>66</sup>.

Alors que les fondements théoriques permettant l'analyse sémiotique des textes narratifs ont été établis par Greimas dans son ouvrage *Sémantique structurale*, une application concrète de sa méthode, et notamment du concept de programme narratif se trouve sous le titre de *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques*. Nous pouvons également consulter *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, écrit par Joseph Courtés, pour une présentation synthétique de la méthodologie greimassienne.

Ainsi, la construction d'un programme narratif nécessite au moins deux éléments : un énoncé d'état, et un énoncé de faire. D'après la distinction établie par Greimas entre ces « *deux formes possibles d'énoncés élémentaires* »<sup>67</sup>, le prédicat « être » désigne une fonction de jonction, tandis que le prédicat « faire » correspond à une fonction de transformation<sup>68</sup>. En effet, c'est grâce à cette distinction que Greimas définit l'acte comme « *ce qui fait être* »<sup>69</sup>.

Dès lors, la jonction, caractérisant les énoncés d'état, peut être entendue comme une fonction réunissant un sujet (S) et un objet de valeur (O) selon une logique de conjonction ( $S \cap O$ ) ou de disjonction ( $S \cup O$ )<sup>70</sup>. Pour aborder les exemples démonstratifs fournis par Courtés dans son *Analyse sémiotique du discours*, des propositions telles que « *Pierre a un trésor* »<sup>71</sup> ou « *Jean est riche (= Jean est conjoint à la richesse)* »<sup>72</sup> constituent des énoncés d'état conjonctif. En revanche, il serait également possible d'envisager le cas contraire des énoncés d'état disjonctif, comme « *Pierre n'a pas de trésor* »<sup>73</sup> ou « *Jean est pauvre* »<sup>74</sup>.

---

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Courtés, op. cit., p. 94.

<sup>67</sup> Greimas, A. J. (1976). « Pour une théorie des modalités ». *Langages*, 10(43), 90-107, p. 91. <https://doi.org/10.3406/lgge.1976.2322>

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid., p. 90.

<sup>70</sup> Ibid., p. 92.

<sup>71</sup> Courtés, op. cit., p. 93.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid.

Quant à la transformation, qui est « *constitutive d'énoncés de faire* »<sup>75</sup>, elle « *rend compte de ce qui se passe lors du passage d'un état à l'autre* »<sup>76</sup>. Lorsque cette définition nécessite au minimum un état antérieur et un état final, la transformation a pour objet « *non plus une valeur quelconque, mais un énoncé d'état* »<sup>77</sup>, et c'est précisément pour cette raison que « *toute transformation produit [...] une jonction, et tout énoncé de faire régit un énoncé d'état* »<sup>78</sup>. À partir de l'organisation de ces deux types d'énoncé, Greimas définit les termes de performance et de compétence, respectivement, par les expressions de « *faire-être* » et de « *l'être du faire* »<sup>79</sup>. Notons que la performance présuppose logiquement la compétence, mais non inversement.<sup>80</sup>

Dans ce contexte établi par Greimas, grâce à la dichotomie de jonction/transformation, ou autrement dit, de « *permanence/changement* »<sup>81</sup>, Courtés propose de faire une définition simplifiée du récit, comme « *une transformation située entre deux états successifs et différents* »<sup>82</sup>. Par conséquent, tout programme narratif peut être formulé de deux manières différentes, selon l'état final visé de conjonction ou de disjonction :

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)]$$

**Figure 1.3 :** Programme narratif conjonctif<sup>83</sup>

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_v)]$$

**Figure 1.4 :** Programme narratif disjonctif<sup>84</sup>

Le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, d'où sont tirées les deux figures précédentes, propose également une légende qui explique la notation symbolique utilisée pour schématiser les programmes narratifs :

<sup>75</sup> Greimas, « Pour une théorie des modalités », p. 92.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid., pp. 92-93.

<sup>80</sup> Ibid., p. 93.

<sup>81</sup> Courtés, op. cit., p. 83.

<sup>82</sup> Ibid., p. 86.

<sup>83</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 297.

<sup>84</sup> Ibid.

**Tableau 1.2** : Notation symbolique pour les programmes narratifs<sup>85</sup>

| Symbole        | Explication                                                                                 |
|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| F              | Fonction                                                                                    |
| S <sub>1</sub> | Sujet de faire                                                                              |
| S <sub>2</sub> | Sujet d'état                                                                                |
| O <sub>v</sub> | Objet<br>(susceptible de subir un investissement<br>sémantique sous forme de v : valeur)    |
| [ ]            | Énoncé de faire                                                                             |
| ( )            | Énoncé d'état                                                                               |
| →              | Fonction de faire<br>(résultant de la conversion de la<br>transformation)                   |
| ∩ ∪            | Jonction (conjonction ou disjonction)<br>indiquant l'état final, la conséquence du<br>faire |

Par ailleurs, une distinction peut être constatée concernant les deux types possibles de programmes narratifs. Nous aurons ainsi un PN de base, désignant la transformation principale visée par un sujet, et des programmes d'usage, désignant chacun des objectifs nécessaires et préalables pour réaliser le PN de base. Le *Dictionnaire raisonné* démontre cet enchaînement des programmes par l'exemple suivant :

*« 4. Un PN simple se transformera en PN complexe lorsqu'il exigera la réalisation préalable d'un autre PN : c'est, par exemple, le cas du singe qui, pour atteindre la banane, doit d'abord chercher un bâton. Le PN général sera alors appelé PN de base, tandis que les PN présupposés et nécessaires seront dits PN d'usage : ceux-ci sont en nombre indéfini, lié à la complexité de la tâche à accomplir ; on les notera comme PN (PNu 1, 2, ...), en indiquant par les parenthèses, comme en (3), le caractère facultatif de l'expansion. »<sup>86</sup>*

En somme, le programme narratif est un instrument d'analyse servant à représenter une transformation effectuée par un sujet, définie grâce à une fonction

<sup>85</sup> Ibid. La légende est accompagnée de la remarque suivante : « Pour plus de clarté la fonction "faire" est représentée pléonastiquement par les deux symboles : F et →. »

<sup>86</sup> Ibid., p. 298.

de « faire », qui part d'un état initial pour arriver à un état final visé. Bien qu'il s'agisse d'une méthode utilisée prioritairement pour l'analyse de la prose narrative, nous nous proposons de l'employer, dans le cadre de cette étude, pour l'analyse du plan du contenu des poèmes.

Conformément au postulat de l'isomorphisme, notre démarche consistera, en effet, à découvrir si les transformations se déroulant sur le plan du contenu, que les programmes narratifs permettent de décrire, correspondent à des transformations qui se produisent sur le plan de l'expression, de sorte que des « *corrélations significatives* »<sup>87</sup> puissent être établies entre les deux plans.

#### 1.4.2. Isotopie

La notion d'isotopie, introduite d'abord par Greimas dans son *Sémantique structurale*, et puis élaborée par d'autres sémioticiens tels que Rastier, est un outil principal pour l'analyse textuelle. De manière générale, elle sert à dégager les éléments de cohérence dans un discours, notamment par l'identification des unités de sens qui sont communes aux différents lexèmes. Afin de situer ce terme, dans un premier temps, nous pouvons citer la définition que Greimas propose dans son article « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », qui attribue à l'isotopie une fonction de résoudre les ambiguïtés sémantiques :

« Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques, qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique. »<sup>88</sup>

L'isotopie fonctionne ainsi en tant que guide d'interprétation, assurant une unité de lecture grâce au repérage des catégories sémantiques qui sont redondantes, ou autrement dit, qui répètent. Selon Rastier, le terme de redondance, favorisé ici par Greimas, peut être utilisé de manière interchangeable avec les termes

<sup>87</sup> Greimas, A. J. (1972). « Pour une théorie du discours poétique ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 5-25). Paris : Larousse, p. 23.

<sup>88</sup> Greimas, A. J. (1970). « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». Dans *Du Sens : Essais sémiotiques* (pp. 185-230). Paris : Seuil, p. 188.

« récurrence » et « itération ».<sup>89</sup> Cependant, bien qu'ils désignent tous une forme de répétition, Rastier estime que la notion d'itération est la plus adéquate à ce contexte, car elle implique un processus d'encodage et de décodage.<sup>90</sup>

À cet égard, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* offre une définition plus complète qui souligne l'itérativité comme un critère principal pour l'établissement des isotopies, tout en explicitant l'origine de ce terme qui est emprunté par Greimas aux sciences naturelles. Suivant cette définition, l'identification d'une isotopie nécessite, au minimum, deux unités de sens :

« A. J. Greimas a emprunté au domaine de la physique-chimie le terme d'isotopie et l'a transféré dans l'analyse sémantique en lui conférant une signification spécifique, eu égard à son nouveau champ d'application. De caractère opératoire, le concept d'isotopie a désigné d'abord l'itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité. D'après cette acception, il est clair que le syntagme réunissant au moins deux figures sémiques peut être considéré comme le contexte minimal permettant d'établir une isotopie. »<sup>91</sup>

Pour illustrer le concept avec une application pratique, nous pouvons évoquer un exemple présenté par Greimas dans *Sémantique structurale*. Une phrase telle que « *Le chien aboie* »<sup>92</sup> fait preuve d'une isotopie, car les lexèmes « chien » et « aboie » partagent un sème commun « animal ». Toutefois, il serait possible de modifier cette proposition pour en construire une autre, telle que « *L'homme aboie* »<sup>93</sup>, puisque le verbe en question peut également prendre des sujets humains. La substitution du sujet permettrait ainsi d'établir une nouvelle isotopie, le même noyau sémique, « aboyer », signifiant cette fois un cri humain.<sup>94</sup>

<sup>89</sup> Rastier, F. (1987). *Sémantique interprétative*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 93.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 197.

<sup>92</sup> Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse, p. 50.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid., p. 51. N. B. : Nous présentons ici la notion de classème de manière simplifiée.

Par ailleurs, le cas contraire « où il y ait incompatibilité entre sémèmes »<sup>95</sup> correspondrait à une difficulté, ou voire à l'impossibilité, d'établir une cohérence sémantique. Le lexème apportant l'incompatibilité par rapport au reste de l'énoncé serait alors classifié comme anisotope, ce qui est démontré par Courtés avec l'exemple suivant :

*« Soit l'énoncé : "Le cheval informatise l'herbe". S'il est syntaxiquement bien construit, en revanche il est difficilement interprétable sur le plan sémantique ; dans la mesure où le cheval est herbivore, il peut s'associer au sémème herbe ; par contre, informatise est anisotope (= non isotope). »*<sup>96</sup>

Courtés poursuit en expliquant que le statut isotope ou anisotope d'un lexème est fortement lié au contexte. Donc, un discours dont l'interprétation semble à première vue difficile peut donner lieu à une lecture cohérente s'il existe un codage spécifique. De toute manière, la recherche d'isotopies serait toujours un réflexe essentiel du lecteur qui s'approche d'un texte donné :

*« Pour le locuteur français moyen (et hormis le cas d'un codage spécifique, en temps de guerre par exemple), cette phrase fait difficulté, mais, dans un discours surréaliste, peut-être ne déparerait-elle point, et il se trouverait sûrement quelque exégète averti pour en proposer une interprétation cohérente dans un plus large univers de discours. Comme il n'a point une telle compétence, le lecteur moyen [...] cherchera spontanément, face à cet énoncé ou à d'autres comparables, à établir une isotopie. »*<sup>97</sup>

Pour aller plus loin, Michel Arrivé, dans son article « Lire, dé-lire », soutient que la lecture d'un texte quelconque dépend de la possibilité de reconnaître les isotopies qui le caractérisent. Selon lui, un texte peut être rendu illisible soit par l'absence d'isotopie, soit par la co-présence des isotopies de nombre infini :

*« Envisagée d'un point de vue linguistico-sémiotique, la lisibilité d'un texte est fondée sur le concept d'isotopie : lire un texte, c'est identifier la (les) isotopie(s) qui le parcourent et suivre, de proche en proche le (dis)cours de ces isotopies. [...] »*

---

<sup>95</sup> Courtés, op. cit., p. 229.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ibid.

*Le texte à proprement parler illisible serait le texte dépourvu d'isotopie (anisotopique), ou, inversement, pourvu d'une infinité d'isotopies. »<sup>98</sup>*

Il faudrait bien préciser que, jusqu'à ce point, nous avons exclusivement parlé d'isotopies sémantiques. Cependant, dans le contexte de la sémiotique poétique, Greimas propose le développement des « isotopies sonores »<sup>99</sup> pour l'étude du plan de l'expression, ce qui permettraient de décrire systématiquement les phénomènes sonores associés à la poésie, tels que les allitérations et les assonances :

*« Théoriquement, rien ne s'oppose à l'emprunt au plan du contenu du concept d'isotopie : c'est l'isotopie sémantique de nature sémémique qui permet de surmonter les obstacles qu'oppose à la lecture le caractère polysémique du texte manifesté. Un niveau phonémique donnant lieu à une lecture isotope semble pouvoir être postulé. [...] Le discours poétique se déroulant sur le plan de l'expression pourrait ainsi être conçu sous la forme d'une projection de faisceaux phonémiques isotopes, où l'on reconnaîtrait les symétries et les alternances, les consonances et les dissonances et finalement les transformations significatives des ensembles sonores. »<sup>100</sup>*

La proposition théorique de Greimas trouve son application dans l'article intitulé « Systématique des isotopies » de Rastier, faisant également partie du recueil *Essais de sémiotique poétique*. Dans cet article qui se concentre sur l'analyse du poème *Salut* de Stéphane Mallarmé, deux inventaires de phonèmes sont identifiés, qui correspondent respectivement aux isotopies de la vie et de la mort.<sup>101</sup> Bien entendu, en élargissant le concept d'isotopie, Rastier le définit comme « toute itération d'une unité linguistique »<sup>102</sup>. Ainsi, grâce à la nouvelle définition étendue, il devient possible d'élaborer des isotopies sémantiques, syntaxiques ou phonologiques :

<sup>98</sup> Arrivé, M. (1975). « Lire, dé-lire ». *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, (7/8), 7-20, pp. 15-16. <https://doi.org/10.3406/prati.1975.919>

<sup>99</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 16.

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Rastier, F. (1972). « Systématique des isotopies ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 80-106). Paris : Larousse, pp. 102-104.

<sup>102</sup> Ibid., p. 82.

*« Une isotopie peut être établie dans une séquence linguistique d'une dimension inférieure, égale ou supérieure à celle de la phrase. Elle peut apparaître à n'importe quel niveau d'un texte ; on peut en donner des exemples très simples au niveau phonologique : assonance, allitération, rime ; au niveau syntaxique : accord par redondance de marques ; au niveau sémantique : équivalence définitionnelle, triplification narrative... D'où la possibilité d'une stylistique des isotopies. »*<sup>103</sup>

L'analyse effectuée par Rastier sur le poème *Salut* de Mallarmé nous amène sur le dernier point que nous aborderons, qui est la pluri-isotopie. Cette notion peut être entendue comme *« la superposition, dans un même discours, d'isotopies différentes »*<sup>104</sup> donnant lieu à *« des lectures différentes et simultanées »*<sup>105</sup>. Dans le cas de *Salut*, Rastier affirme que certains lexèmes du poème permettent, simultanément, l'établissement de trois isotopies possibles : notamment, de banquet<sup>106</sup>, de navigation<sup>107</sup>, et d'écriture<sup>108</sup>.

Toutefois, même si la présence de multiples isotopies ouvre la voie à plusieurs interprétations simultanées, cela ne signifie pas pour autant que le texte en question n'est pas interprétable. À cet égard, Greimas apporte une clarification sur le concept, en précisant que la pluri-isotopie ne devrait pas empêcher l'analyse textuelle, puisque la possibilité de plusieurs lectures dépendent de la performance du lecteur ou de l'analyste, et non d'un manque de structure au sein du texte :

*« Il devrait être entendu que la pluri-isotopie du texte n'a rien à faire avec "l'infinité de lectures possibles", propos à la mode tendant à nier la possibilité de toute analyse scientifique d'œuvres littéraires : les lectures possibles peuvent en effet être en nombre "infini", mais ces variations relèvent uniquement de la performance des lecteurs sans pour autant "détruire" ou "déstructurer" le texte. »*<sup>109</sup>

---

<sup>103</sup> Ibid., p. 83.

<sup>104</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 282.

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> Rastier, « Systématique des isotopies », pp. 86-87.

<sup>107</sup> Ibid., p. 87.

<sup>108</sup> Ibid., pp. 92-95.

<sup>109</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 18.

Pour finaliser, la notion d'isotopie est un outil essentiel d'analyse sémiotique, qui rend possible, principalement, l'attribution d'un sens unifié à un texte. En premier lieu, l'identification des isotopies sera utilisée pendant nos analyses du plan du contenu, pour déterminer les éléments de cohérence sémantique dans les poèmes étudiés.

D'autre part, étant donné que le concept d'isotopie a été élargi pour inclure non seulement les itérations sémantiques, mais aussi phonologiques, nous nous en servirons également lors de nos analyses du plan de l'expression. À cet égard, suivant la définition de Rastier que nous avons abordée, les répétitions sonores dans la poésie, canoniquement caractérisées comme des assonances et des allitérations, peuvent être examinées sous cette catégorie.

Dans le cadre de notre approche méthodologique, l'analyse consistera à mettre en rapport les isotopies identifiées sur le plan du contenu avec les modulations de celui de l'expression, afin de découvrir dans quel mesure les textes en question manifestent des « *structures parallèles et comparables* »<sup>110</sup> entre les deux plans du langage, assurant leur motivation en tant que « *signes-discours* »<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Ibid., p. 23.

<sup>111</sup> Ibid.

## 2. MÉTHODOLOGIE

Cette section vise à couvrir la méthodologie adoptée dans le cadre de cette étude. Notre objectif n'est pas seulement de définir des notions fondamentales comme le signe poétique ou les niveaux prosodique et syntaxique, mais aussi de présenter le concept-clé de motivation poétique qui sous-tend toutes nos analyses sémiotiques.

Bien que la quantité des études déjà conduites sur la sémiotique des textes poétiques soit limitée, il reste possible quand même d'établir une base suffisante en s'inspirant des travaux des sémioticiens qui ont traité des questions centrales renvoyant à la sémiotique poétique, notamment d'Algirdas Julien Greimas, de Jean-Claude Coquet, de Jacques Geninasca, de Julia Kristeva, de François Rastier, parmi d'autres.

Les démarches préliminaires qui sont développées sur la base de la sémiotique greimassienne, apparentes surtout dans les articles recueillis dans le volume intitulé *Essais de sémiotique poétique*, constitue donc la référence principale pour cette méthodologie synthétisée.

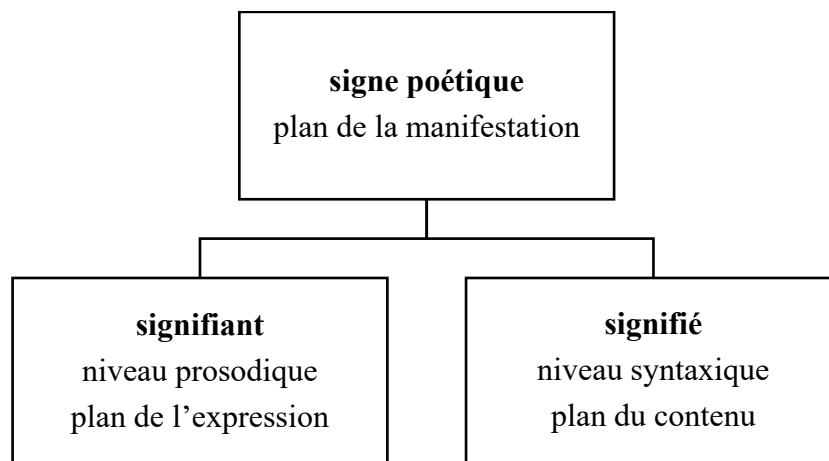
## 2.1. SIGNE POÉTIQUE

Tout d'abord, dans son article introductif « Pour une théorie du discours poétique », la notion classique du signe saussurien est développée par Greimas pour concevoir le signe poétique, dont la facette du signifiant est associée au niveau prosodique, et celle du signifié au niveau syntaxique :

*« La décomposition du signe qu'est l'objet poétique met en place les articulations parallèles du signifiant et du signifié : nous dirons que le signifiant y est présent comme niveau prosodique du discours et le signifié, comme son niveau syntaxique. »*<sup>112</sup>

La conception du signe poétique constitue effectivement la base de l'approche théorique adoptée au sein de notre analyse. Nous aborderons plus tard que, dans le cadre du discours poétique, cette construction binaire correspond au plan de la manifestation, qui est constitué par deux plans : celui de l'expression, et celui du contenu.

Les niveaux prosodique et syntaxique constituent donc la définition greimassienne du signe poétique, que nous pouvons illustrer par le schéma suivant :



**Figure 2.1** : Conception greimassienne du signe poétique

<sup>112</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 11.

### 2.1.1. Niveau prosodique

Sous le titre de niveau prosodique, nous pouvons rassembler tous les éléments qui contribuent à la formation d'un plan de l'expression :

*« On peut réunir sous la dénomination de niveau prosodique, les différentes manifestations suprasegmentales du plan de l'expression, depuis l'accent de mot, en passant par les phrasés de modulation des énoncés, et jusqu'aux courbes mélodiques des phrases complexes, des périodes oratoires, etc. »*<sup>113</sup>

Lorsqu'il s'agit des faits prosodiques définis par nature comme suprasegmentaux, il convient d'affirmer que la catégorisation ternaire suivante n'est qu'une division effectuée pour la facilitation de la démarche analytique, et les différents modes définis par Greimas ne sont que des différentes déformations d'un même signifiant linguistique. À cet égard, plus tard dans cette sous-section, nous nous pencherons sur la définition du terme « suprasegmental ».

Selon Greimas, le niveau prosodique, autrement dit le signifiant dans le contexte du signe poétique, peut ainsi se manifester de trois manières différentes : les matrices conventionnelles, les modulations suprasegmentales « normales », et enfin, la forme graphique.

#### 2.1.1.1. Matrices conventionnelles

Dans un premier temps, Greimas considère les matrices conventionnelles comme des déformations systématiques et iconiques qui se manifestent au niveau du signifiant. Cette catégorie couvre ainsi les instruments poétiques préétablis tels que le mètre, la rime, le rythme, le vers, la strophe, etc. Elles sont décrites et définies par Greimas de manière suivante :

*« Les matrices conventionnelles, étudiées par J. Geninasca, apparaissent ainsi comme des déformations voulues des articulations suprasegmentales du signifiant : le mètre, le rythme, l'institution des vers et des structures strophiques (renforcées par la rime et l'assonance) ne constituent qu'une organisation autonome, décalée par rapport aux accents et aux modulations "naturelles" des*

---

<sup>113</sup> Ibid.

*langues, du niveau prosodique, icônisant avec insistance, par un jeu savant de parallélismes et de symétries alternées, le projet paradigmatique du discours poétique. »*<sup>114</sup>

Ici, Greimas aborde l'aspect paradigmatique du discours poétique, faisant preuve d'un parallèle au principe jakobsonien de la projection de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison. En effet, cette reconfiguration qui rend les éléments du niveau syntaxique mesurables en les considérant sous des inventaires paradigmatiques, est principalement activée par les matrices conventionnelles, fonctionnant comme des formules établies qui divisent et organisent le texte poétique en unités distinctives. Ensemble, elles présentent donc une organisation autonome et artificielle qui défie le flux naturel du langage humain.

Bien entendu, les règles d'organisation imposées par les matrices dites conventionnelles ne correspondent pas forcément à l'organisation naturelle du produit linguistique. Jacques Geninasca, dans son étude « Découpage conventionnel et signification », souligne tout d'abord ce déséquilibre entre les unités poétiques et les unités linguistiques, caractérisant les formes fixes :

*« Les formes fixes (rondeau, ballade, sonnet, etc.) ne sont qu'un cas particulier, institutionnalisé, du découpage du discours poétique en unités (métriques ou non) qui ne coïncident pas nécessairement avec les unités linguistiques. Définies par les règles qui fixent, en particulier, la nature et le nombre des vers et des strophes, elles n'acquièrent toutefois le statut d'objet sémiotique que si on les examine dans leurs relations avec les autres instances de ce signe multidimensionnel qu'est un poème (en forme de rondeau, de ballade ou de sonnet) et tout spécialement avec le plan du contenu. »*<sup>115</sup>

Effectivement, comme l'explique Geninasca, les contraintes qualitatives qui se présentent comme des formules numériques ne peuvent devenir signifiantes que par rapport à tout autre niveau linguistique du texte en question, et particulièrement, au plan du contenu. Considérée dans un réseau de relations, la simple déformation du plan de l'expression se transforme en matrice réalisée qui contribue à la

---

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Geninasca, J. (1972). « Découpage conventionnel et signification ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 46-62), Paris : Larousse, p. 46.

formation d'un objet sémiotique. C'est ainsi que le découpage conventionnel crée la signification.

Il s'agit d'une stratification où deux logiques indépendantes, celle de la langue naturelle avec ses règles syntaxiques et sémantiques, et celle de la forme fixe avec ses exigences rythmiques et strophiques, se déroulent simultanément. Selon Geninasca, il est possible d'identifier deux effets principaux qui résultent de cette « *superposition de deux types de découpages indépendants* »<sup>116</sup> : à savoir, la conservation, et le décodage.<sup>117</sup>

La première fonction en serait « *d'assurer la conservation du message en tant qu'objet, et par conséquent, d'en faciliter la mémorisation* »<sup>118</sup>. Dans cette perspective, une forme fixe quelconque établit une relation de dépendance entre les parties et le tout, qui fournit au texte la capacité à se préserver, surtout dans la tradition orale :

« *Manque-t-il un segment, son absence est repérable ; de plus, la case vide laissée dans le schéma des positions, permet d'en décrire les caractéristiques métriques et, s'agissant d'un mot de la rime, métriques et phoniques.* »<sup>119</sup>

La présence des règles préétablies entraîne donc des conséquences pratiques immédiates sur la mémorisation. La forme fixe fonctionne, dans ce contexte, comme un dispositif mnémotechnique où chaque élément trouve sa place dans un réseau de relations prévisibles. L'exemple du mot qui assure la rime, abordé par Geninasca, permet d'illustrer la fonction conservatrice des formes fixes, puisque la disparition d'un tel mot laisserait subsister ses propriétés métriques et phoniques, formant ainsi une sorte d'empreinte négative du segment absent.

Puis, le deuxième effet qui en relève est de « *favoriser le décodage du poème* »<sup>120</sup>. Bien que la superposition décrite des découpages indépendants n'implique pas nécessairement une coïncidence, il reste toujours possible que les

---

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid.

deux structures stratifiées se convergent, amplifiant la transmission poétique sur ce point spécifique d'intersection :

*« Le recours simultané à deux systèmes indépendants de contraintes et de hasards aide à distinguer plus sûrement bruits et signaux. Le couplage, entendu comme le cumul dans deux éléments distincts du discours, de traits (syntaxique, métrique ou phonique) se présente ainsi comme un cas particulier de redondance. »<sup>121</sup>*

Justement, dans ce contexte établi par Geninasca, le concept de couplage révèle une dimension fondamentalement combinatoire de l'effet poétique. C'est la rencontre, sur les mêmes points du texte, de plusieurs types de déterminations formelles qui crée une intensité spécifique à la poésie. Quand la rime épouse une opposition sémantique, quand la césure coïncide avec une articulation syntaxique, quand l'accent métrique renforce l'accent sémantique, le message poétique gagne en force persuasive et en mémorabilité.

#### **2.1.1.2. Modulations suprasegmentales « normales »**

Dans le contexte de la sémiotique poétique, Greimas situe les modulations suprasegmentales « normales » de manière suivante, en les définissant par une absence présumée des matrices conventionnelles :

*« En l'absence de cette véritable institution poétique, les modulations suprasegmentales “normales” reprennent leurs droits et jouent leur rôle de régulateur du débit sonore en instaurant le niveau prosodique qui pour être moins affiché, organise toutefois le discours poétique. »<sup>122</sup>*

Pour mieux appréhender cette notion proprement linguistique qui renvoie aux études phonologiques et phonétiques, nous consulterons le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, qui donne la définition suivante pour le terme « suprasegmental » :

*« On appelle phonologie et/ou phonétique suprasegmentales la partie de ces disciplines qui se consacre à l'étude des faits, relevant du plan de l'expression, qui*

---

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 11.

*dépassent les limites des unités de ce plan, obtenues par segmentation (phonèmes et, éventuellement, syllabes) : il s'agit de ces phénomènes que sont, par exemple, l'intonation ou l'accentuation. – La phonologie et/ou phonétique suprasegmentale est plus généralement dénommée prosodie. »*<sup>123</sup>

Il faut néanmoins préciser à nouveau que, le niveau prosodique, comme défini par Greimas, ne contient que des articulations suprasegmentales du plan de l'expression. D'un point de vue sémiotique, c'est uniquement par souci d'analyse que nous les considérons ici sous trois catégories différentes. La spécificité du cas en question reste donc dans sa normativité, autant que dans son caractère suprasegmental.

Nous nous permettons ainsi de proposer la définition suivante pour les modulations suprasegmentales « normales », dans le contexte de la sémiotique poétique : Les modulations du plan de l'expression, dépassant les limites des unités de segmentation, qui respectent et suivent les normes linguistiques comme régulateur principal de la prosodie, par opposition aux formules imposées par une forme fixe quelconque.

Bien qu'elles soient moins visibles, elles régissent cependant le discours poétique par des articulations se réalisant sur la dimension de sonorité, qui ne sont pas nécessairement reflétées au niveau de l'écriture : la régulation du débit sonore en fonction du débit naturel linguistique, l'intonation, l'accent, etc. Effectivement, Greimas reconnaît leur rôle indispensable comme outil d'analyse, surtout lorsqu'il s'agit de l'étude du discours poétique qui est non-conventionnel :

*« Quoique peu étudiées, les modulations suprasegmentales constituent une composante non négligeable de l'articulation du discours poétique moderne et post-moderne, caractérisée par l'abandon des matrices conventionnelles. »*<sup>124</sup>

Contrairement aux formes fixes qui correspondent plutôt à des aménagements artificiels et convenus, les modulations suprasegmentales « normales » permettent donc de captiver les possibilités qui surgissent de l'état naturel du langage.

<sup>123</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 371.

<sup>124</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 11.

Pour terminer, pendant nos analyses prosodiques, nous consulterons *Phonétisme et prononciations du français* rédigé par Pierre Léon, et surtout son chapitre intitulé « Du son à la graphie : la transcription phonétique », en ce qui concerne la classification des voyelles et des consonnes, aussi bien que leur transcription sous l’alphabet phonétique international.

### 2.1.1.3. Forme graphique

La troisième et la dernière manifestation abordée par Greimas dans le contexte du niveau prosodique, c’est la forme graphique. Nous pouvons rassembler sous cette branche toute manifestation des possibilités visuelles de l’écriture : la mise en page, l’organisation des espaces blancs, la typographie, les signes de ponctuation, les majuscules et les minuscules, etc.

*« Le niveau prosodique peut enfin être présent sous sa forme graphique : la disposition générale du texte imprimé, l’aménagement des espaces blancs signalant les arrêts, les signes de ponctuations ou leur absence, l’utilisation de variables typographiques [...] dédoublent la manipulation phonique du niveau prosodique et réarticulent la “prose” en “poésie”. »<sup>125</sup>*

Dans cette perspective, nous nous proposons d’examiner la forme graphique sous deux aspects principaux : d’une part, comme une forme « auxiliaire » qui sert principalement à faire apparaître les matrices conventionnelles et la prosodie ; et d’autre part, comme une piste distincte de signification, qui opère exclusivement au niveau visuel, et qui n’est pas nécessairement représenté au niveau sonore.

Dans le premier mode décrit, la forme graphique ne fonctionne que comme sous-structure transparente, encadrant et soutenant le texte par le biais de l’espace blanc, des majuscules, et de la ponctuation. Ici, les instruments conventionnels du texte imprimé donnent lieu à l’apparition des matrices conventionnelles du discours poétique. Elle remplit donc, sous cette modalité, deux fonctions centrales : la distinction des unités discursives et syntaxiques, et la régulation de la prosodie.

D’autre part, la forme graphique peut également se manifester comme un plan autonome qui participe à la signification, cette fois-ci au niveau visuel. Lorsqu’un

---

<sup>125</sup> Ibid., pp. 11-12.

texte poétique est dépouillé de son langage et pris pour sa valeur graphique, l'objet d'étude qui en résulte peut ainsi présenter un éventail de nouvelles opportunités d'analyse sémiotique.

### 2.1.2. Niveau syntaxique

Situé sur le plan du contenu, le niveau syntaxique s'unit avec le niveau prosodique pour compléter le signe poétique. Vu que, dans le contexte du signe poétique, le plan du contenu ne peut jamais être considéré isolément, il nous convient d'examiner comment les structures syntaxiques en question interagissent avec la forme imposée par le niveau prosodique.

*« C'est le niveau syntaxique qui, sur le plan du contenu, semble correspondre au niveau prosodique de l'expression : la mise en relation de ces deux niveaux fournit le réseau d'articulations suffisant pour segmenter et circonscrire l'objet poétique. »*<sup>126</sup>

Cependant, il apparaît que cette correspondance décrite est d'un caractère non-isomorphe, bien qu'il s'agisse d'une présupposition réciproque entre les deux niveaux, autrement dit, entre le poétique et le linguistique :

*« Les niveaux prosodique et syntaxique ne sont donc pas nécessairement isomorphes ; au contraire, leur articulation homologuée [...] ne fait que maintenir la conformité du discours poétique par rapport à la norme de la langue naturelle utilisée. »*<sup>127</sup>

Comme nous l'avons explicité par référence à Geninasca, dans la sous-section consacrée aux matrices conventionnelles, le discours poétique est témoin d'une tension constante entre la norme linguistique et les règles d'organisation conventionnelles. Comparable à cette stratification productive du sens, Greimas établit ainsi un conflit asymétrique entre les niveaux prosodique et syntaxique.

Notre démarche analytique cherchera donc à saisir et à décrire les relations qui résultent de l'interaction de ces deux structures indépendantes, mais superposées. Selon Greimas, les relations entre les deux niveaux se présentent de

---

<sup>126</sup> Ibid., p. 12.

<sup>127</sup> Ibid.

deux manières différentes : les articulations de syntaxe transphrastique et les articulations de syntaxe phrastique.

### **2.1.2.1. Syntaxe transphrastique**

En présence d'un discours qui dépasse la taille des unités prosodiques, nous pouvons parler des articulations discursives, ou transphrastiques :

*« Lorsqu'il s'agit d'articulations de syntaxe discursive, transphrastique, les critères syntaxiques semblent dominer les critères prosodiques : c'est la conjonction "mais" placée entre deux strophes du poème de Rimbaud qui les conjoint en une seule séquence ; l'opposition du discours-énoncé (en "il") et du discours-énonciation (en "je-tu") justifie, à son tour, la segmentation du fragment de Michaux en deux paragraphes. »*<sup>128</sup>

Dans ce cas, nous considérons que le niveau syntaxique domine le niveau prosodique, car le lien entre les unités syntaxiques n'est pas régulé par la forme, mais s'établit directement et purement en fonction de leur sens, autrement dit, de leur place sur le plan du contenu.

### **2.1.2.2. Syntaxe phrastique**

En revanche, lorsqu'il s'agit d'unités syntaxiques qui suivent l'enchaînement imposé par le niveau prosodique, le discours s'organise selon la forme du texte poétique. Ce genre d'articulations signalent donc la dominance du niveau prosodique, où les unités syntaxiques se définissent de manière mutuelle :

*« Lorsqu'il s'agit d'unités syntaxiques phrastiques, elle se situent sous la dominance d'articulations prosodiques : c'est à l'intérieur de l'organisation strophique que se reconnaissent les syntagmes et les classes syntaxiques avec leurs parallélismes et leurs contrastes. »*<sup>129</sup>

Dans ce cas, le niveau syntaxique est dominé par le niveau prosodique, car ce n'est que dans les limites et les règles imposées par le plan de l'expression que le plan du contenu se manifeste. Les articulations de syntaxe phrastique évoquent

---

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

ainsi les schémas qui sous-structurent le texte, en paradigmatissant le discours en question.

## 2.2. DISCOURS POÉTIQUE

La troisième section de « Pour une théorie de discours poétique » est consacrée à la définition du discours poétique, une notion développée parallèlement au signe poétique. Les deux concepts sont établis de manière réciproque, l'un soutenant la définition de l'autre. En procédant à définir le discours poétique, Greimas explique que, même si un texte peut être envisagé comme un enchaînement de signes, il peut être également considéré, dans sa totalité, comme un signe complexe :

*« Un texte poétique quelconque se présente comme un enchaînement syntagmatique de signes, ayant un commencement et une fin marqués par des silences ou des espaces blancs. Les signes, définis selon la tradition saussurienne par la réunion d'un signifiant et d'un signifié, peuvent être de dimensions inégales : un mot, une phrase sont des signes, mais aussi un discours dans la mesure où il se manifeste comme une unité discrète. Dans une première approche, le discours poétique peut être considéré comme un signe complexe. »*<sup>130</sup>

Effectivement, une opposition binaire qui est comparable à celle du signe poétique peut s'établir pour désigner le discours poétique, qui constitue, selon Greimas, un discours double se déployant simultanément sur les deux plans :

*« Le discours poétique est en réalité un discours double déployant ses articulations sur les deux plans – celui de l'expression et celui du contenu [...] »*<sup>131</sup>

Les plans de l'expression et du contenu, comme concepts sémiotiques d'origine hjelmslévienne, se rejoignent pour constituer une intégrité inséparable à deux facettes. Malgré la quasi-impossibilité de les considérer individuellement, nous pouvons toujours tenter de les définir suivant une démarche structurale, afin d'atteindre deux objectifs principaux : démontrer d'abord la nature double du

---

<sup>130</sup> Ibid., p. 10.

<sup>131</sup> Ibid., p. 7.

discours poétique, et puis expliquer pourquoi le plan du contenu est subordonné à celui de l'expression.

### 2.2.1. Plan de l'expression

Si, par souci d'analyse, nous entreprenons la tâche de distinguer le plan de l'expression, nous pourrions l'identifier comme un langage musical autonome et légitime ayant ses propres règles et contraintes. Greimas explique ses caractéristiques en faisant référence à des processus naturels qui renvoient à l'articulation acoustique humaine :

*« L'expression poétique se situe à mi-chemin entre les gargarismes qui, sortant de la gorge, s'organisent en sons du langage du fait de leur seule vertu discriminatoire et les suites de sonorités ordonnées constitutives du langage musical. Le discours poétique apparaît dans son plan d'expression, comme un langage fait à la fois des bruits et des sons. [...] La grammaire de l'expression poétique serait la théorie de ce langage. »<sup>132</sup>*

Pour définir la nature matérielle de l'expression poétique, Greimas la situe sur un spectre sonore entre deux pôles distincts. D'un côté, il évoque les gargarismes, renvoyant à la substance phonique brute, qui ne deviennent langage courant que par leur « *vertu discriminatoire* »<sup>133</sup>, grâce à laquelle le son est filtré et domestiqué, sa seule fonction étant de distinguer les significations.

À l'extrême opposé se trouve le langage musical, un système de « *suites de sonorités ordonnées* »<sup>134</sup> où le son est organisé selon une logique mathématique. La poésie, selon Greimas, se trouve précisément à ce point d'équilibre, où les sons du langage rejettent de s'effacer derrière le sens. Au contraire, la poétique les recharge de leur texture et de leur matérialité, se rapprochant ainsi de l'organisation formelle de la musique, sans abandonner sa fonction de signifier, qui est propre à la langue. Dans cette optique, le signifiant du discours poétique constitue une piste d'expression close et repliée sur elle-même qui sert à réaliser la nature auto-référentielle de la fonction poétique.

---

<sup>132</sup> Ibid., p. 17.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid.

### 2.2.2. Plan du contenu

Bien que les deux plans soient de nature complémentaire, nous pouvons toutefois parler d'une hiérarchie où le plan du contenu est marqué d'un rôle secondaire, car, par définition, le plan de l'expression reste portant des qualités centrales qui caractérisent et définissent le discours poétique, surtout par rapport aux autres types de discours. La difficulté d'isoler le plan du contenu est abordée par Greimas de manière suivante :

*« Entendons-nous : le signifié poétique, considéré isolément, ne se distingue guère des autres discours – littéraires, mystiques, oniriques – que l'on peut tenir sur les mêmes sujets. »*<sup>135</sup>

Ensuite, Greimas explicite davantage la nature sélective et combinatoire de l'objet poétique, caractérisé par le parallélisme de deux discours qui se déroulent simultanément :

*« Ce n'est donc que la nécessité de mener de pair deux discours parallèles, en projetant les contraintes de l'expression sur le déroulement des contenus, et inversement, qui détermine, dans une large mesure, des options portant sur telles ou telles formes d'organisation du texte poétique. Dans ce sens, on pourrait dire que le poétique sélectionne ses formes dans les inventaires que lui offre la poétique. »*<sup>136</sup>

Dans cette perspective établie par Greimas, le plan du contenu du discours poétique est différencié des autres types de discours grâce à la projection mutuelle des contraintes entre les deux plans. En raison des exigences linguistiques, avant la réalisation du discours, il existe déjà un inventaire limité de formes poétiques possibles.

Effectivement, la conclusion de cette citation repose sur la distinction capitale entre « la poétique » et « le poétique ». Selon cette logique, la poétique (au féminin) désigne l'inventaire de toutes les formes poétiques possibles dans une langue naturelle. En revanche, le poétique (au masculin) représente l'effet singulier, la

---

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Ibid.

qualité spécifique de signification qui émerge de l'organisation unique et concrète d'un poème donné. Ainsi, l'affirmation selon laquelle « le poétique *sélectionne ses formes dans les inventaires que lui offre* la poétique »<sup>137</sup> laisse entendre qu'il ne s'agit pas d'un choix arbitraire d'expression pour y verser un contenu, mais c'est la logique interne du poème, en train de se construire, qui appelle et exige les formes les plus adéquates à sa structure.

### 2.3. MOTIVATION POÉTIQUE

Comme nous l'avons discuté dans la sous-section respective, l'arbitraire du signe, tel que principe postulé par Saussure, renvoie à un manque inhérent de relation logique entre le signifiant et le signifié. Cette affirmation de Saussure a fait l'objet de nombreuses discussions théoriques dans la linguistique moderne, résultant en une reconsidération du concept. Bien que les signes linguistiques soient conventionnels, ils ne sont pas arbitraires, « *les sujets parlants ne pouvant opérer d'eux-mêmes des substitutions de signifiants ou de signifiés* »<sup>138</sup>. Dans cette perspective, les deux facettes du signe entretiennent, chez Benveniste, une relation nécessaire, et chez Hjelmslev, une présupposition réciproque constituant la fonction sémiotique.

Lorsque les approches théoriques de Benveniste et de Hjelmslev permettent de reconsidérer la notion d'arbitraire, elles ne réfutent pas le caractère immotivé du signe linguistique. Le lien conventionnel entre l'image acoustique et le concept étant envisagée par Saussure comme « *impossible à interpréter en termes de causalité* »<sup>139</sup>, la motivation pourrait être entendue comme l'existence d'une sorte de « *relation causale* »<sup>140</sup> qui justifierait leur association.

---

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 18.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Ibid.

Dans le *Cours de linguistique générale*, les phénomènes tels que les onomatopées<sup>141</sup> et les exclamations<sup>142</sup> sont abordés et discutés, dans la mesure où ils pourraient constituer des exceptions au principe d'arbitraire. Toutefois, Saussure argumente qu'ils sont conventionnalisés et intégrés dans le système linguistique comme tous les autres signes<sup>143</sup>, et qu'ils ne constituent pas donc des véritables exceptions, puisque la manière dont la nature est imitée varie déjà d'une langue à l'autre. C'est ainsi que, selon Saussure, les onomatopées « *ont perdu quelque chose de leur caractère premier pour revêtir celui du signe linguistique en général, qui est immotivé* »<sup>144</sup>. Effectivement, en ce qui concerne l'évolution linguistique et l'imitation des sons de la nature, le concept de motivation s'inscrit dans un débat historique concernant l'origine des langues, sur lequel l'entrée « Motivation » du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* fournit le commentaire suivant :

« 1. Dans la théorie saussurienne, le caractère arbitraire du signe (c'est-à-dire de la relation entre le signifiant et le signifié) est affirmé, en niant en même temps son caractère **motivé**. L'opposition ainsi formulée remonte, en dernière instance, au problème de l'origine des langues naturelles dont l'élaboration s'expliquerait, selon certains philosophes, par l'« imitation des sons de la nature », et dont les onomatopées seraient les témoins dans l'état actuel de leur développement. L'existence des onomatopées pose, en effet, le problème de l'analogie entre la substance sonore de la langue et les bruits ou cris « naturels ». [...] »<sup>145</sup>

En parallèle, dans son ouvrage *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Gérard Genette s'intéresse à la problématique de l'arbitraire du signe et de la recherche de motivation. Il dénomme cette recherche le « *rêve cratylien* »<sup>146</sup>, en référence au dialogue *Cratyle* de Platon, qui soulevait la question d'un lien naturel entre les mots

<sup>141</sup> Saussure, op. cit., p. 101. : « On pourrait s'appuyer sur les onomatopées pour dire que le choix du signifiant n'est pas toujours arbitraire. Mais elle ne sont jamais des éléments organiques d'un système linguistique. »

<sup>142</sup> Ibid., p. 102. : « Les exclamations, très voisines des onomatopées donnent lieu à des remarques analogues et ne sont pas plus dangereuses pour notre thèse. On est tenté d'y voir des expressions spontanées de la réalité, dictées pour ainsi dire par la nature. »

<sup>143</sup> Ibid. : « Une fois introduites dans la langue, elles [les onomatopées] sont plus ou moins entraînées dans l'évolution phonétique, morphologique, etc. que subissent les autres mots (cf. pigeon, du latin vulgaire pīpiō, dérivé lui-même d'une onomatopée). »

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 239.

<sup>146</sup> Genette, G. (1976). *Mimologiques : Voyage en Cratylie*. Paris : Seuil, p. 83.

et les choses. Selon la terminologie établie par Genette, la mimologie désigne un « *tour de pensée, ou d'imagination, qui suppose à tort ou à raison, entre le "mot" et la "chose", une relation d'analogie en reflet (d'imitation), laquelle motive, c'est-à-dire justifie, l'existence et le choix du premier* »<sup>147</sup>. Dans un contexte historique et philosophique, son ouvrage nous permet de voir comment la littérature et la poésie tentent de dépasser l'arbitraire du signe, comme si elles cherchent à retrouver une motivation perdue entre le son et le sens, à travers des jeux étymologiques<sup>148</sup>, des symbolismes phonétiques<sup>149</sup> ou des « *mimographismes* »<sup>150</sup>. Cette recherche de motivation derrière la poésie, aussi bien que la question de l'origine des langues, seront essentielles pour situer les définitions greimassiennes du langage poétique que nous aborderons.

Il est donc possible d'établir le concept de motivation linguistique comme la possibilité de justifier l'association d'un signifiant à son signifié respectif. D'autre part, en ce qui concerne son application à l'analyse sémiotique de la poésie, le recueil *Essais de sémiotique poétique* fournit un cadre théorique ainsi que des exemples de mise en pratique. Dans ce contexte, le terme de motivation poétique est explicité et défini par Greimas de la manière suivante :

*« Entre la motivation pour ainsi dire absolue, telle qu'on la rencontre dans le cri que l'on situe à la limite du langage humain, et le caractère immotivé des signes dû à l'absence d'isomorphisme des plans du signifiant et du signifié au moment de leur manifestation, s'installe la motivation poétique qui peut être définie comme la réalisation des structures parallèles et comparables établissant des corrélations significatives entre les deux plans du langage et donnant, de ce fait, un statut spécifique aux signes-discours ainsi manifestés. »*<sup>151</sup>

Avant de procéder, il nous reste à faire une clarification. Le statut arbitraire ou motivé d'un signe dépendrait toujours d'une interprétation qui s'inscrit dans le contexte d'une langue naturelle donnée. Plus spécifiquement, il s'agit d'une interprétation qui repose sur le point de vue d'une certaine communauté

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 6.

<sup>148</sup> Ibid., p. 378.

<sup>149</sup> Ibid., p. 265.

<sup>150</sup> Ibid., p. 71.

<sup>151</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 23.

linguistique ou d'un certain locuteur. C'est dans cette perspective que le *Dictionnaire raisonné* considère la motivation comme un fait métasémiotique, puisque celle-ci ne renvoie pas à une propriété intrinsèque du signe :

« [Arbitraire] 2. Le caractère arbitraire ou plus ou moins motivé des signes ne leur vient pas de leur nature de signe, mais de son interprétation, c'est-à-dire du sentiment ou de l'attitude qu'une communauté linguistique ou un individu entretiennent à l'égard des signes qu'ils utilisent. Il s'agit donc là de faits métasémiotiques, et non sémiotiques. »<sup>152</sup>

Pour situer la motivation du signe poétique comme un concept-clé qui sous-tend la méthodologie adoptée dans cette étude, nous aborderons deux termes complémentaires : l'isomorphisme et la co-occurrence.

### 2.3.1. Isomorphisme

L'isomorphisme, qui se définit comme « l'identité formelle de deux ou plusieurs structures relevant de plans ou de niveaux sémiotiques différents »<sup>153</sup>, est une notion essentielle en ce qui concerne « la réalisation des structures parallèles et comparables »<sup>154</sup>, caractérisant la motivation du signe poétique.

La conception du discours poétique dépend d'un isomorphisme qui considère les deux niveaux constitutifs comme deux facettes inséparables qui se correspondent. À cet égard, la démarche sémiotique aurait naturellement tendance à se concentrer sur une recherche de parallélisme et d'équivalence. Cette idée de départ, qui est en réalité une notion ancienne qui précède la sémiotique littéraire, est mise en question par Jean-Claude Coquet de manière suivante, dans son article intitulé « Poétique et linguistique » :

« Les poètes ont dit depuis longtemps que l'art impliquait une équivalence (c'est le terme même retenu par P. Valéry) entre le fond et la forme. Mais sur la nature de cette équivalence, rien de précis : des impressions, sans plus. On s'est efforcé en linguistique à reformuler avec plus de rigueur cette manière de postulat. C'est ce qui est connu sous le titre de "Principe d'équivalence de l'axe de la

<sup>152</sup> Greimas & Courtés, op. cit. p. 18.

<sup>153</sup> Ibid., p. 197.

<sup>154</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 23.

*sélection sur l'axe de la combinaison*". [Coquet cite Jakobson, 1963, pp. 220, 233, 238, *sqq.*] »<sup>155</sup>

En reprenant le principe poétique jakobsonien, Coquet continue en affirmant qu'une méthodologie analytique peut s'en développer, celle qui servirait à captiver et à codifier la manifestation simultanée des deux plans qui forment le discours poétique :

*« Il est ainsi tentant de montrer qu'au même endroit de la chaîne peuvent se rencontrer et s'additionner des catégories de niveau linguistique différent, phoniques, grammaticales, sémantiques, etc. Le texte poétique se présenterait donc sous la forme d'une équation vérifiée sur deux plans : horizontal, puisque les segments contigus sont équivalents ; vertical, puisque les niveaux linguistiques s'empilent l'un sur l'autre et se font écho l'un à l'autre. »*<sup>156</sup>

Dans ce contexte, pour reprendre la conception greimassienne du discours poétique, nous pouvons parler d'un isomorphisme entre les plans de l'expression et du contenu, que Greimas aborde de manière suivante, en établissant une correspondance qui oppose les unités phonologiques aux unités sémantiques :

*« On sait que la phonologie a réussi, non sans peine, à construire les concepts de phonème, unité abstraite, indépendante de ses réalisations phoniques au niveau des signes, et de phème ou trait distinctif, unité minimale constitutive du phonème. La sémantique, qui l'a suivie avec un retard considérable, postule à son tour des figures correspondantes de sémème et de sème. »*<sup>157</sup>

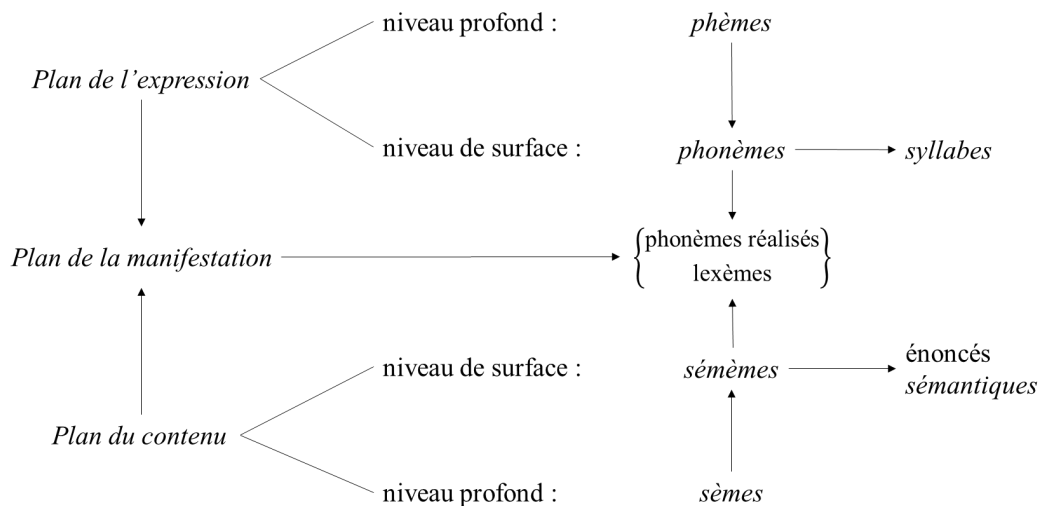
Afin d'illustrer la conception symétrique en question, Greimas propose le schéma suivant de l'isomorphisme, s'appliquant aux niveaux de surface et aux niveaux profonds des deux plans :

---

<sup>155</sup> Coquet, J.-C. (1972). « Poétique et linguistique ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 26-44). Paris : Larousse, pp. 27-28.

<sup>156</sup> Ibid., p. 28.

<sup>157</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 13.



**Figure 2.2 :** Isomorphisme de l'expression et du contenu<sup>158</sup>

Les deux plans se combinent pour former le plan de la manifestation, où le signe est matérialisé sous la forme de phonèmes réalisés constituant des lexèmes. Les deux plans sont encore divisés en deux : un niveau profond, et un niveau de surface respectivement. Les phèmes et les sèmes, comme des traits indépendants des langues, occupent les niveaux profonds. Quant aux niveaux de surface, ils sont remplis par les phonèmes et les sémèmes, qui peuvent se définir comme des unités linguistiques actualisées dans une langue donnée.

### 2.3.2. Co-occurrence

Tandis que l'isomorphisme désigne une corrélation parfaite entre les deux plans du langage, la co-occurrence est un autre terme privilégié par Greimas pour désigner les caractéristiques du langage poétique. Dans son article « La linguistique structurale et la poétique », il se penche sur la problématique de co-occurrence de manière élaborée :

*« Cette co-occurrence [des formes de deux plans] doit, de plus, être définie dans son statut structurel. Pour conserver son caractère linguistique, elle ne doit pas se situer au niveau des interjections, où la fusion du sens et du son serait totale ; elle ne peut pas non plus épouser toutes les caractéristiques de la double articulation : elle rejoindrait ainsi l'arbitraire des signes des langues naturelles. C'est donc, au niveau des matrices phémiques et sémiques (elles-mêmes résultant*

<sup>158</sup> Ibid., p. 14. La figure est reproduite par nous.

*des transformations des schémas phonématiques et grammaticaux), que se manifeste l'adéquation structurale entre les distributions homologuées de l'expression et du contenu. »*<sup>159</sup>

D'une part, le lien entre le signifiant et signifié poétiques ne peut pas relever d'une « *fusion totale* »<sup>160</sup> comme c'est le cas dans une interjection telle que « Aïe ! », où le son et le sens sont indissociables et instinctifs. La poésie doit en effet « *conserver son caractère linguistique* »<sup>161</sup>, c'est-à-dire maintenir une distinction entre le plan de l'expression et celui du contenu.

D'autre part, la co-occurrence en question ne peut pas renvoyer non plus à la double articulation qui est propre aux langues naturelles, car, d'un point de vue linguistique, le signe serait ainsi rendu arbitraire. Le discours poétique devrait être situé dans un milieu intermédiaire, car il n'est ni fusionné, ni arbitraire, mais construit et motivé.

De plus, la dernière phrase de cette citation pourrait révéler que cette adéquation n'est pas nécessairement un phénomène naturel, mais le résultat potentiel d'un travail. Ces matrices sont la conséquence des « *transformations des schémas phonématiques et grammaticaux* »<sup>162</sup>, ce qui signifie que le discours poétique prend le matériau brut de la langue et le réorganise activement pour créer ces structures de correspondance. En ce sens, la poésie transforme le langage même qu'elle utilise.

Lorsqu'il s'agit de l'adéquation des matrices, Greimas met en évidence qu'elle ne peut pas être considérée comme une particularité isolée de la poésie, mais un mécanisme fondamental du langage lui-même :

*« L'adéquation des matrices (abondamment illustrée par les analyses de sonnets de Jakobson et Lévi-Strauss, et de Ruwet) a été également mise en évidence dans le domaine de l'étymologie (Guiraud) non seulement dans la prise en charge des onomatopées en vue de leur articulation linguistique, mais aussi au niveau des structures sous-jacentes qui, sous le nom d'étymologies populaires, redistribuent*

---

<sup>159</sup> Greimas, « La linguistique structurale et la poétique », p. 278.

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> Ibid.

*en de nouvelles classes les étymons de provenances diverses. Le même phénomène se retrouve, à un autre niveau et avec un maniement moins raffiné, dans les jeux de mots et les calembours. »*<sup>163</sup>

Selon Greimas, le même processus de motivation du signe se manifeste, cette fois de manière collective et diachronique dans l'évolution de la langue. Dans cette perspective, l'étymologie peut nous offrir deux exemples. Le premier est le cas des onomatopées, que nous avons abordé plus haut par référence à Saussure et à Genette. Un son initialement iconique et motivé, comme le bruit imité dans « chuchoter », est intégré au système de la langue, et articulé en obtenant le statut de verbe. Il en résulte un lien de motivation qui peut justifier l'association de l'image acoustique à un sens spécifique.

Le second cas, qui est plus complexe, est celui des étymologies populaires, aussi connu sous le nom de fausses étymologies. Pour le démontrer, nous utiliserons ici un exemple tiré du *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, rédigé sous la direction de Jean Dubois. Ce phénomène linguistique se produit lorsqu'une communauté de locuteurs, face à un mot étranger (comme « *Sauerkraut* » en allemand), le déforme et le réinterprète pour le faire correspondre à des mots familiers (donnant « choucroute », une association avec « chou » et « croûte »).<sup>164</sup> D'un point de vue sémiotique, c'est un acte créatif de remotivation : un signe devenu arbitraire est rendu signifiant par une adéquation entre sa forme phonétique remaniée et un sens plausible, bien que la nouvelle signification soit historiquement fausse. Effectivement, ce processus diachronique est révélateur d'une tendance fondamentale du langage à résister à l'arbitraire, en créant des liens de nécessité entre ses deux plans.

Enfin, pour aborder le dernier exemple de Greimas, ce phénomène se retrouve à un niveau plus simple et ludique dans les jeux de mots et les calembours, qui dépendent de l'exploitation d'une coïncidence sur le plan de l'expression. Une seule séquence de sons se trouve capable de renvoyer à deux ou plusieurs concepts appartenant à des domaines sémantiques distincts. Par exemple, une homophonie

---

<sup>163</sup> Ibid., p. 279.

<sup>164</sup> Dubois, J. et alii. (2002). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris: Larousse, p. 188.

entre « mer » et « mère » force une adéquation instantanée et souvent humoristique entre ces domaines. Bien que ce « *maniement moins raffiné* »<sup>165</sup> ne vise pas à construire un univers de sens cohérent comme le fait la poésie, le mécanisme sous-jacent est identique : il s'agit de manipuler la relation entre le son et le sens, en utilisant une similarité sur le premier plan, pour établir une connexion sur le second.

Pour finaliser, Greimas conclut avec le postulat suivant, qui caractérise le processus proprement sémiotique de la motivation du signe :

*« Ce qu'il y a de commun dans tous ces phénomènes, c'est le raccourcissement de la distance entre le signifiant et le signifié : on dirait que le langage poétique, tout en restant langage, cherche à rejoindre le "cri originel" et se situe ainsi à mi-chemin entre l'articulation simple et l'articulation linguistique double. Il en résulte un "effet de sens", commun aux différents exemples cités, qui est celui d'une "vérité découverte", originelle ou originale, selon les cas. »*<sup>166</sup>

Le point commun qui rassemble tous ces phénomènes décrits se trouve, selon Greimas, dans le « *raccourcissement de la distance entre le signifiant et le signifié* »<sup>167</sup>. C'est la manière dont la co-occurrence de l'expression et du contenu rend le signe linguistique moins arbitraire. Le langage poétique s'achemine vers un état de fusion idéal entre le son et le sens, que Greimas nomme métaphoriquement le « *cri originel* »<sup>168</sup>. Cependant, il ne peut jamais l'atteindre, car il doit toujours rester un système structuré. Il se situe donc « *à mi-chemin entre l'articulation simple et l'articulation linguistique double* »<sup>169</sup>, en utilisant le matériau d'une langue à double articulation, mais le manipule pour donner l'illusion d'une langue primitive, où les sons seraient directement porteurs de signification. C'est à travers cette transformation que la poésie crée son effet propre. L'influence que ce mécanisme exerce sur le lecteur est un effet de sens spécifique, celui d'une « *vérité*

---

<sup>165</sup> Greimas, « La linguistique structurale et la poétique », p. 279.

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Ibid.

*découverte* »<sup>170</sup>. Puisque l'adéquation entre la forme et le fond semble si juste et si nécessaire, elle est perçue comme la révélation d'un lien préexistant.

C'est dans ce contexte que notre démarche analytique se déploie pour construire des objets poétiques, en dégageant les mécanismes formels dont émerge la signification, et tout en identifiant les relations de co-occurrence entre les deux plans du langage, qui assure la motivation des signes-discours ainsi manifestés.



---

<sup>170</sup> Ibid.

### 3. CORPUS D'ANALYSE

Cette section consacrée à la présentation du corpus d'analyse, qui marque simultanément le passage de la méthodologie à l'application, nous permettra de situer les poèmes étudiés par rapport à leurs poètes, recueils et contextes historiques respectifs.

Dans la volonté d'établir un corpus hétérogène, nous avons sélectionné et rassemblé des textes qui renvoient non seulement aux différents genres poétiques, mais également aux différents statuts sémiotiques, nécessitant chacun une adaptation de la méthodologie. Au sein de cette étude, chaque texte du corpus correspond donc à une synthèse distincte des instruments d'analyse, ajustée pour la description de l'objet poétique en question.

Le corpus d'analyse est ainsi constitué par trois poèmes : *Recueillement* de Charles Baudelaire, *La Cravate et la montre* de Guillaume Apollinaire, et *L'Huître* de Francis Ponge.

#### 3.1. RECUEILLEMENT DE CHARLES BAUDELAIRE

Charles Baudelaire (1821-1867) est parmi les poètes français les plus illustres du 19<sup>e</sup> siècle, connu particulièrement pour son recueil des poèmes *Les Fleurs du Mal*, son recueil des poèmes en prose *Le Spleen de Paris*, et ses nombreuses

traductions d'Edgar Poe qui ont largement contribué à la reconnaissance internationale du poète américain.<sup>171</sup>

Paul Valéry, dans sa communication de 1924 intitulée *Situation de Baudelaire*, aborde le contexte littéraire du 19<sup>e</sup> siècle dans lequel Baudelaire émerge comme un poète :

« *Au moment qu'il arrive à l'âge d'homme, le Romantisme est à son apogée ; une éblouissante génération est en possession de l'empire des Lettres. Lamartine, Hugo, Musset, Vigny sont les maîtres de l'instant. [...] Il s'agit de se distinguer à tout prix d'un ensemble de grands poètes exceptionnellement réunis par quelque hasard, dans la même époque, tous en pleine vigueur.* »<sup>172</sup>

*Les Fleurs du Mal* est largement considéré comme le chef-d'œuvre du poète et un point de tournure pour l'histoire de la poésie occidentale, grâce à une exploration de la notion du mal par le biais des thèmes tels que la mort, la sexualité, la vie urbaine, le dégoût en soi. Dans le projet de préface pour la deuxième édition, Baudelaire explicite cette tendance vers les terrains inexplorés de la poésie, qui caractérise le recueil célèbre :

« *Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal.* »<sup>173</sup>

*Recueillement*, publié pour la première fois en 1861 dans la *Revue européenne*, n'apparaît dans les *Fleurs du Mal* qu'à partir de l'édition posthume de 1868, qui est marquée par l'addition de douze poèmes au total. Nous consulterons l'édition de 1961 pour en extraire le premier texte du corpus d'analyse :

---

<sup>171</sup> Jarrety, M. et alii. (2002). *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 47.

<sup>172</sup> Valéry, P. (1924). *Situation de Baudelaire*. Monaco : Imprimerie de Monaco, p. 8.

<sup>173</sup> Baudelaire, C. (1908). *Œuvres posthumes*. Paris : Mercure de France, pp. 11-12.

**Recueillement**<sup>174</sup>

<sup>1</sup>Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

<sup>2</sup>Tu réclamaïs le Soir ; il descend ; le voici :

<sup>3</sup>Une atmosphère obscure enveloppe la ville,

<sup>4</sup>Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

<sup>5</sup>Pendant que des mortels la multitude vile,

<sup>6</sup>Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

<sup>7</sup>Va cueillir des remords dans la fête servile,

<sup>8</sup>Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,

<sup>9</sup>Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,

<sup>10</sup>Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;

<sup>11</sup>Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

<sup>12</sup>Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,

<sup>13</sup>Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,

<sup>14</sup>Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

---

<sup>174</sup> Baudelaire, C. (1961) *Les fleurs du Mal*. Paris : Gallimard, p. 207.

### 3.2. LA CRAVATE ET LA MONTRE DE GUILLAUME APOLLINAIRE

Guillaume Apollinaire de Kostrowitzky (1880-1918) est un poète et dramaturge français d'origine italienne ayant publié des œuvres poétiques qui marquent le début du 20<sup>e</sup> siècle, notamment son recueil de poèmes *Alcools*, et ses *Calligrammes*.<sup>175</sup>

Bien que le poète soit également reconnu pour ses poèmes versifiés, nous nous concentrons, dans le cadre de cette mise en contexte, sur ses expérimentations qui concerne la poésie visuelle. Dans sa conférence de 1917 intitulée « L'esprit nouveau des poètes », il évoque explicitement les nouveaux potentiels d'expression qui peuvent se révéler par l'exploration du plan graphique :

« *Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.* »<sup>176</sup>

Le premier poème visuel d'Apollinaire, *Lettre-Océan*, apparaît en juin 1914 dans la revue littéraire et artistique *Les Soirées de Paris*, dirigée par le poète lui-même et ses collaborateurs.

Le numéro suivant qui regroupe les mois de juillet et août 1914, dans lequel Apollinaire publie quatre poèmes sous le titre *Idéogrammes lyriques*, marque la toute dernière édition de la revue, qui cesse de paraître avec le début de la Première Guerre Mondiale.<sup>177</sup> Les textes sont précédés par l'introduction de Gabriel Arbouin intitulée « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », qui situe *Lettre-Océan* et le projet apollinarien de l'écriture idéographique de manière suivante :

« *Donc, assurément pas narration, difficilement poème. Si l'on veut : poème idéographique. Révolution : parce qu'il faut que notre intelligence s'habitue à*

<sup>175</sup> Jarrety, M. et alii., op. cit., p. 16.

<sup>176</sup> Apollinaire, G. (1991). « L'Esprit nouveau et les poètes ». Dans *Œuvres en prose complètes II* (pp. 943-954). Paris : Gallimard, p. 944.

<sup>177</sup> Jarrety, M. et alii., op. cit., p. 773.

comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement. »<sup>178</sup>

Le numéro final des *Soirées de Paris* contient ainsi quatre idéogrammes : « Voyage », « Paysage animé », « La Cravate et la montre », « Cœur, couronne et miroir ». Dans le titre original visé pour son deuxième recueil qui contient une variété des poèmes visuels et des poèmes versifiés, Apollinaire insiste davantage sur la synthèse des arts : « Moi aussi je suis peintre ». Toutefois, le projet de livre est également interrompu par la Première Guerre Mondiale, et reste inédit jusqu'à sa publication en 1918, cette fois sous le titre de *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre*. Nous utiliserons l'édition de 1925, pour tirer le deuxième texte du corpus d'analyse :

### La Cravate et la montre<sup>179</sup>



<sup>178</sup> Arbouin, G. (1914). « Devant l'idéogramme d'Apollinaire ». *Les Soirées de Paris*, 3(26/27), 383-385, p. 384.

<sup>179</sup> Apollinaire, G. (1925). *Calligrammes*, Paris : Gallimard, p. 46.

### 3.3. L'HUÎTRE DE FRANCIS PONGE

Francis Ponge (1899-1986) est un poète français dont « *la vie et l'œuvre traversent la presque totalité du 20<sup>e</sup> siècle* »<sup>180</sup>. Son ouvrage le plus connu reste *Le Parti pris des choses*. Paru pour la première fois en 1942, il s'agit d'un recueil des poèmes en prose, chacun se concentrant sur l'exploration et la description d'un objet ordinaire de la vie quotidienne, tels que *L'Huître*, *Le Cageot* ou *Le Pain*.

Il existe une variété de publications différentes qui peuvent permettre de contextualiser sa poésie. Dans son recueil de 1984, *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel*, deux essais successifs remontant à 1928 partagent le même titre, « Introduction au Parti pris des choses ». Nous nous permettons ainsi de citer le deuxième de ces projets d'introduction, où le poète explicite la nature de sa démarche explorative qui se tourne vers les objets ordinaires, autrement dit, les choses :

« *Les qualités que l'on découvre aux choses deviennent rapidement des arguments pour les sentiments de l'homme. Or nombreux sont les sentiments qui n'existent pas (socialement) faute d'arguments.*

*D'où je raisonne que l'on pourrait faire une révolution dans les sentiments de l'homme rien qu'en s'appliquant aux choses, qui diraient aussitôt beaucoup plus que ce que les hommes ont accoutumé de leur faire signifier.* »<sup>181</sup>

Partant du constat que nos émotions s'appuient sur les qualités et la légitimité sociale que l'on attribue aux objets, Ponge identifie une lacune fondamentale : il y a de nombreux sentiments qui demeurent inexprimés et socialement inexistants, à cause de l'absence d'« arguments » nécessaires à leur reconnaissance. La solution proposée consiste donc en une attention renouvelée aux objets du monde, qui permettrait de révéler leur potentiel expressif, et, par conséquent, de faire émerger

---

<sup>180</sup> Jarrety, M. et alii. (2002). « Ponge Francis ». Dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 623.

<sup>181</sup> Ponge, F. (1984). *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel*. Paris : Hermann, p. 81.

des sentiments jusqu'alors inexprimables. C'est ce qui exprime la célèbre formulation de Ponge : « *Parti pris des choses égale compte tenu des mots.* »<sup>182</sup>

Dans ce contexte établi, *Le Parti pris des choses* constitue la mise en application du projet pongien, qui consiste dans la définition et la description des objets ordinaires afin d'extraire et de révéler leur potentiel dormant de signification. Nous utiliserons l'édition de 1948, dont on peut extraire le troisième et le dernier texte du corpus d'analyse :

### **L'Huître**<sup>183</sup>

<sup>1</sup>L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. <sup>2</sup>C'est un monde opiniâtrement clos. <sup>3</sup>Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. <sup>4</sup>Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. <sup>5</sup>Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

<sup>6</sup>À l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un *firmament* (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

<sup>7</sup>Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.

---

<sup>182</sup> Ponge, F. (1961). « My Creative Method ». Dans *Le Grand recueil : Méthodes* (pp. 9-42). Paris : Gallimard, p. 19.

<sup>183</sup> Ponge, F. (1948). *Le parti pris des choses*. Paris : Gallimard, p. 43.

## 4. ANALYSE I : *RECUEILLEMENT*

### 4.1. PLAN DE L'EXPRESSION

La présente section se consacre exclusivement à l'étude du niveau prosodique, réunissant « *les différentes manifestations suprasegmentales du plan de l'expression* »<sup>184</sup>. Suivant la catégorisation ternaire<sup>185</sup> mise en avant par Greimas, il s'agira d'examiner successivement trois manifestations différentes : la matrice conventionnelle du sonnet qui fonctionne comme un cadre formel préétabli, la structure prosodique gouvernant le rythme et les sonorités, et enfin, la forme graphique, concernant les dispositifs typographiques et spatiaux.

Conformément au principe greimassien de la co-occurrence des deux plans et aussi bien qu'à la fonction poétique jakobsonienne, le postulat fondamental de cette démarche laisse entendre que ces éléments formels ne sont pas de simples véhicules ou ornements du sens. Ils établissent, au contraire, un système de signification autonome et cohérent. L'objectif de cette section est donc de mettre en évidence les logiques internes au plan de l'expression, pour ensuite démontrer comment ses structures entrent en corrélation avec celles du plan du contenu, participant activement à l'effet de sens global produit par le texte.

---

<sup>184</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 11.

<sup>185</sup> Ibid., pp. 11-12.

#### 4.1.1. Matrice conventionnelle : sonnet

Le sonnet, en tant que genre poétique, est une forme fixe d'origine italienne qui a apparu dans la poésie française pendant le 16<sup>e</sup> siècle.<sup>186</sup> Développé au 13<sup>e</sup> siècle par des poètes italiens tels que Giacomo da Lentino et Pétrarque, la version française de cette forme est attribuée à Clément Marot et Mellin de Saint-Gelais.<sup>187</sup> Bien que tout sonnet comporte quatorze vers, l'organisation strophique et la disposition des rimes peuvent varier selon la tradition littéraire ou le poète. En particulier, alors que les sonnets italiens et français se composent de deux quatrains et de deux tercets, le sonnet anglais, tel qu'illustré par William Shakespeare, consiste en trois quatrains et un distique rimé à la fin.<sup>188</sup>

Dans l'œuvre de Charles Baudelaire, le sonnet est l'une des formes poétiques les plus fréquentes<sup>189</sup>, comportant des variations dans la métrique et les schémas de rimes<sup>190</sup>, appliquées avec des « *libertés calculées* »<sup>191</sup> en ce qui concerne l'adaptation de la forme. Le poète des *Fleurs du Mal* exprimait sa préférence pour le genre, dans une lettre de 1860 écrite à Armand Fraisse, célébrant surtout sa brièveté et sa concentration : « *Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense.* »<sup>192</sup>

##### 4.1.1.1. Organisation des strophes

Pour initier notre démarche analytique portant sur *Recueillement*, il nous conviendrait de synthétiser d'abord une description sémiotique de la matrice conventionnelle dite sonnet, ayant pour but de dégager ses mécanismes formels internes qui sont productifs du sens. Jacques Geninasca, dans son article « Découpage conventionnel et signification » traitant des sonnets de Gérard Nerval, tente de décrire la forme fixe en question à partir d'une approche

<sup>186</sup> Morier, H. (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 381.

<sup>187</sup> Molino, J. & Gardes-Tamine, J. (1988). *Introduction à l'analyse de la poésie II : De la strophe à la construction du poème*. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 101-102.

<sup>188</sup> Ibid., p. 102.

<sup>189</sup> Ibid., p. 108. : « *Le nombre de sonnets écrits par Baudelaire témoigne du goût qu'il a pour cette forme : dans l'édition des Fleurs du Mal de 1861, il y a une soixantaine de sonnets sur 126 poèmes, soit environ la moitié.* »

<sup>190</sup> Morier, op. cit., pp. 390-393.

<sup>191</sup> Ibid., p. 390.

<sup>192</sup> Baudelaire, C. (1907). *Lettres : 1841-1866*. Paris : Mercure de France, p. 238.

structurale, soulignant particulièrement une hiérarchie formelle qui sert à fixer la position des vers comme unités minimales :

« Le sonnet possède ce que nous avons appelé une grille taxique saturante en ce sens qu'elle permet de définir univoquement la position de la plupart des vers : cela tient aussi bien au nombre des niveaux hiérarchiques formellement repérables qu'à la nature binaire de son schéma. [...] À l'intérieur de P (le poème considéré comme un système clos de relations) elle [la forme du sonnet] détermine trois instances hiérarchiques : les vers, les strophes et les groupes de strophes. »<sup>193</sup>

En se basant sur cette hiérarchie ternaire des niveaux discursifs, il élabore la grille taxique suivante, pour schématiser l'organisation de la forme fixe traditionnellement dénommée le sonnet :

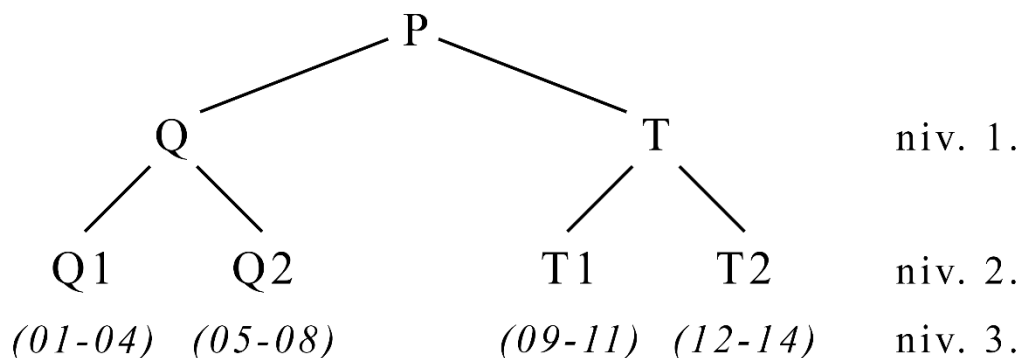


Figure 4.1 : Grille taxique du sonnet<sup>194</sup>

Précisons qu'il serait également possible d'envisager une autre répartition strophique, ce qui considère les deux tercets comme un seul sizain. En effet, Maurice Grammont soutient cette approche dans son ouvrage de référence *Petit traité de versification française*, identifiant les six derniers vers du sonnet comme « une strophe unique »<sup>195</sup>, car « la disposition de ses rimes est régie par les mêmes règles que dans toute strophe de six vers »<sup>196</sup>. Ce qu'il observe Grammont

<sup>193</sup> Geninasca, J. (1972). « Découpage conventionnel et signification ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 46-62). Paris : Larousse, p. 50.

<sup>194</sup> Ibid., p. 51. La figure est reproduite par nous.

<sup>195</sup> Grammont, M. (1965). *Petit traité de versification française*. Paris : Armand Colin, p. 102.

<sup>196</sup> Ibid.

concernant l'organisation des rimes est notamment repris<sup>197</sup> par Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, dans leur analyse collaborée, « “Les Chats” de Charles Baudelaire ». Dans ce contexte, la manière dont on découpe le sonnet fait en réalité l'objet d'un débat historique, où la disposition typographique semble également jouer un rôle important dans la division du sizain en deux tercets distincts.<sup>198</sup>

Pourtant, Geninasca divise le sizain en deux tercets, puisqu'il propose de faire une définition formelle du sonnet à partir d'une relation logique, s'appliquant simultanément aux groupes de strophes et à chacune des strophes individuelles. Selon son approche, il s'agit d'un rapport de succession qui caractérise l'ensemble de la grille taxique :

*« On peut décrire la succession du groupe des quatrains et du groupe des tercets grâce à la corrélation venir avant/venir après ou, sous une forme adjectivale, premier/second ; nous utiliserons cependant la catégorie premier/dernier qui rend compte, à la fois, de la dimension discursive de P, considéré comme unité supérieure et englobante, et de sa clôture. »<sup>199</sup>*

Effectivement, les quatrains et les tercets peuvent être définis d'une manière mutuelle grâce à la « catégorie situationnelle »<sup>200</sup> de premier/dernier, désignant le rapport de succession. Les groupes de quatrains et de tercets constituant déjà un schéma binaire, le même schéma est aussi applicable à chacune des strophes qu'ils contiennent :

*« L'articulation interne des groupes de strophes, où l'on peut distinguer, selon la même corrélation, strophe initiale et strophe terminale, est homothétique de l'articulation de P en Q et en T. »<sup>201</sup>*

<sup>197</sup> Jakobson, R. & Lévi-Strauss, C. (1962). « “Les Chats” de Charles Baudelaire ». *L'Homme*, 2(1), 5-21, p. 6. <https://doi.org/10.3406/hom.1962.366446>

<sup>198</sup> Gendre, A. (1996). *Évolution du sonnet français*. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 14-15. : « Le niveau strophique pose le problème de la définition même du sonnet. Les rimes délimitent trois strophes, c'est-à-dire trois systèmes clos, par exemple : abba, abba, cc dede. [...] Mais il est un autre indice du sonnet, qui remonte au moins au temps des incunables : c'est la distinction typographique du sizain en deux tercets. Ce qui, phoniquement, demeurerait un ensemble se présente à l'œil comme deux unités. »

<sup>199</sup> Geninasca, op. cit., p. 51.

<sup>200</sup> Ibid.

<sup>201</sup> Ibid.

Pour exprimer cette logique gouvernant l'ensemble du sonnet, l'homologation suivante est établie par Geninasca, ce qui se manifeste non seulement au premier niveau des groupes de strophes, mais également au deuxième niveau, celui des unités strophiques individuelles :

$$Q1/Q2 :: T1/T2 :: Q/T :: \text{premier/dernier}$$

Figure 4.2 : Homologation des niveaux du sonnet<sup>202</sup>

Nous pouvons ainsi considérer que, la grille taxique du sonnet permet de diviser le texte en quatre strophes, et en deux groupes de strophes s'organisant selon le même rapport de succession : quatrains et tercets. La frontière entre ces deux groupes constitue « *la limite la plus importante du sonnet* »<sup>203</sup>, vu que leur distinction est ce qui rend possible l'élaboration du modèle binaire en question. D'un point de vue canonique, la transition qui concerne cette limite correspond à un « *tournant logique* »<sup>204</sup> sur le plan du contenu, dénommé « *la volta* »<sup>205</sup> dans la tradition italienne.

En effet, dans le cas de *Recueillement*, le blanc typographique séparant les quatrains et les tercets coïncide avec un enjambement : « *Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici, / Loin d'eux.* » (08-09). Plus loin, dans le cadre de notre analyse de la forme graphique, nous aborderons ce procédé visuel qui semble être en corrélation avec la transformation thématique impliquée par la volta.

Comme la définition de la volta requiert une référence au plan du contenu, un sonnet dépourvu de son sens ne serait qu'un schéma vide. La forme fixe reste toutefois « *étrangère au signifiant quand elle en garantit la conservation* »<sup>206</sup>, fonctionnant effectivement comme un diagramme qui « *indexe les relations pertinentes entre les éléments linguistiques* »<sup>207</sup>. C'est dans ce contexte que Geninasca aborde la nécessité de considérer une matrice conventionnelle en rapport

<sup>202</sup> Ibid.

<sup>203</sup> Geninasca, J. (1980). « Forme fixe et forme discursive dans quelques sonnets de Baudelaire ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, (32), 123-139, p. 130.

<sup>204</sup> Molino & Gardes-Tamine, op. cit., p. 105.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Geninasca, « Découpage conventionnel et signification », p. 47.

<sup>207</sup> Ibid.

avec le plan du contenu respectif, en y établissant des relations d'emboîtement, de comparabilité et de succession :

*« Il apparaît cependant que l'espace organisé par la grille taxique est susceptible de fonctionner à la manière d'une icône et de se trouver dans un rapport diagrammatique avec les éléments du plan du contenu : pour le montrer, il faut établir que les unités métriques conventionnelles entretiennent des relations d'emboîtement, de comparabilité et de succession qui sont homologues aux relations hiérarchiques, paradigmatisques et syntagmatiques qui définissent l'organisation du plan du contenu. »<sup>208</sup>*

Afin de construire l'objet poétique en question, notre analyse demandera, en effet, si les relations logiques impliquées par la matrice conventionnelle du sonnet correspondent aux structures signifiantes qui gouvernent le plan du contenu. Bien entendu, les éléments constituant le plan du contenu seront examinés, à leur part, grâce à la construction des isotopies sémantiques et des programmes narratifs.

#### 4.1.1.2. Schéma rimique

Une fois que les catégories des quatrains et des tercets sont définies, nous pouvons également considérer l'institution des rimes comme une sous-structure qui renforcent et réaffirment l'organisation des strophes. Dans ce contexte, bien que la rime soit un élément canonique et conventionnel de la poésie, nous avons toutefois besoin d'une précision qui permettrait de situer ce phénomène proprement prosodique. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* fournit la définition suivante :

*« En sémiotique poétique, la **rime** correspond à la récurrence, à intervalles réguliers, d'un segment de l'expression (identique ou comparable), segment qui fait partie de deux formants recouvrant deux unités de contenu (lexèmes) distinctes : de ce fait, la différence sémantique est mise en évidence. La rime n'est donc pas une articulation particulière du plan de l'expression, mais un phénomène relevant de la prosodie et engageant les deux plans du langage : c'est un prosodème qui ne met l'emphasis sur l'identité des signifiants que pour mieux*

---

<sup>208</sup> Ibid.

*souligner l'altérité des signifiés. En établissant ainsi, grâce à ces "positions fortes", une organisation rythmique du discours poétique, la rime permet d'envisager la construction d'une sorte de syntaxe positionnelle (J. Geninasca). »<sup>209</sup>*

En adoptant cette définition, nous pouvons constater que la rime, au loin d'être un élément isolé du plan de l'expression, active simultanément les deux plans du langage. Par la mise en lumière de l'identité des signifiants différents, l'altérité des signifiés respectifs est accentuée. Jouant sur l'opposition décrite entre l'identité et l'altérité, elle se présente ainsi comme une unité prosodique (prosodème) permettant d'établir « *une sorte de syntaxe positionnelle* »<sup>210</sup> grâce aux récurrences « *à intervalles réguliers* »<sup>211</sup>.

De plus, au-delà de repérer des chaînes rimiques différentes (comme A, B, C...) dans un texte, nous pouvons faire encore une autre classification, concernant cette fois leur système interne, entre des rimes masculines et féminines. Selon Jakobson et Lévi-Strauss, cette distinction canonique présuppose en réalité une réalisation de la prononciation courante de la langue française :

*« Suivant le canon classique, les rimes dites féminines se terminent toujours par une syllabe muette et les rimes masculines par une syllabe pleine, mais la différence entre les deux classes de rimes persiste également dans la prononciation courante qui supprime l'e caduc de la syllabe finale [...] »<sup>212</sup>*

Nous identifierons donc les rimes féminines par une syllabe finale muette, et les rimes masculines par une syllabe finale pleine. Le tableau suivant tente de présenter le schéma rimique du texte, tout en démontrant la transcription phonétique des signifiants dont les combinaisons permettent de compléter la matrice conventionnelle du sonnet :

---

<sup>209</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 318.

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Jakobson & Lévi-Strauss, op. cit. pp. 6-7.

Tableau 4.1 : Schéma rimique de *Recueillement*

| Vers | Transcription phonétique | Chaîne rimique (f/M) | Strophe |
|------|--------------------------|----------------------|---------|
| 01   | tʁɑkil                   | a                    | Q1      |
| 02   | vwasi                    | B                    |         |
| 03   | vil                      | a                    |         |
| 04   | susi                     | B                    |         |
| 05   | vil                      | a                    | Q2      |
| 06   | mɛksi                    | B                    |         |
| 07   | sɛɤvil                   | a                    |         |
| 08   | isi                      | B                    |         |
| 09   | ane                      | C                    | T1      |
| 10   | syʁane                   | C                    |         |
| 11   | sukjɑ̃                   | D                    |         |
| 12   | aʁʃ                      | e                    | T2      |
| 13   | okjɑ̃                    | D                    |         |
| 14   | maʁʃ                     | e                    |         |

L'analyse du poème *Les Chats*, réalisée par Jakobson et Lévi-Strauss, repère « trois lois dissimilatrices »<sup>213</sup> qui caractérisent « le groupement des rimes »<sup>214</sup>. En rendant compte des similarités et des différences formelles entre les deux sonnets, nous pouvons considérer qu'elles sont aussi applicables à *Recueillement*, sauf la troisième :

« Le groupement des rimes, dans le sonnet cité, est le corollaire de trois lois dissimilatrices : 1° deux rimes plates ne peuvent pas se suivre ; 2° si deux vers contigus appartiennent à deux rimes différentes, l'une d'elles doit être féminine et l'autre masculine ; 3° à la fin des strophes contiguës les vers féminins et masculins alternent : <sup>4</sup>sédentaires — <sup>8</sup>fierté — <sup>14</sup>mystiques. »<sup>215</sup>

<sup>213</sup> Ibid., p. 6.

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Ibid. Pour vérifier la première règle, deux rimes plates successives désignent un schéma de type AABB, qui est absent dans les deux poèmes. Cf. Molino & Gardes-Tamine, op. cit., p. 105. : « [...] le quatrain de rimes plates a a b b n'offre à proprement parler aucune organisation et ce n'est jamais qu'une succession de distiques [...] »

La troisième de ces règles ne serait pas valide pour *Recueillement* uniquement en raison d'une différence entre les quatrains, la structure des tercets étant la même dans les deux poèmes, de manière caractéristique du sonnet français<sup>216</sup>. Ce qui apporte la différence, c'est le fait que *Les Chats* comporte un schéma embrassé où les sons assurant les rimes changent dans le deuxième quatrain, indiquée dans l'article comme « *aBBa CddC* »<sup>217</sup>.

Dans *Recueillement*, les quatrains suivent un schéma croisé l'article intitulé « La rime n'est pas une marque de fin de vers », écrit par Benoît de Cornulier, peut nous en fournir une perspective. En introduisant les termes « rime d'attente » et « rime-écho », Cornulier identifie le phénomène en question comme un lien réunissant une attente projetée et sa résolution respective. La fonction esthétique de la rime, selon lui, dépend fortement de cette association, réalisée chaque fois où deux vers sont rimés :

« Une propriété fondamentale de la rime sur le plan esthétique est que tout premier vers d'une association rimique donnée apporte un son "à faire rimer" ou rime d'attente dont on attend l'équivalent, la réponse, rime-écho. »<sup>218</sup>

La notion d'attente, favorisée ici par Cornulier, est essentielle pour l'interprétation du schéma rimique en question, et surtout des règles « *dissimilatrices* »<sup>219</sup> qui distinguent les tercets des quatrains. De manière parallèle, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* définit le rythme comme une attente, résultant de l'application temporelle de la modalité du vouloir-être, pour mettre le concept en termes sémiotiques fondamentaux :

« Le **rythme** peut se définir comme une attente (C. Zilberberg, après P. Valéry), c'est-à-dire comme la temporalisation [...] de la modalité du vouloir-être appliquée sur l'intervalle récurrent entre groupements d'éléments asymétriques, reproduisant la même formation. [...] »<sup>220</sup>

<sup>216</sup> Dans le sonnet français, les dispositions « *ccd ede* » et « *ccd eed* » sont considérées comme les formes régulières pour les tercets : Molino & Gardes-Tamine, op. cit., p. 101.

<sup>217</sup> Jakobson & Lévi-Strauss, op. cit., p. 6.

<sup>218</sup> Cornulier, B. de. (1981). « La rime n'est pas une marque de fin de vers ». *Poétique*, 12(46), 247-256, p. 249.

<sup>219</sup> Jakobson & Lévi-Strauss, op. cit., p. 6.

<sup>220</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 319.

C'est dans cette perspective que nous pourrions situer la transition des quatrains aux tercets. Le premier tercet s'ouvre avec un couplet (Années/surannées), suivi par une rime d'attente isolée (souriant). Puisque cette dernière ne trouve sa réponse, autrement dit sa rime-écho, que dans le deuxième vers de la strophe suivante (Orient), il en résulte un motif où trois vers consécutifs (10, 11, 12) ne comportent aucune rime, faisant preuve d'une discontinuité par rapport au reste du poème.

En effet, une interprétation concernant les aspects rythmiques et musicaux de ce motif est élaborée par le poète français Louis Aragon, dans son essai « Du sonnet ». Il observe que, lorsqu'il s'agit du sonnet français, le passage des quatrains aux tercets coïncide avec un changement de rythme qui se manifeste sur le schéma rimique. D'abord, les quatrains établissent une stabilité sonore grâce à leur structure régulière. En revanche, une tension est introduite par les deux rimes qui ouvrent les tercets, la troisième étant laissée sans contrepartie immédiate, et appelant ainsi une résolution ultérieure :

*« [...] Les rimes ici (j'entends, dans les quatrains), sont comme les murs du poème, l'écho qui parle à l'écho, deux fois se réfléchit, et on n'en croirait pas sortir, la même sonorité embrasse par deux fois les quatrains. [...] De cette pensée musicalement prisonnière, on s'évadera, dans les tercets, en renonçant à ce que pour des rimes nouvelles : et c'est ici la beauté sévère des deux vers rimant (selon la disposition marotique française), qui se suivent immédiatement, pour laisser le troisième sur sa rime impaire, demeurée en l'air, sans réponse jusqu'à la fin du sonnet, comme une musique errante... »<sup>221</sup>*

Donc, la régularité « musicalement prisonnière »<sup>222</sup> des quatrains est abandonnée dans les tercets, du fait que le premier tercet commence par un distique rimé, suivi d'une rime « demeurée en l'air »<sup>223</sup>, qui ne sera complétée que dans la dernière strophe du poème. La structure qui en résulte peut être interprétée grâce à la notion d'attente que nous avons abordée en faisant référence à Cornulier et au *Dictionnaire raisonné*. Dans cette perspective, le délai dans la résolution d'une

<sup>221</sup> Aragon, L. (1954). « Du sonnet ». *Les Lettres françaises*, (506), 1-5, p. 5.

<sup>222</sup> Ibid.

<sup>223</sup> Ibid.

attente projetée attribuée aux tercets un statut prosodique particulier, qui est comparable à « *une musique errante* »<sup>224</sup> d'après Aragon.

En somme, il est possible de situer ce motif comme une manière dont l'organisation des rimes renforce et dédouble la transition qui concerne « *la limite la plus importante du sonnet* »<sup>225</sup>, correspondant aussi à un « *tournant logique* »<sup>226</sup> sur le plan du contenu. La forme fixe du sonnet, caractérisée comme « *une machine à penser* »<sup>227</sup> par Aragon, présente ainsi un « *rapport diagrammatique* »<sup>228</sup> entre les strophes, que nous avons identifié par référence à Geninasca. À partir de l'analyse proposée sur le schéma rimique, nous voudrions demander si ce rapport, celui qui « *indexe les relations pertinentes entre les éléments linguistiques* »<sup>229</sup>, peut se manifester également sur le plan des rimes.

Pour que la matrice conventionnelle du sonnet soit complète, il reste d'autres éléments segmentaux et suprasegmentaux à examiner, tels que la métrique, les césures ou les sonorités. Nous les aborderons dans le cadre de l'analyse prosodique qui cherchera à saisir, en effet, les phénomènes rythmiques et sonores de *Recueillement*, en s'appuyant d'abord sur les unités fournies par la forme fixe : les groupes de strophes, les strophes et les vers.

#### 4.1.2. Analyse prosodique

Après avoir situé *Recueillement* comme une instance de la forme fixe du sonnet, nous nous pencherons sur sa prosodie. Selon Greimas, les éléments canoniques tels que le mètre ou les allitérations devraient relever de la catégorie des matrices conventionnelles, puisqu'ils font partie des « *déformations voulues* »<sup>230</sup> du signifiant, constituant une « *organisation autonome* »<sup>231</sup> du plan de l'expression. Néanmoins, afin de regrouper les aspects rythmiques et sonores du

---

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Geninasca, « Forme fixe et forme discursive dans quelques sonnets de Baudelaire », p. 130.

<sup>226</sup> Molino & Gardes-Tamine, op. cit., p. 105.

<sup>227</sup> Aragon, op. cit., p. 5.

<sup>228</sup> Geninasca, « Découpage conventionnel et signification », p. 47.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 11.

<sup>231</sup> Ibid.

texte, nous les examinerons dans cette sous-section, ainsi que les autres modulations suprasegmentales.

Michel Ballabriga, dans son article intitulé « Une lecture de *Recueillement* de Charles Baudelaire »<sup>232</sup>, offre une analyse sémiotique qui se concentre sur plusieurs aspects du poème, tels que l'usage des majuscules, la syntaxe ou la prosodie suprasegmentale. Son étude servira de base pour notre démarche, surtout en ce qui concerne cette dernière.

Nous proposons ainsi d'examiner la prosodie du texte en trois axes différents mais complémentaires : d'abord, l'institution de l'alexandrin comme un procédé canonique qui complète la matrice conventionnelle du sonnet, puis, le chiasme suprasegmental englobant, et enfin, les assonances et les allitérations.

Comme nous rappelle Ballabriga<sup>233</sup>, le poème *Recueillement* a été mis en musique par le compositeur français Claude Debussy, dans sa collection de 1890 *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*<sup>234</sup>, comportant quatre autres adaptations musicales : *Le Balcon*, *Harmonie du Soir*, *Le Jet d'Eau*, *La Mort des Amants*.

#### 4.1.2.1. Alexandrin

Dans un premier temps, bien que la métrique fournisse une référence nécessaire pour établir des parallélismes ou des contrastes rythmiques, son interprétation nécessiterait de la considérer dans son propre contexte textuel. Ballabriga souligne, à cet égard, que le mètre poétique et la ponctuation devraient être examinés en relation avec d'autres aspects du texte, tels que la sémantique, la syntaxe ou la phonétique. De cette manière, l'analyse de la prosodie dépasse la simple étude métrique pour devenir l'étude du plan de l'expression comme système de signification à part entière :

« *La métrique nous fournit en quelque sorte le squelette indispensable et les traits musicaux abordés la chair nécessaire pour la musique de l'expression. La*

---

<sup>232</sup> Ballabriga, M. (2014). « Une lecture de *Recueillement* de Charles Baudelaire » [En ligne]. *Texte ! Texte & Cultures*, 19(3). <https://revue-texto.net/index.php?id=3543>

<sup>233</sup> Ibid., p. 14.

<sup>234</sup> Debussy, C. (1890). *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* [Partition musicale]. Paris : Paxent.

*métrique, tout comme la ponctuation doit être contextualisée et reliée aux autres niveaux d'analyse.* »<sup>235</sup>

Ainsi, le rythme du poème est d'abord assuré par l'alexandrin, le mètre classique de la poésie française, où chaque vers se compose de douze voyelles<sup>236</sup>. Au-delà du nombre de syllabes, une autre contrainte formelle imposée par ce système métrique serait la division de chaque vers en deux hémistiches<sup>237</sup> égaux. La prise en compte des hémistiches semble indispensable dans ce contexte, au point que, selon Cornulier, l'alexandrin peut être considéré comme « *la réunion en un seul vers de deux vers élémentaires de six syllabes chacun* »<sup>238</sup>, constituant « *une mesure composée, notée 6+6* »<sup>239</sup>.

Dans *Recueillement*, la plupart des vers suivent cette formation, établissant une cadence régulière : « *Une atmosphère obscure // enveloppe la ville,* » (03), « *Aux uns portant la paix, // aux autres le souci.* » (04), « *Sous le fouet du Plaisir, // ce bourreau sans merci,* » (06). Pourtant, le texte inclut des vers qui, tout en restant dans le cadre de l'alexandrin, comportent des césures<sup>240</sup> variées, marquées par des virgules et des points-virgules : « *Sois sage, / ô ma Douleur, // et tiens-toi plus tranquille.* » (01), « *Ma Douleur, / donne-moi // la main ; / viens par ici,* » (08). En effet, bien que ces derniers soient aussi composés de deux moitiés équilibrées, grâce à la gestion des signes de ponctuation, ils présentent des variations rythmiques qui sont internes aux hémistiches.

#### 4.1.2.2. Chiasme suprasegmental

Selon Ballabriga, il existe deux vers dans le poème dont l'étude comparative peut permettre la construction d'un « *chiasme au niveau suprasegmental* »<sup>241</sup>, en fonction de leurs schémas métriques ainsi que leurs positions au sein du texte : « *Tu*

<sup>235</sup> Ballabriga, op. cit., p. 18.

<sup>236</sup> Cornulier, B. de. (1995). *Art poétique : notions et problèmes de métrique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, p. 79.

<sup>237</sup> Morier, op. cit., p. 181. : « *Moitié d'un vers et, en particulier, élément de l'alexandrin formé de six syllabes et composé, en règle générale, de deux mesures rythmiques.* »

<sup>238</sup> Cornulier, *Art poétique : notions et problèmes de métrique*, p. 79.

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> Morier, op. cit., p. 76. : « *Principale interruption du sens, dans un vers assez grand pour supporter au moins deux coupes. [...] La versification classique ne connaît qu'une césure fixe, placée au centre de l'alexandrin, et, assez arbitrairement, après la quatrième syllabe du vers commun ou décasyllabe.* »

<sup>241</sup> Ballabriga, op. cit., p. 14.

*réclamais le Soir ; // il descend ; / le voici : » (02), « Entends, / ma chère, / entends // la douce Nuit qui marche. » (14).*

Ces deux vers représentent deux variations de l'alexandrin qui s'opposent l'une à l'autre, « *selon des rythmes décroissant/croissant* »<sup>242</sup>. En ce qui concerne leur positionnement, le premier étant situé tout au début du texte, et le deuxième à la fin, Ballabriga propose de les examiner dans une structure qui englobe le poème entier. Notons également que, d'après lui, le vers 01 fonctionne comme une introduction qui se réalise à l'intérieur du texte, de sorte que le texte commence véritablement au vers 02 :

*« J'ai eu l'intuition – qui n'est souvent qu'une forme concentrée de raisonnement – que les vers 2 et 14, parfaitement égaux du point de vue syllabique, obéissaient à des rythmes contraires et complémentaires, réalisant peut-être un chiasme prosodique (selon des rythmes décroissant/croissant) englobant le texte (le v. 1 est une sorte d'introduction mais qui fait partie du texte) [...] »*<sup>243</sup>

Le chiasme, entendu comme « *une figure consistant dans un croisement des termes* »<sup>244</sup>, et envisagé généralement entre les unités syntaxiques, se trouve ici appliqué au domaine de la prosodie. Selon le contexte établi par Ballabriga, il devient possible de parler d'un chiasme prosodique, puisque les deux vers comparés font preuve des « *rythmes contraires et complémentaires* »<sup>245</sup>, même s'ils sont « *parfaitement égaux du point de vue syllabique* »<sup>246</sup>.

Dans cette perspective, le vers 02 présente « *un rythme suggestif, orienté vers la décroissance* »<sup>247</sup>, qui se schématise comme 6/3/3. En revanche, le vers 14, « *orienté vers la croissance* »<sup>248</sup>, peut être divisé de plusieurs manières possibles qui n'indiquent pas la même progression ternaire. Par conséquent, la structure qui en résulte « *ne renvoie pas à un parallélisme strict (du type : 6/3/3 vs 3/3/6)* »<sup>249</sup>.

---

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> Ibid., pp. 14-15.

<sup>244</sup> Morier, op. cit., p. 77.

<sup>245</sup> Ballabriga, op. cit., p. 14.

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Ibid., p. 15. : « 6/3/3 en se limitant aux accents correspondant aux fortes pauses typographiques et surtout syntaxiques [...] »

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> Ibid.

Bien que, « *d'un pur point de vue métrique basique* »<sup>250</sup>, la disposition 2/2/2//2/2/2 soit valide pour le vers 14, Ballabriga tente de formuler une autre approche qui permettrait « *une lecture prosodico-musicale* »<sup>251</sup>. D'après lui, le modèle visé devrait rendre compte du phénomène de la liaison, particulièrement celle qui se réalise entre « ma chère » et la deuxième occurrence de l'impératif « entends ». Pour la représenter, en utilisant le concept de legato<sup>252</sup> emprunté au domaine de la musique, il propose la notation suivante :

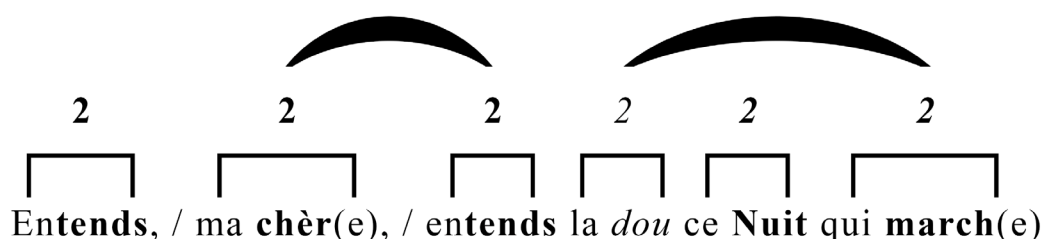


Figure 4.3 : Progression prosodique du vers 14 de *Recueillement*<sup>253</sup>

Notons que, le même article propose une autre notation, celle qui divise le vers comme 4/8. Bien que cette interprétation soit « *plus sensible au continu syntaxique* »<sup>254</sup>, elle se trouve classée comme secondaire, puisque dans ce cas, la césure médiane serait « *perdue ainsi que le caractère ternaire du vers* »<sup>255</sup>.

Suivant la remarque de Ballabriga que nous avons abordée plus haut, cette observation renvoyant à la prosodie suprasegmentale « *doit être contextualisée et reliée aux autres niveaux d'analyse* »<sup>256</sup>. À cet égard, la présence des substantifs majusculés, le Soir et la Nuit, serait un premier point de départ pour lier sémantiquement les deux vers en question. Ainsi, le chiasme prosodique entre les vers 02 et 14, mis en rapport avec le plan du contenu, peut être révélateur d'une variété d'oppositions différentes, concernant notamment les genres et les catégories

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> Ibid., p. 16.

<sup>252</sup> Pour la définition citée par Ballabriga ; Danhauser, A. (1996). *La théorie de la musique*. Paris : Henry Lemoine, p. 114. : « *La liaison (note : appelée parfois coulé) se place sur une suite de notes différentes et indique qu'il faut les lier entre elles et en soutenir le son. C'est le legato.* »

<sup>253</sup> Ballabriga, op. cit., p. 17. La figure est reproduite par nous.

<sup>254</sup> Ibid.

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> Ibid., p. 18.

grammaticales de leurs rimes, et surtout, la relation complémentaire entre le Soir et la Nuit :

*« Ces vers se complètent et s'opposent selon rime masculine/rime féminine, perfectif clôturant de le voici vs l'imperfectif suspensif de marche ; au Soir qui descend progressivement et se rapproche correspond, un peu plus tard et plus loin, la Nuit qui marche dans une progression horizontale qui se rapproche du lieu de l'énonciation (temps et espace donc). Soir et Nuit, en succession complémentaire, sont à peu près aux extrêmes du poème qui se déploie de l'un à l'autre [...]. »<sup>257</sup>*

En somme, les deux vers en question s'organisent « selon des rythmes décroissant/croissant »<sup>258</sup>, d'une manière qui correspond aux transformations thématiques. La relation qui en résulte est un « *chiasme prosodique [...]* englobant le texte »<sup>259</sup>, puisqu'elle réunit deux éléments renvoyant respectivement à l'ouverture et à la conclusion du poème. Bien entendu, c'est leur lien sur le plan du contenu qui inspire d'abord la construction d'une telle parenté sur le plan de l'expression :

*« De ce fait, du point de vue rythmique, le rapport entre les vers 2 et 14 (déjà liés thématiquement ce qui permet de les rapprocher et de tenter un examen du plan de l'expression) est chiasmatique : 6/3/3 (décroissant, notation simplifiée) vs 2/4/6 (croissant, notation simplifiée – ou 4/8). Ce chiasme est ici au service d'une complémentarité qui se manifeste aussi au plan sémantique (Soir/Nuit) et lexico-sémantique (le voici plutôt visuel d'après le contexte et entendus auditif). »<sup>260</sup>*

En ce qui concerne la motivation du signe poétique, la prise en compte de cette structure chiasmatique suprasegmentale peut ainsi permettre d'établir des « *corrélations significatives entre les deux plans du langage* »<sup>261</sup>, ce qui est situé par Ballabriga comme un rapport de complémentarité, se manifestant simultanément sur les plans prosodique, sémantique et lexico-sémantique.

---

<sup>257</sup> Ibid., p. 15.

<sup>258</sup> Ibid., p. 14.

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> Ballabriga, op. cit., p. 17.

<sup>261</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 23.

#### 4.1.2.3. Sonorités

Pour finaliser l'analyse prosodique du texte, il nous reste à examiner ses sonorités. Cette démarche consistera à dégager deux sortes de répétitions sonores : l'allitération, entendue comme la « *réurrence de la consonne initiale de la syllabe* »<sup>262</sup>, et l'assonance, qui se définit comme la « *réurrence de la voyelle, indépendamment de ce qui peut la suivre* »<sup>263</sup>.

Comme nous l'avons abordé dans la sous-section respective, la notion d'isotopie sonore est proposée par Greimas afin de représenter le plan de l'expression « *sous la forme d'une projection de faisceaux phémiques isotopes* »<sup>264</sup>, ce qui permettrait de reconnaître « *les symétries et les alternances, les consonances et les dissonances et finalement les transformations significatives des ensembles sonores* »<sup>265</sup>. Suivant la proposition théorique de Greimas, et en élargissant la définition de l'isotopie, Rastier affirmait que les éléments canoniques comme l'allitération, l'assonance et la rime constituent des exemples de l'isotopie phonologique.<sup>266</sup>

Dans cette perspective, il est possible d'examiner les sonorités de *Recueillement* sous deux catégories qui s'opposent l'une à l'autre, que nous dénommerons respectivement, « agitation » et « apaisement ».

La première est marquée par la prédominance des consonnes occlusives [p], [t] et [k], qui sont susceptibles à « *saccader le style par leur répétition* »<sup>267</sup>. Nous pouvons observer que cette configuration est particulièrement visible dans le tout premier vers du poème, qui se caractérise par une forte demande : « *tiens-toi plus tranquille* » (01). Puis, les vers suivants contiennent des fragments plus courts qui reprennent les mêmes phonèmes : « *Une atmosphère obscure enveloppe* » (03), « *portant la paix* » (04). Pourtant, combiné avec la vibrante [r], ce motif

<sup>262</sup> Molino, J. & Gardes-Tamine, J. (1982). *Introduction à l'analyse de la poésie I : Vers et figures*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 61.

<sup>263</sup> Ibid.

<sup>264</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 16.

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Rastier, « Systématique des isotopies », p. 83.

<sup>267</sup> Grammont, M. (1937). *Les vers français : ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris : Delagrave, p. 289. : « *Les occlusives sourdes t, c, p étant plus fortes que les sonores d, g, b produiront cet effet encore plus nettement. Elles peuvent contribuer à l'expression d'un bruit sec et répété comme dans les mots [...] tic-tac, cric-crac, claquet, cliquet, crépiter, gratter, etc.* »

d'allitération devient plus concentré surtout dans le deuxième quatrain : « *Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, / Va cueillir des remords dans la fête servile* » (06-07).

En opposition directe, il est possible d'envisager un deuxième groupe des répétitions sonores. Celui-ci, à son tour, est construit sur la récurrence des consonnes continues<sup>268</sup>, notamment les fricatives [s] et [ʃ] et les voyelles nasales<sup>269</sup>. Nous pouvons tout d'abord observer que les allitérations en [s] sont présentes dès le premier quatrain : « *Sois sage, ô ma Douleur* » (01), « *le Soir, il descend, le voici* » (02). Pourtant, c'est plus tard dans le poème que le même motif se combine avec des nasales : « *Sur les balcons du ciel en robes surannées / Surgir du fond des eaux le Regret souriant* » (10-11). Bien que cette catégorie des répétitions sonores traverse l'ensemble du poème toute comme la première, elle devient plus manifeste à la fin : « *Comme un long linceul traînant à l'Orient / Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche* » (13-14).

En effet, en ce qui concerne la récurrence des voyelles nasales, le dernier tercet de *Recueillement* est évoqué comme exemple par Pierre Léon, dans son ouvrage de référence *Phonétisme et prononciations du français*. Selon lui, le phénomène de symbolisme sonore se caractérise par « un emploi statistiquement déviant par rapport à l'usage du discours normatif »<sup>270</sup>. Pour le démontrer, il constate que, dans la strophe en question, « *Baudelaire utilise [...] la répétition des voyelles nasales dont le timbre, sombre et voilé, va accuser la tonalité triste de son poème* »<sup>271</sup>.

Cependant, il poursuit à expliquer que, cette observation relevant de la « *phonétiquepressive* »<sup>272</sup> devrait être mise en contexte, pour qu'elle soit signifiante. D'après Léon, sans des lexèmes tels que « linceul » et « moribond »,

<sup>268</sup> Ibid., p. 296.

<sup>269</sup> La classification et la transcription phonétique des voyelles nasales varient selon leur contexte : Léon, P. (2012). *Phonétisme et prononciations du français*. Paris : Armand Colin, p. 37.

<sup>270</sup> Ibid., p. 124.

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> Ibid., p. 107.

les mêmes combinaisons sonores n'évoqueraient pas une « *tonalité triste* »<sup>273</sup>. À cet égard, en fournissant des contre-exemples, il fait la clarification suivante :

« *Ce symbolisme du sème potentiel ne fonctionne bien que s'il est actualisé par un noyau sémantique adéquat, ici linceul et moribond. On pourrait trouver des contre-exemples, comme pour les mots content, enfant, gens, bon, jambon, où les sèmes potentiels de la nasalité n'ont rien à faire.* »<sup>274</sup>

L'identification des allitérations et des assonances permet ainsi d'établir deux effets sonores qui coexistent, étant distribués tout au long du texte. Toutefois, il est possible de repérer des points dans le poème où l'un est plus accumulé que l'autre. À cet égard, le deuxième quatrain (Q2) serait marqué par l'effet sonore d'agitation, tandis que le deuxième tercet (T2) se trouve sous la dominance de celui d'apaisement. Pour rassembler toutes nos observations de manière synthétique, nous pouvons représenter ces deux catégories en forme tabulaire :

---

<sup>273</sup> Ibid., p. 124.

<sup>274</sup> Ibid.

**Tableau 4.2 : Effets sonores de *Recueillement***<sup>275</sup>

|    | /agitation/<br>consonnes occlusives sourdes [p], [t], [k]<br>consonnes occlusives sonores [b], [d], [g]<br>consonne vibrante [r]                                                  | /apaisement/<br>consonnes fricatives sourdes [f], [s], [ʃ]<br>consonnes fricatives sonores [v], [z], [ʒ]<br>voyelles nasales [ɛ̃], [ɑ̃], [ɔ̃]                                        |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Q1 | « et tiens-toi plus tranquille » (01)<br>« Une atmosphère obscure enveloppe » (03)<br>« Aux uns portant la paix » (04)                                                            | « Sois sage, ô ma Douleur, » (01)<br>« le Soir, il descend, le voici » (02)<br>« aux autres le souci » (04)                                                                          |
| Q2 | « Pendant que des mortels<br>la multitude vile » (05)<br>« Sous le fouet du Plaisir,<br>ce bourreau sans merci » (06)<br>« Va cueillir des remords<br>dans la fête servile » (07) | « Ma Douleur, donne-moi la main ;<br>viens par ici » (08)                                                                                                                            |
| T1 | « en robes surannées » (10)<br>« le Regret souriant » (11)                                                                                                                        | « se pencher les défuntes années » (09)<br>« Sur les balcons du ciel » (10)<br>« Surgir du fond des eaux » (11)                                                                      |
| T2 | -                                                                                                                                                                                 | « Le Soleil moribond<br>s'endormir sous une arche » (12)<br>« Comme un long linceul<br>traînant à l'Orient » (13)<br>« Entends, ma chère, entends<br>la douce Nuit qui marche » (14) |

Pour conclure, la prosodie de *Recueillement* laisse entrevoir plusieurs relations de complémentarité par rapport à son plan sémantique. Tout ce qui constitue le niveau prosodique, du rythme régulier de l'alexandrin aux modulations suprasegmentales, y compris les allitérations et les assonances, peut être interprété dans cette perspective. Ainsi, mis en contexte avec les transformations narratives du plan du contenu, il s'agit d'un passage qui se déroule à partir d'un état initial de tension vers une résolution finale. La transition se manifeste, en termes de rythme, par la structure chiasmatique entre les vers 02 et 14, et en termes de sonorité, par la progression simultanée de deux catégories sonores opposées.

<sup>275</sup> Pour la classification et la transcription phonétique des consonnes du français : Ibid., p. 136. Pour un tableau comparatif des voyelles nasales : Ibid., p. 37.

### 4.1.3. Forme graphique

Le texte exploite deux procédés graphiques identifiables : l'usage systématique de la majuscule comme marqueur de personnification, et la gestion du passage strophique comme opérateur de transformation narrative.

#### 4.1.3.1. Majuscule baudelairienne

En premier lieu, un dispositif typographique qui structure l'univers sémantique du poème est l'emploi sélectif de la majuscule initiale pour des noms communs. Il existe neuf occurrences à repérer dans cette perspective : « *Douleur* » (01, 08), « *Soir* » (02), « *Plaisir* » (06), « *Années* » (09), « *Regret* » (11), « *Soleil* » (12), « *Orient* » (13) et « *Nuit* » (14).

Selon Michel Ballabriga, cette observation « *invite à envisager l'hypothèse d'une isotopie de la majuscule* »<sup>276</sup>, construite autour des substantifs listés ci-dessus, « *qui sont possiblement dotés – outre l'effet de personnification dû à ce procédé typographique – d'une valeur actorielle* »<sup>277</sup>. Certes, pour que le procédé en question soit signifiant, il devrait s'appuyer sur des occurrences systématiques qui se réalisent nécessairement « *en dehors [...] du contexte antérieur de ponctuation forte et de la position d'initiale de vers* »<sup>278</sup>. À cet égard, la seule exception serait « *Orient* » (13) qui ne renvoie à aucun verbe ou performance dans le texte, où l'usage de la majuscule est « *géographique en registre littéraire ou soutenu* »<sup>279</sup>.

Nous pourrions ainsi considérer qu'il s'agit ici d'une conversion actorielle, réalisée par le biais de la forme graphique. Sur le plan sémantique, la majuscule transforme une abstraction, c'est-à-dire un concept ou un sentiment, en une entité personnifiée. Dans ce contexte, même si la personnification est identifiable comme un procédé littéraire canonique, nous avons toujours besoin d'une précision qui l'expliquerait en termes sémiotiques fondamentaux, pour saisir la véritable

---

<sup>276</sup> Ballabriga, op. cit., p. 4.

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> Ibid. (Notes de bas de page, 5)

<sup>279</sup> Ibid.

transformation dont elle fait preuve. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* propose la définition suivante :

« La **personnification** est un procédé narratif qui consiste à attribuer à un objet (chose, entité abstraite ou être non humain) des propriétés qui permettent de le considérer comme un sujet, autrement dit, qui consiste à le doter d'un programme narratif à l'intérieur duquel il puisse exercer un faire. La personnification semble caractériser un certain type de discours ethnelittéraire (le conte merveilleux, par exemple, où l'on rencontre des objets magiques, des animaux secourables, etc.). »<sup>280</sup>

Une approche pour interpréter ces occurrences serait de les examiner dans leur relation avec la matrice conventionnelle du sonnet. Dans cette optique, la répartition des majuscules par rapport aux strophes révèle un motif symétrique étendu tout au long du texte, chaque strophe comportant deux occurrences. Bien entendu, nous considérons le substantif « *Orient* » (13) comme une exception, qui ne satisfait pas « le critère actoriel »<sup>281</sup>. Ballabriga observe que, les actants représentés par les substantifs majusculés s'organisent en couples, entretenant chacun un rapport de conjonction ou de disjonction, caractérisant les strophes et les séquences narratives respectives :

« Cet équilibre distributionnel ne doit pas masquer la plus forte concentration dans le sizain ; ces acteurs sont en relation deux à deux semble-t-il : relation de conjonction entre Douleur 1 et Soir, de disjonction séparatrice entre Plaisir et Douleur 2, de conjonction entre Années et Regret entrant dans une même structure (dans le cadre du premier tercet), ainsi qu'entre Soleil et Nuit (dans le cadre du second tercet) pour des raisons analogues : ces quatre substantifs sont objet des verbes régissants (vois et entends) et sujets des verbes à l'infinitif et de la relative. Est soulignée l'unité, mais non l'immobilisme, des tercets. La majuscule semble bien faire système ici. »<sup>282</sup>

Suivant cette remarque, la répartition des majuscules semble être en corrélation avec la progression narrative du texte. Le premier quatrain et les deux

<sup>280</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 274.

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Ballabriga, op. cit., p. 5.

tercets font tous preuve des rapports conjonctifs. Pourtant, la seule disjonction, celle entre le Plaisir et la deuxième occurrence de la Douleur, est dans le deuxième quatrain qui constitue « *l'anti-espace de la "fête servile"* »<sup>283</sup>. Dans la sous-section suivante, nous nous pencherons plus en détail sur cette disjonction séparatrice autour de laquelle s'organise tout le poème.

#### 4.1.3.2. Enjambement interstrophique

Le deuxième procédé typographique peut être identifié comme la gestion du passage des quatrains aux tercets. Comme nous l'avons abordé, lorsqu'il s'agit du sonnet, ce passage correspond à une transformation thématique en tant que « *lieu décisif d'une charnière logique* »<sup>284</sup>, dénommé la volta. De surcroît, dans le cas de *Recueillement*, nous pouvons constater que le moment de la volta est marqué par un enjambement<sup>285</sup>, matérialisant visuellement la transformation annoncée : « *Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici, / Loin d'eux.* » (08-09).

La présence des limites strophiques laisse observer si elles coïncident ou non avec les unités syntaxiques et métriques. Cette relation peut être exprimée grâce à l'opposition « *limite respectée/franchie* »<sup>286</sup>, ce qui nous permettrait de mettre en contexte le procédé visuel en question, concernant à la fois la forme typographique et les matrices conventionnelles. Le non-respect des frontières strophiques établies est ainsi susceptible à produire un effet de sens de franchissement :

« *A l'intérieur d'un poème, voire d'un recueil, où la norme consiste à respecter la limite strophique, la non-coïncidence des pauses syntaxiques et métriques est ressentie comme franchissement, ou passage, de la limite.* »<sup>287</sup>

C'est dans cette perspective que nous pouvons situer l'enjambement interstrophique de *Recueillement*, en tant qu'un exemple qui révèle « *comment la*

<sup>283</sup> Geninasca, « Forme fixe et forme discursive dans quelques sonnets de Baudelaire », p. 131.

<sup>284</sup> Mougin, P. & Haddad-Wotling, K. (2002). *Dictionnaire mondial des littératures*. Paris : Larousse, p. 1160.

<sup>285</sup> Morier, op. cit., p. 158. : « *Procédé rythmique consistant dans une non-coïncidence de l'unité de syntaxe et de l'unité de vers, la phrase ou la proposition débordant la rime et s'achevant sur l'une des premières syllabes du vers suivant.* »

<sup>286</sup> Geninasca, « Découpage conventionnel et signification », p. 57.

<sup>287</sup> Ibid.

*parole poétique est un dire qui fait ce qu'il dit* »<sup>288</sup>. Effectivement, en ce qui concerne le postulat d'isomorphisme, il s'agit ici d'un cas où les transformations du plan de l'expression dédoublent et confirment celles du plan du contenu, et vice versa :

« Loin d'eux [...] établit une disjonction forte et séparatrice entre les mortels et le couple je-Douleur, exprimée de façon conjointe et isomorphique, (i) prosodiquement par le rejet en début de tercet (plan de l'expression) et (ii) par le contenu sémantique de ce complément (plan du contenu). »<sup>289</sup>

Geninasca, dans sa communication de 1979 intitulée « Forme fixe et forme discursive dans quelques sonnets de Baudelaire », aborde cet exemple précis, qui fait preuve, selon lui, d'un « *rejet qui enjambe la limite la plus importante du sonnet, celle qui sépare quatrains et tercets* »<sup>290</sup>. Il est possible, à cet égard, de considérer que le franchissement de la frontière visuelle des strophes contribue à la motivation du texte entier, puisque la disjonction cherchée par le Sujet se traduit, sur le plan de l'expression, par le blanc typographique qui divise le poème en deux, établissant une transition concrète entre « *des espaces sémantiquement opposables* »<sup>291</sup>, notamment « *l'anti-espace de la "fête servile"* »<sup>292</sup> et « *l'espace du Sujet [...] qui coïncide avec l'espace textuel des tercets* »<sup>293</sup>.

En effet, Geninasca poursuit en expliquant que, d'un point de vue purement sémantique, cette proposition se contenterait d'achever une simple fonction narrative, impliquant seulement la virtualisation d'un programme de déplacement. Toutefois, c'est quand on la place et situe dans la structure interne du sonnet qu'elle annonce véritablement la réalisation du programme narratif visé :

« *Considéré en soi, hors contexte (nous admettrons que le dispositif typographique fait partie du contexte), la proposition "Viens par ici, loin d'eux" ne mime pas la succession temporelle, elle est l'expression d'un simple*

---

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> Ballabriga, op. cit., p. 8.

<sup>290</sup> Geninasca, « Forme fixe et forme discursive dans quelques sonnets de Baudelaire », p. 130.

<sup>291</sup> Ibid.

<sup>292</sup> Ibid., p. 131.

<sup>293</sup> Ibid.

*/Mandement/ portant sur un programme virtuel de /Déplacement/. Replacée dans le sonnet, à cheval sur les vers 08 et 09, il manifeste, de surcroît, la réalisation du /Déplacement/ proposé (soit la disjonction avec l'espace de référence initial et la conjonction avec l'espace de référence second, lieu des valeurs du Sujet) et, de ce fait, par présupposition, l'acceptation du /Mandement/ (la /Douleur/ a consenti au /Contrat/ proposé, au vers 08, par /Ego/ en position de Destinataire). »<sup>294</sup>*

Nous pourrions aussi constater, dans ce contexte, que le rejet du syntagme « *Loin d'eux.* » (09) au début des tercets lui confère une position rythmique particulière par rapport au reste du poème, résultant de « *la non-coïncidence des pauses métrique et syntaxique* »<sup>295</sup>. C'est ainsi que le syntagme, prosodiquement isolé et immédiatement suivi d'un point final, devient la déclaration d'un acte définitif de disjonction avec la « *multitude vile* » (05), qui constitue « *un Anti-sujet collectif* »<sup>296</sup>.

Il s'agit donc du point central sur lequel l'ensemble de la narration du poème repose, passant de l'exposition du conflit à sa résolution. D'après Geninasca, ce type de transition, tel que performé dans *Recueillement*, est comparable à un procédé fréquemment utilisé dans la prose narrative, où une quête laissée en suspens à la fin d'une séquence puisse se déclarer comme résolue au début de la séquence qui suit :

*« Ainsi, loin de remettre en cause la division strophique, le rejet l'exploite à des fins sémantiques, selon un procédé qui n'a rien de choquant — ni de surprenant — pour les lecteurs habitués aux ressources les plus triviales du discours narratif en prose : ne voit-on pas souvent qu'un voyage à peine entrepris, à la fin d'un chapitre, se trouve achevé, au début du chapitre suivant, où le héros, conjoint avec l'espace visé, se prépare à y réaliser, ou y réalise déjà, de nouvelles performances ? »<sup>297</sup>*

En somme, l'enjambement qui réunit les vers 08 et 09 laisse voir comment la forme visuelle peut réaliser ce que le texte énonce. La disjonction visée est rendue

---

<sup>294</sup> Ibid.

<sup>295</sup> Ibid., p. 130.

<sup>296</sup> Ibid., p. 131.

<sup>297</sup> Ibid., p. 132.

tangible par le franchissement de la limite interstrophique, coïncidant avec la volta, le moment de tournure traditionnel du sonnet. Nous pouvons ainsi affirmer que, sur ce point spécifique d'intersection, le texte manifeste une relation de co-occurrence entre le plan graphique et le plan sémantique, se transformant en signe motivé.

Pour conclure, la forme graphique de *Recueillement* est un élément autonome du plan de l'expression qui contribue à la transformation narrative du texte, aussi bien qu'à sa motivation poétique. D'abord, les majuscules fonctionnent comme des marqueurs qui servent à convertir des concepts abstraits en des entités personnifiées. D'autre part, la gestion de l'espace typographique, et plus spécifiquement du passage entre les quatrains et les tercets, fait preuve d'un procédé qui remotive le signe poétique, mettant en évidence la disjonction sur laquelle repose toute la quête du recueillement.

## 4.2. PLAN DU CONTENU

L'analyse se présentera en deux sous-sections complémentaires qui correspondent à deux aspects différents du plan du contenu : narratif et sémantique.

Nous envisagerons d'abord le poème selon sa structure narrative. L'étude des programmes narratifs permettra d'identifier la quête menée par le sujet poétique, son objet de valeur, et la transformation d'un état initial de tension vers un état final d'apaisement. Dans un deuxième temps, nous dégagerons les isotopies. Il s'agira de repérer les récurrences sémantiques qui opposent le recueillement intérieur à l'agitation mondaine.

### 4.2.1. Programmes narratifs

Le texte *Recueillement* peut être examiné comme un récit, articulé par une hiérarchie de programmes narratifs qui organisent la quête de l'énonciateur poétique. La dynamique du texte entier repose sur la résolution d'une tension initiale, ce qui nous permet d'identifier un programme narratif de base, visant à l'acquisition d'un état final de recueillement.

Le poème s'ouvre sur une situation de crise explicite : la Douleur est agitée, car elle « *réclamait le Soir* » (02), désignant une absence de calme. L'état initial est ainsi celui d'un manque que tout le texte s'efforcera de résoudre. La finalité de l'ensemble du processus narratif sera de transformer cette disjonction en conjonction. Dans ce contexte, le PN de base peut être représenté par la notation symbolique suivante :

$$PN_{\text{base}} = F [S_{je} \rightarrow (S_{je} \cap O_{\text{recueillement}})]$$

**Figure 4.4 :** Programme narratif de base « Recueillement »

Toutefois, la réalisation de ce programme est conditionnée par la réussite de programmes subordonnés, appelés programmes narratifs d'usage. Ces derniers fonctionnent comme des prérequis, des étapes obligatoires dont l'accomplissement rend le Sujet compétent pour effectuer le programme de base. Dans cette perspective, le premier obstacle à la quête du recueillement n'est pas extérieur,

mais apparemment interne : il s'agit de l'état d'agitation de la Douleur, personnifiée et traitée comme un actant.

Le premier programme d'usage consiste ainsi dans l'apaisement de la Douleur. Il s'agit d'un programme de manipulation, où le Sujet cherche à faire accepter un contrat à sa Douleur. Les vers initiaux (« *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. / Tu réclamaïs le Soir ; il descend ; le voici* ») constituent l'initiation de cette performance de manipulation, visant à transformer la Douleur d'un actant opposant en un actant adjuvant. Ce PN d'usage peut être exprimé de la suivante, où le poète, comme le sujet de faire, agit sur la Douleur, le sujet d'état :

$$PN_{usage\ 1} = F [S_{je} \rightarrow (S_{Douleur} \cap O_{tranquilité})]$$

**Figure 4.5 :** Programme narratif d'usage « Apaisement de la Douleur »

Une fois cette condition interne établie, un second obstacle, cette fois externe, doit être surmonté. Un second programme d'usage s'avère donc nécessaire : la distanciation sociale. Il s'agit pour le Sujet, désormais un sujet complexe composé du poète et de sa Douleur apaisée, de passer d'un état de conjonction avec « *la multitude vile* », à un état de disjonction.

Nous pouvons ainsi affirmer que ce programme est explicitement marqué par l'acte disjonctif qu'elle appelle : « *viens par ici, / Loin d'eux* ». La disjonction est ici non seulement spatiale mais aussi axiologique, opposant la « *fête servile* » et les « *remords* » du monde à l'espace de contemplation que le Sujet cherche à atteindre. Cette mise à distance est cruciale, car il crée l'espace physique et mental nécessaire au recueillement. La performance consiste à s'extraire de la sphère sociale pour entrer dans une sphère intime et cosmique. Ce programme narratif peut donc être formalisé comme celui d'une disjonction volontaire :

$$PN_{usage\ 2} = F [S_{je} \rightarrow (S_{je-Douleur} \cup O_{multitude\ vile})]$$

**Figure 4.6 :** Programme narratif d'usage « Déplacement »

La réussite cumulative de ces deux programmes d'usage confère enfin au Sujet la compétence nécessaire pour réaliser la performance finale du programme de base. Ayant pacifié son monde intérieur, et s'étant isolé du monde extérieur, le

Sujet est désormais en mesure d'accomplir l'acte de recueillement. Les tercets s'ouvrent avec cette performance : « *Vois se pencher les défuntes Années* » (09). Ainsi, le poème se clôt sur la sanction du programme narratif de base, c'est-à-dire la reconnaissance que la transformation a eu lieu et que la quête est achevée.

#### 4.2.2. Configuration isotopique

Après avoir examiné les transformations narratives de *Recueillement*, il nous reste à dégager ses isotopies, pour finaliser l'analyse du plan du contenu. La notion d'isotopie, entendue comme « *un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme* »<sup>298</sup>, nous permettra d'interpréter le texte en ce qui concerne sa cohérence et les oppositions qui le caractérisent.

Tout d'abord, il convient de se concentrer sur le titre du poème, « Recueillement », afin d'obtenir une première perspective. Selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, le verbe pronominal « se recueillir » peut être défini comme une concentration de l'attention qui précède une action importante, et surtout comme un isolement par rapport au monde extérieur :

« *RECUEILLIR, verbe trans. II. – Empl. pronom. A. – Qqn se recueille*

1. *Concentrer son attention, rassembler ses esprits avant une action importante ou dans une circonstance grave. [...]*

2. En partic. *S'isoler du monde extérieur, en faisant silence pour rentrer en soi-même et faire place à ce qu'il y a de plus profond et de plus spirituel en soi; prier ou méditer. [...]* »<sup>299</sup>

Effectivement, les thèmes de l'isolement, du silence et de la méditation pourraient fournir une base préliminaire pour identifier les isotopies du texte. Avant de passer à l'analyse, nous consulterons également la définition du substantif qui donne son titre au poème. À part sa connotation religieuse, ce qui serait plus notable

<sup>298</sup> Greimas, « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », p. 188.

<sup>299</sup> TLFi. (s. d.). *Recueillir*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/recueillir>

dans notre contexte, c'est que le mot « agitation » est situé par le *TLFi* parmi ses antonymes :

« *RECUEILLEMENT*, subst. masc. A –

1. [*Corresp. à recueillir II A 1*] *Action de se recueillir*; plus usuel, p. méton., *état d'une personne recueillie ou façon dont une personne se recueille*. *Synon.* méditation; *anton.* agitation, dissipation. [...]

2. Fam., p. plaisant. *Respect, silence quasi religieux*. [...] »<sup>300</sup>

En vue de cette antonymie et des programmes narratifs étudiés, l'opposition la plus manifeste qui caractérise le texte peut être décrite sous deux isotopies en rapport complémentaire : l'agitation, et le recueillement.

#### 4.2.2.1. Agitation

Pour les examiner à partir des unités fournies par la matrice conventionnelle du sonnet, la première isotopie se développe surtout dans les quatrains. Coïncidant avec la description du monde extérieur, elle repose principalement sur la récurrence des sèmes /agitation/, /souffrance/, /violence/ et /servitude/. Nous pouvons repérer de nombreux lexèmes qui l'actualisent, en s'accumulant particulièrement dans le deuxième quatrain : « *Douleur* » (01, 08), « *tiens-toi plus tranquille* » (01), « *réclamais* » (02), « *une atmosphère obscure* » (03), « *enveloppe* »<sup>301</sup> (03), « *souci* » (04), « *multitude vile* » (05), « *fouet du Plaisir* » (06), « *ce bourreau sans merci* » (06), « *remords* » (07), « *fête servile* » (07).

Le terme « agitation », sous lequel on rassemble les lexèmes constituant cette isotopie, est susceptible à fournir un champ lexical commun grâce à ces connotations. Le verbe « agiter » désigne, en premier lieu, « *mettre en mouvement, de façon répétée et plus ou moins désordonnée* »<sup>302</sup>. En revanche, son emploi pronominal, « s'agiter », ouvre plusieurs pistes de lecture, signifiant « *manifester*

<sup>300</sup> TLFi. (s. d.). *Recueillement*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/recueillement>

<sup>301</sup> Selon Ballabriga, les 4 occurrences du verbe « envelopper » dans *Les Fleurs du Mal* sont toutes « *nettement dysphoriques* » : Ballabriga, op. cit., p. 7.

<sup>302</sup> TLFi. (s. d.). *Agiter*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/agiter>

*une agitation physique ou morale, traduisant l'excitation, la douleur ou l'instabilité parfois pathologique »*<sup>303</sup>.

Ainsi, le lexème « Douleur » peut s'inscrire dans cette perspective, ayant deux occurrences dans les quatrains avec majuscule à l'initiale, et une occurrence implicite dans le dernier tercet. Le *TLFi* définit le mot en se référant à ses deux aspects, physique et psychique. En particulier, la définition de ce deuxième aspect renvoie à un manque ou un empêchement de quiétude, ce qui nous permettrait de situer le terme par opposition à l'isotopie du recueillement :

« DOULEUR, subst. fém.

A. – *Domaine de la vie physique. Souffrance plus ou moins vive, produite par une blessure, une brûlure, une lésion ou toute autre cause, qui manifeste une rupture du bien-être, de l'équilibre de la santé, la perte ou la diminution de l'intégrité physique. [...]*

B. – *Domaine de la vie psychique. Souffrance de l'âme, produite par une déception, un deuil, un chagrin, une peine, qui compromet plus ou moins gravement la quiétude, le goût, le bonheur de vivre. [...] »*<sup>304</sup>

Comme nous l'avons mentionné, les lexèmes contribuant à cette isotopie sont plus nombreux dans le deuxième quatrain. En effet, il serait possible d'y identifier des « *cohérences isotopiques locales* »<sup>305</sup>, car c'est la co-présence et le groupement de ces termes qui donnent la possibilité de leur attribuer un sens commun. De ce fait, « remords », défini comme « *tourment moral causé par la conscience d'avoir mal agi* »<sup>306</sup>, est mis en contexte avec « fouet », « vile » et « servile », pour constituer « *une péjoration proprement axiologique* »<sup>307</sup> d'après Ballabriga. À cet égard, nous consulterons la définition du « bourreau », surtout en ce qui concerne

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> TLFi. (s. d.). *Douleur*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/douleur>

<sup>305</sup> Ballabriga, op. cit., p. 6.

<sup>306</sup> TLFi. (s. d.). *Remords*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/remords>

<sup>307</sup> Ballabriga, op. cit., p. 5.

ses connotations péjoratives, afin de compléter ce champ lexical construit autour des notions de violence, de cruauté et de servitude :

« *BOURREAU*<sup>2</sup>, *BOURRELLE*, subst. I. – Bourreau, subst. masc.

A. – *Exécuteur des arrêts de justice chargé d'appliquer la torture ou d'infliger la peine de mort. Synon. exécuter des hautes-œuvres. [...]*

B. – P. anal., péj. et souvent littér.

1. *Personne exerçant des violences principalement physiques sur une autre généralement sans défense avec une froide cruauté. [...]*

2. *Personne exerçant des violences surtout morales. [...]* »<sup>308</sup>

Pourtant, même dans la présence d'une telle ligne de cohérence, ce sont les combinaisons spécifiques des termes il faut examiner dans le deuxième quatrain, et surtout dans les vers 06 et 07. Les groupes lexicaux « cueillir des remords », « sous le fouet du Plaisir » et « fête servile » semblent reposer sur des termes contradictoires, établissant des associations « *de type oxymorique* »<sup>309</sup>. Selon Ballabriga, tandis que le deuxième peut être considéré comme une association convenue dans le contexte baudelairien, le premier fait preuve d'une anisotropie :

« *La surprise fait irruption dans ce texte avec ces deux vers, principalement à cause de l'oxymore cueillir des remords – forme de contraste fort ou d'anisotropie, alors que sous le fouet du Plaisir appartient à une image/représentation assez convenue de type sadomasochiste (cf. Comme un bétail pensif de Femmes damnées).* »<sup>310</sup>

L'anisotropie, comme nous l'avons discuté dans la sous-section respective, renvoie à une « *incompatibilité entre sémèmes* »<sup>311</sup>. Dans ce cas, « remords » dont la définition dysphorique est abordée ci-dessus, se trouve combiné au verbe « cueillir », signifiant « *détacher [un produit d'origine végétale] de sa tige, de sa*

<sup>308</sup> TLFi. (s. d.). *Bourreau*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/bourreau>

<sup>309</sup> Ballabriga, op. cit., p. 10.

<sup>310</sup> Ibid., p. 5.

<sup>311</sup> Courtés, op. cit. p. 229.

*branche ou de ses racines, d'un geste précis et à la main ou avec un instrument, pour sa propre jouissance ou celle d'autrui* »<sup>312</sup>. Ainsi, bien que cette incompatibilité soit « *amenée par les vers 5-6* »<sup>313</sup>, elle est quand même « *préparée silencieusement [...] en amont par l'atmosphère du premier quatrain, particulièrement aux vers 3 et 4* »<sup>314</sup>. Par conséquent, ce qui en résulte est une « *cohérence perverse* »<sup>315</sup>, due à l'équivalence établie entre une jouissance de caractère physique et une souffrance de caractère moral :

*« La jouissance renvoie à la souffrance et vice versa par des alliances de termes fortes entre la jouissance physique et la souffrance morale : le plaisir est souffrance – sous le fouet du Plaisir – et la souffrance est plaisir – cueillir des remords. [...] »*<sup>316</sup>

Pierre Brunel, se concentrant sur l'image de la fleur chez Baudelaire, estime que cette association oxymorique pourrait être considérée dans sa relation avec le titre du poème, *Recueillement*, ayant un lien étymologique avec le verbe « cueillir ». En parallèle, le verbe signifiant également « *cueillir des fleurs et les réunir en bouquet* »<sup>317</sup>, il peut s'associer au titre du recueil, *Les Fleurs du Mal*, même si la fleur, en tant qu'image, n'est pas présente dans le texte de manière explicite :

*« Dans “Recueillement”, l'image de la fleur n'est pas explicite, le mot n'apparaît pas. Pourtant le mot-titre contient “cueillir”, et le verbe passe d'ailleurs dans le vers 7 pour une cueillette qui n'aura rien de bénin ni d'anodin, – une cueillette du Mal, si l'on peut dire. »*<sup>318</sup>

Pour terminer, nous pouvons établir une première isotopie de l'agitation, construite autour des sèmes /agitation/, /souffrance/, /violence/ et /servitude/. Cependant, ce sont les combinaisons lexicales s'accumulant dans le deuxième

<sup>312</sup> TLFi. (s. d.). *Cueillir*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/cueillir>

<sup>313</sup> Ballabriga, op. cit., p. 5 (Notes de bas de page, 9)

<sup>314</sup> Ibid.

<sup>315</sup> Ibid., p. 7.

<sup>316</sup> Ibid.

<sup>317</sup> TLFi. (s. d.). *Cueillir*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/cueillir>

<sup>318</sup> Brunel, P. (1998). *Charles Baudelaire, Les fleurs du mal : Entre « fleurir » et « défleurir »*. Paris : Éditions du Temps, p. 164.

quatrain qui donnent lieu au phénomène d'anisotropie. Il en résulte une « *cohérence perverse* »<sup>319</sup> en fonction de ces oxymores, réunissant des notions contradictoires comme la souffrance et le plaisir. Afin de compléter la description de l'opposition principale qui caractérise le texte, cette isotopie ne peut être située que par rapport à celle du recueillement, sur laquelle nous nous pencherons dans la sous-section suivante.

#### 4.2.2.2. Recueillement

En opposition directe, il est possible de dégager une isotopie du recueillement, qui se déploie progressivement tout au long du poème, pour devenir plus manifeste surtout après le passage des quatrains aux tercets. Prenant en compte les définitions du terme « recueillement » abordées ci-dessus et surtout son antonymie avec « agitation », nous pouvons établir cette isotopie sur les sèmes /calme/, /douceur/, /intimité/ et /isolement/. Elle est explicitement activée par plusieurs lexèmes dans le texte, ainsi que par le dialogue intime avec la Douleur, cette fois de manière plus implicite : « *Recueillement* » (titre), « *sage* » (01), « *ô ma Douleur* » (01), « *tranquille* » (01), « *le Soir ; il descend ; le voici* » (02), « *paix* » (04), « *Ma Douleur* » (08), « *donne-moi la main* » (08), « *viens par ici* » (08), « *Loin d'eux.* » (09), « *Vois* » (09), « *s'endormir* » (12), « *long linceul traînant à l'Orient* » (13), « *Entends, ma chère, entends* » (14), « *la douce Nuit* » (14).

Bien que les quatrains soient dominés par l'isotopie de l'agitation, il existe un vers dans la première strophe du poème qui semble être lié au champ sémantique des tercets : « *Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici :* » (02). Comme nous l'avons vu dans notre analyse prosodique, les vers 02 et 14 s'organisent selon « *des rythmes contraires et complémentaires* »<sup>320</sup>, situé par Ballabriga comme un chiasme au niveau suprasegmental. Dans ce contexte, les deux vers faisant déjà partie d'une relation prosodique, il affirme que le lien peut aussi s'établir d'un point de vue sémantique, en considérant le vers 02 comme isotope aux tercets :

---

<sup>319</sup> Ballabriga, op. cit., p. 7.

<sup>320</sup> Ibid., p. 14.

*« Le vers 2, par sa qualité d'apaisement – préalable au recueillement – due à un rythme lié à l'expression de la satisfaction d'une demande faite par la Douleur et qui en tire sa valeur sémantique d'apaisement, est isotope aux vers 9-14. »<sup>321</sup>*

Le deuxième quatrain du poème contenait plusieurs oxymores, résultant du rapprochement des termes qui sont anisotopes les uns entre les autres. À première vue, des associations similaires peuvent être constatées dans les groupes lexicaux qui traversent les tercets : « *se pencher les défunes Années* » (09), « *Regret souriant* » (11), « *Soleil moribond s'endormir* » (12), « *long linceul traînant à l'Orient* » (13), « *douce Nuit* » (14).

Malgré les apparentes contradictions qu'elles contiennent, Ballabriga observe qu'elles se distinguent par rapport à la formulation « cueillir des remords » du vers 07, en fonction de leurs ordres syntaxiques. Dans cette dernière, c'est le terme positif qui précède le terme négatif. Au contraire, dans tous les cas listés ci-dessus, sauf « *se pencher les défunes Années* », les valeurs positives viennent après les valeurs négatives :

*« L'association de type oxymorique que nous avons dans cueillir des remords se retrouve dans Regret souriant, les substantifs en outre partageant des valeurs sémiques, mais étant situés dans des domaines différents. On notera toutefois, au-delà de cette similitude, que dans Regret souriant la valeur positive succède à la valeur négative (contrairement à cueillir des remords) ; il en va ainsi aussi pour le Soleil moribond qui s'endort (/paisiblement/) et également pour le long linceul, mais de la douce Nuit ; [...] pour les défunes Années cela semble inversé, se pencher, énoncé en premier, évoquant une disposition positive des Années mortes [...] »<sup>322</sup>*

Nous pouvons vérifier cette observation en prenant le vers 12 comme exemple. L'adjectif « moribond » se définit comme une « (personne) qui est sur le point de mourir »<sup>323</sup>, et dans son sens figuratif, comme ce « qui est près de disparaître, près de sa fin »<sup>324</sup>. Cependant, le verbe pronominal « s'endormir », qui

<sup>321</sup> Ibid., p. 15.

<sup>322</sup> Ibid. p. 10.

<sup>323</sup> TLFi. (s. d.). *Moribond*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/moribond>

<sup>324</sup> Ibid.

le succède en apportant la connotation positive, fait partie de l'isotopie du recueillement. Pour confirmer qu'il contient le sème /paisiblement/ comme proposé par Ballabriga, il suffirait de consulter le *TLFi*, qui fournit les expressions suivantes : « *[Aspect inchoactif et duratif] Commencer à dormir et dormir. S'endormir dans les bras de, sur les genoux de; s'endormir paisiblement, profondément; finir par s'endormir.* »<sup>325</sup>

Pourtant, les tercets ne font pas preuve du même degré d'anisotropie que les associations oxymoriques précédentes. C'est ainsi que les forts contrastes du deuxième quatrain diminuent vers la conclusion, produisant, selon Ballabriga, « *un effet d'adoucissement conforme à l'esprit du recueillement* »<sup>326</sup>. Effectivement, cette différence principale peut nous offrir une perspective pour situer, sur le plan des isotopies, comment le poème passe d'un état initial de conflit à une résolution :

« [...] *Et, s'il y a étrangeté, il n'y a pas véritablement d'anisotropie comparable à celle de cueillir des remords ; cette disposition tactique produit un effet d'adoucissement conforme à l'esprit du recueillement. [...] Tout le contexte propage un effet atténuant par le merveilleux (les balcons du ciel) ou la nostalgie (les robes surannées, le suranné étant compatible avec un certain charme du passé). Thymie complexe et non contradictoire des tercets, inclinée vers l'adoucissement.* »<sup>327</sup>

En somme, il est possible d'identifier une opposition thématique qui caractérise *Recueillement*, que nous avons tenté de saisir et de décrire en établissant deux isotopies en rapport complémentaire. L'isotopie de l'agitation, qui se manifeste plus visiblement dans les quatrains, repose sur les notions de souffrance, de violence et de servitude. En revanche, l'isotopie du recueillement, dénommée après le mot-titre, peut être construite autour des notions de calme, de douceur et d'isolement. Cette dernière devient plus explicite après le passage des quatrains aux tercets, et surtout dans le dernier tercet, marquant ainsi la conclusion du poème.

---

<sup>325</sup> TLFi. (s. d.). *Endormir*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/endormir>

<sup>326</sup> Ballabriga, op. cit., p. 10.

<sup>327</sup> Ibid., p. 10-11.

Cependant, le texte contient des combinaisons lexicales qui regroupent des termes contradictoires ou incompatibles. Ces associations identifiées comme oxymoriques sont susceptibles à produire des cas d'anisotopie. Toutefois, tandis que le deuxième quatrain comporte des groupes lexicaux qui peuvent être considérés comme anisotopiques, le contraste ne se manifeste pas du même degré entre les termes repérés du dernier tercet. Cette transition sur le plan sémantique, ainsi que celle qui se réalise entre les deux isotopies, semble reprendre et confirmer les transformations narratives du texte, passant d'un état d'agitation vers celui de recueillement.



### 4.3. SYNTHÈSE

*Recueillement* met en évidence comment un texte peut se transformer en objet poétique motivé par le biais de la forme fixe. L'analyse proposée du plan de l'expression cherche ainsi à illustrer comment les matrices conventionnelles organisent et déforment les articulations du plan du contenu. L'espace typographique séparant les deux groupes de strophes constitue la limite la plus importante du sonnet, en ce qu'il divise deux champs sémantiques différents.

Dans cette perspective, la transition entre les quatrains et les tercets correspond à une disjonction qui se manifeste à la fois sur plusieurs niveaux du texte : « *Ma Douleur, donne-moi la main, viens par ici, / Loin d'eux.* » En premier lieu, cet enjambement introduit une rupture syntaxique, puisqu'il divise un énoncé complet de manière déséquilibrée. En outre, la rupture est également prosodique, car elle laisse une unité rythmique isolée au début du premier vers des tercets. Finalement, il s'agit d'un franchissement des limites établies par les deux groupes de strophes, les quatrains et les tercets, dont la distinction est dédoublée par la forme graphique. Cette accumulation, considérée dans sa relation avec les programmes narratifs et les isotopies de l'agitation et du recueillement, révèle comment le texte en question fait preuve de la motivation poétique.

## **5. ANALYSE II : *LA CRAVATE ET LA MONTRE***

### **5.1. PLAN DE L'EXPRESSION**

L'étude du niveau prosodique d'un texte poétique, traditionnellement axée sur l'analyse de ses structures phoniques, rythmiques ou métriques, présente une difficulté fondamentale face à un objet comme le calligramme. Le décompte des syllabes, la reconnaissance des rimes, l'étude de la césure et de l'enjambement perdent leur pertinence lorsque la disposition typographique devient l'aspect dominant du plan de l'expression.

Notre démarche consistera à examiner en premier lieu le statut du calligramme comme matrice non-conventionnelle. Nous nous pencherons ensuite sur l'étude de la prosodie dans la séquence de « *La Cravate* ». Enfin, nous finirons par l'analyse de la forme graphique pour comparer les deux calligrammes juxtaposés, en se concentrant principalement sur l'opposition entre la verticalité et la circularité.

#### **5.1.1. Matrice non-conventionnelle : calligramme**

L'examen des matrices conventionnelles dans *La Cravate et la montre* révèle une rupture avec les codes poétiques traditionnels, ce qui constitue le fondement même de l'écriture apollinarienne. Nous pouvons d'abord considérer que cette transgression des conventions établit un nouveau pacte de lecture, où la spatialité devient constitutive de sens. Si Stéphane Mallarmé avait déjà exploré les

possibilités spatiales de la page avec *Un coup de dés*<sup>328</sup>, cette démarche se trouve radicalisée lorsqu'il s'agit du calligramme. Le vers, qui est une unité susceptible à être régie ou non par les contraintes formelles, devient ici un matériau plastique au service de la forme visuelle.

Bien que l'idéogramme lyrique soit le terme initialement privilégié par Apollinaire, le recueil qui contient ses poèmes visuels est finalement publié sous le titre de *Calligrammes*. Il s'agit d'un néologisme effectué par le poète, combinant les mots « idéogramme » et « calligraphie ».<sup>329</sup> De notions différentes ont été mises en avant afin de remplacer ce terme, telles que le schématogramme<sup>330</sup> ou le mimogramme<sup>331</sup>. Toutefois, pour une définition terminologique, nous consulterons l'article intitulé « Sémiotique de la poésie visuelle ou Apollinaire grammaturge » par Francis Édeline, membre co-fondateur du Groupe  $\mu$ , qui propose une classification renvoyant aux différents types de poésie graphique.

Dans ce contexte, le terme d'iconogramme, défini par Édeline comme « assemblage de lettres ou de mots dans le but de former des images d'objets identifiables »<sup>332</sup>, représente la catégorie dans laquelle prend place le calligramme apollinarien classique :

« C'est en somme l'ancien calligramme. Il peut être direct ou inversé (lorsque des mots sont formés en assemblant des images). On appellera **tautogramme** le type particulier d'iconogramme où l'objet représenté est le même que celui dont parle le texte. »<sup>333</sup>

En nous basant sur cette citation, nous pouvons constater que le texte en question fait preuve, en réalité, d'un type spécifique d'iconogramme qui est

<sup>328</sup> Kristeva, J. (1972). « Sémanalyse et production de sens, quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : Un coup de dés ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 207-234), Paris : Larousse.

<sup>329</sup> « Néol. créé par G. Apollinaire par croisement de idéogramme avec calligraphie » : TLFi. (s. d.). *Calligramme*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/etymologie/calligramme>

<sup>330</sup> Bassy, A.-M. (1974). « Forme littéraire et forme graphique : les schématogrammes d'Apollinaire ». Dans *Scolies : Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 3-4 (pp. 161-207). Paris : PUF, p. 163.

<sup>331</sup> Jacquot, C. (2012). « Les "idéogrammes lyriques" d'Apollinaire : une remotivation graphique du signe ? ». *Elseneur*, 1(27), 95-112, p. 105. <https://doi.org/10.4000/elseneur.2062>

<sup>332</sup> Édeline, F. (2020). « Sémiotique de la poésie visuelle ou Apollinaire grammaturge ». Dans *Entre la lettre et l'image* (pp. 89-142). Louvain-la-Neuve : Academia-L'Harmattan, p. 96.

<sup>333</sup> Ibid.

dénommé par Édeline comme tautogramme, car l'objet représenté par la séquence de « *La Cravate* » est effectivement l'objet dont elle parle. De l'autre côté, la séquence de « *La Montre* » ne présente pas une telle correspondance par rapport à son référent. Pour clarifier, le premier idéogramme évoque visuellement la forme d'une cravate, à la quelle il fait référence de manière explicite, et peut donc être considéré comme un tautogramme. En revanche, le dernier ne tomberait pas sous cette classification, puisque son signe linguistique, si l'on exclut le titre, ne renvoie pas explicitement à une montre, même s'il évoque les thèmes de temporalité et de transformation.

En somme, il est possible de situer le calligramme comme une matrice non-conventionnelle, où interagissent les signes linguistiques et visuels. On observe d'un côté, l'abandon des codes poétiques hérités, et de l'autre, la reconstruction d'un nouveau régime de signification. Michel Foucault, dans son « Le calligramme défait », soulignait ainsi la nature ambivalente du projet apollinarien :

*« Signe, la lettre permet de fixer les mots ; ligne, elle permet de figurer la chose. Ainsi, le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique : montrer et nommer ; figurer et dire ; reproduire et articuler ; imiter et signifier ; regarder et lire. »*<sup>334</sup>

Pour conclure cette sous-section, nous le trouvons néanmoins utile de linéariser et segmenter le texte, afin de présenter une lecture qui favorise le signifiant linguistique qui peut s'en dégager. Le premier calligramme « *La Cravate* » fait déjà preuve d'une lecture verticale, dont nous exerçons, en effet, une tentative de linéarisation dans le cadre de l'analyse prosodique. Au contraire, le second présente une hiérarchie visuelle, comme un ensemble constitué par des parties inférieures.

Nous pouvons proposer la segmentation interne suivante, afin de situer la séquence de « *La Montre* » comme signifiant linguistique, tout en respectant les frontières imposées par sa disposition graphique :

---

<sup>334</sup> Foucault, M. (1973). « Le calligramme défait ». Dans *Ceci n'est pas une pipe* (pp. 17-38). Montpellier : Fata Morgana, p. 22.

Tableau 5.1 : Segmentation interne de « La Montre »

| <i>[PENDANT]</i>    | COMME L'ON S'AMUSE BIEN                        |                                             |
|---------------------|------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| <i>[HEURES]</i>     | (01)                                           | Mon cœur                                    |
|                     | (02)                                           | les yeux                                    |
|                     | (03)                                           | l'enfant                                    |
|                     | (04)                                           | Agla                                        |
|                     | (05)                                           | la main                                     |
|                     | (06)                                           | Tircis                                      |
|                     | (07)                                           | semaine                                     |
|                     | (08)                                           | l'infini redressé par un fou de philosophe  |
|                     | (09)                                           | Les Muses aux portes de ton corps           |
|                     | (10)                                           | le bel inconnu                              |
|                     | (11)                                           | et le vers dantesque luisant et cadavérique |
|                     | (12)                                           | les heures                                  |
| <i>[CENTRE]</i>     | (Aiguille des minutes)                         | Il est – 5 enfin                            |
|                     | (Aiguille des heures)                          | Et tout sera fini                           |
| <i>[PÉRIPHÉRIE]</i> | la beauté de la vie passe la douleur de mourir |                                             |

Bien que la segmentation ci-dessus permette une lecture linéaire, elle ne peut toutefois fonctionner que comme transcription textuelle d'un corpus qui se présente principalement sous sa forme graphique. Dans ce contexte, il nous convient d'explicitier que cette progression des séquences est forcément organisée d'une manière arbitraire, et c'est la raison pour laquelle, par exemple, l'énoncé autonome « *la beauté de la vie passe la douleur de mourir* » pourrait effectivement remplir une autre position syntagmatique dans cette linéarisation d'un signe visuel.

### 5.1.2. Analyse prosodique

Bien que l'impossibilité d'une lecture linéaire, surtout dans le deuxième calligramme, rende la probabilité d'une analyse prosodique discutable, il existe toutefois un élément que nous pouvons associer aux matrices conventionnelles, qui reste pertinent dans « *La Cravate* » : le saut de ligne, demeurant un instrument qui régit le rythme de la lecture.

Avant de passer à l'analyse, il existe des concepts phonologiques que nous estimons nécessaires de définir, pour mettre en évidence la base théorique de la méthodologie que nous avons synthétisée pour l'étude de cette séquence spécifique.

Jakobson, dans son article « Linguistique et poétique », souligne une distinction entre deux différents types de versification métrique. Dans certaines traditions littéraires, telle que la française, toutes les syllabes métriques sont considérées de la même valeur. En revanche, il existe d'autres types de versification, qui présupposent une catégorisation binaire des syllabes, en les considérant comme proéminentes ou non-proéminentes, en fonction d'une variété des critères différents :

*« Dans certains types de versification, la syllabe est la seule unité constante dans la mesure du vers, et une limite grammaticale est la seule ligne de démarcation constante entre les séquences mesurées, tandis que, dans d'autres types, les syllabes à leur tour sont dichotomisées en proéminentes et non-proéminentes, et/ou deux niveaux de limites grammaticales sont distingués du point de vue de la fonction métrique, les frontières de mots et les pauses syntaxiques. »*<sup>335</sup>

Dès lors, ce deuxième mode de versification défini par Jakobson dépend d'une dichotomie, qui peut s'exprimer de telle manière :

|         |    |        |    |               |    |                 |
|---------|----|--------|----|---------------|----|-----------------|
| ouverte | :: | brève  | :: | non-accentuée | :: | non-proéminente |
| fermée  |    | longue |    | accentuée     |    | proéminente     |

**Figure 5.1** : Dichotomie syllabe ouverte/syllabe fermée selon Jakobson

<sup>335</sup> Jakobson, op. cit., p. 223.

Une fois que cette distinction est effectuée, un autre terme phonologique qui semble indispensable dans ce contexte serait l'accent, ainsi défini par le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* :

*« On entend par accent une manifestation d'intensité, de hauteur et/ou durée qui, portant sur une syllabe ou une more (on appelle more tout segment de syllabe, phonème par exemple, qui peut porter l'accent, notion utile dans certaines langues comme le grec ancien), la met en relief par rapport à ses voisines. »*<sup>336</sup>

La définition précédente aborde également la notion de more, qui se présente comme une unité interne de la syllabe, susceptible à porter de l'accent. Surtout dans les traditions littéraires qui systématisent l'usage du vers quantitatif, comme le grec ancien ou l'arabe, elle fonctionne comme une sorte de mesure syllabique, qui permet de déterminer la durée articulatoire, et par conséquent, la proéminence d'une syllabe donnée.

Bien que le français ne soit pas parmi des langues qui comptent des mores, cette notion sera adoptée dans le cadre de notre étude métrique de la séquence, afin de saisir et de décrire les équivalences rythmiques dont elle fait preuve. Par souci d'analyse, nous accepterons ainsi la durée de la syllabe ouverte ou non-proéminente (˘) comme une more, tandis que la syllabe fermée ou proéminente (ˉ) correspond à deux mores. Suivant cette logique, la durée totale de deux syllabes ouvertes serait métriquement égale à celle d'une seule syllabe fermée.

Dans cette perspective établie, en linéarisant et réorganisant « *La Cravate* », nous pouvons construire une progression prosodique, schématisée de manière suivante :

---

<sup>336</sup> Ducrot & Todorov, op. cit., p. 234.

**Tableau 5.2 :** Progression prosodique de « *La Cravate* »

| Syntagme      | Transcription phonétique | Accent syllabique   | Durée                 | Structure métrique <sup>337</sup> |
|---------------|--------------------------|---------------------|-----------------------|-----------------------------------|
| DOULOUREUSE   | /du.lu.ʁøz/              | /ʁøz/               | 3 syllabes<br>4 mores | ˘ ˘ –                             |
| QUE TU PORTES | /kə ty pɔʁt/             | /pɔʁt/              | 3 syllabes<br>4 mores | ˘ ˘ –                             |
| ET QUI T’ORNE | /e ki tɔʁn/              | /tɔʁn/              | 3 syllabes<br>4 mores | ˘ ˘ –                             |
| O CIVILISÉ    | /o si.vi.li.ze/          | /o/ + ... + /ze/    | 5 syllabes<br>7 mores | – + ˘ ˘ ˘ –                       |
| OTE-LA        | /o.tə.la/                | /la/                | 3 syllabes<br>4 mores | ˘ ˘ –                             |
| SI TU VEUX    | /si ty vø/               | /vø/                | 3 syllabes<br>4 mores | ˘ ˘ –                             |
| BIEN RESPIRER | /bjɛ̃ ʁes.pi.ʁe/         | /bjɛ̃/ + ... + /ʁe/ | 4 syllabes<br>7 mores | – + – ˘ –                         |

Ainsi, même si le texte ne se présente pas de manière linéaire, il serait possible de tenter une description de son organisation métrique, basée sur les équivalences qui sont repérables grâce à la notion de more. La progression prosodique proposée se déploie donc en quatre étapes, dans l’ordre respectif : la répétition ternaire établissant d’abord un motif rythmique, puis, une rupture, suivie de la reprise du motif initial, et enfin, la conclusion.

### 5.1.3. Forme graphique

La forme graphique, dans *La Cravate et la montre*, devient l’aspect dominant du plan de l’expression, en transformant le statut sémiotique du texte. La fonction poétique jakobsonienne, consistant en la mise en relief du message pour son propre compte, y trouve donc un lieu d’actualisation privilégié.

Clémence Jacquot, dans son article intitulé « “Les idéogrammes lyriques” d’Apollinaire : une remotivation graphique du signe ? », souligne que le projet apollinarien de poésie visuelle peut être interprétée comme un retour à un mode de signification plus primitif. Nous trouvons que ce caractère primitif est comparable

<sup>337</sup> La notation macron-brève consiste à représenter les syllabes proéminentes par « – » et les syllabes non proéminentes par « ˘ » : Greene, R. (Éd.). (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (4th Edition)*. Princeton : Princeton University Press, p. 173.

à celui du langage poétique, qui se situe « à mi-chemin entre l'articulation simple et l'articulation linguistique double »<sup>338</sup> selon Greimas. La favorisation de la vision par rapport à la lecture devient ainsi une manière de résister à l'arbitraire du signe :

*« Parfaitement conscient de l'arbitraire qui régit le langage, Apollinaire ne l'évacue pas moins en un revers de main, arguant que la poésie est poiein, création, prise de pouvoir ultime sur les choses. C'est en cela que l'idéogramme concrétise, par sa double nature iconique et linguistique, ce "retour aux principes", à la forme de l'objet. »*<sup>339</sup>

Lorsqu'il s'agit du calligramme, le signe peut donc devenir motivé non seulement par l'adéquation des matrices phémiques et sémiques, mais également par la ressemblance formelle. Cette remotivation du signe poétique établit un régime sémiotique hybride, où s'entrecroisent le linguistique et le visuel.

Alors que « *La Cravate* » conserve une certaine linéarité de lecture, « *La Montre* » abandonne le principe même de successivité qui fonde traditionnellement l'acte de lecture. Selon la distinction saussurienne, nous passons d'un système où prédomine la linéarité du signifiant, caractérisant le signe linguistique, à un système où s'impose la simultanéité, caractéristique du signe visuel.

En effet, le *Cours de linguistique générale* aborde cette question fondamentale dans le sous-chapitre intitulé « Second principe : caractère linéaire du signifiant », en postulant deux facteurs qui caractérisent le produit linguistique, et qui résultent de la temporalité du signifiant :

*« Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne. »*<sup>340</sup>

Bien entendu, un signifiant linguistique représentera toujours une étendue temporelle, puisque l'image acoustique se réalise forcément à travers du temps. Cette caractéristique de la production langagière trouve une manifestation plus évidente, selon Saussure, quand elle est représentée sous forme de l'écriture, car

<sup>338</sup> Greimas, « La linguistique structurale et la poétique », p. 279.

<sup>339</sup> Jacquot, op. cit., p. 102.

<sup>340</sup> Saussure, op. cit., p. 103.

les graphèmes se succèdent déjà sur le plan visuel et dans une seule direction, celle de la lecture :

*« Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc.) qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentent l'un après l'autre ; ils forment une chaîne. Ce caractère apparaît immédiatement dès qu'on les représente par l'écriture et qu'on substitue la ligne spatiale des signes graphiques à la succession dans le temps. »<sup>341</sup>*

Les éléments constituant le signifiant visuel sont multidimensionnels et multidirectionnels, c'est-à-dire, une lecture linéaire y est impossible, car la direction de lecture est absente. En effet, bien que « *La Montre* » se présente d'une manière simultanée, les éléments graphiques qui le constitue contiennent encore des unités linguistiques confinées. On retrouve donc, des chaînes linéaires autonomes, mises en relief dans un signe visuel.

Il est ainsi possible de considérer que le texte met en évidence une opposition entre deux logiques spatiales : la verticalité linéaire de « *La Cravate* » et la circularité étendue de « *La Montre* ». Nous pouvons les comparer de manière suivante :

**Tableau 5.3 : Deux logiques spatiales de *La Cravate* et *la montre***

|                    | « <i>La Cravate</i> »  | « <i>La Montre</i> »         |
|--------------------|------------------------|------------------------------|
| Axe dominant       | Vertical               | Circulaire                   |
| Logique de lecture | Linéaire, séquentielle | Simultanée, diagrammatique   |
| Structure spatiale | Unitaire, descendante  | Étendue, hiérarchisée        |
| Typographie        | Majuscules exclusives  | Mixte, minuscules dominantes |

<sup>341</sup> Ibid.

Pour conclure, les deux calligrammes juxtaposés de *La Cravate et la montre*, même s'ils sont tous les deux des signes visuels caractérisés par la simultanéité, présentent des traits formels différents qui laisse voir une opposition autour de laquelle le texte s'organise. Nous nous demanderons, dans ce contexte, si cette opposition peut être considérée en relation avec le plan sémantique, pour voir si le texte fait preuve d'une relation de co-occurrence entre les deux plans du langage, en plus de la ressemblance formelle des calligrammes par rapport à leurs référents, assurant en premier lieu la motivation du poème en tant que signe visuel.



## 5.2. PLAN DU CONTENU

Lorsque la disposition spatiale et la forme visuelle sont les aspects dominants du plan de l'expression, aborder le plan du contenu d'un poème visuel comme *La Cravate et la montre* représente un défi méthodologique.

Cependant, nous tenterons de décrire le plan du contenu du texte en deux étapes. Il s'agira d'abord de voir si des programmes narratifs peuvent être dégagés, particulièrement dans la séquence plus linéaire de « *La Cravate* », pour identifier les transformations d'états et les rôles actantiels. Puis, nous poursuivrons à dégager les isotopies.

### 5.2.1. Programmes narratifs

Le programme narratif, représentant « *un changement d'état, effectué par un sujet (S1) quelconque, affectant un sujet (S2) quelconque* »<sup>342</sup>, est intrinsèquement lié à la diachronie du récit, autrement dit, à une succession d'actions orientées vers un but. En revanche, le calligramme privilégie la simultanéité et l'état descriptif plutôt que la progression narrative.

Néanmoins, dans un premier temps, « *La Cravate* » pourrait être considéré comme un récit, en ce qui concerne son appel à la transformation. À cet égard, l'ensemble de la séquence semble être organisé autour d'un programme narratif de base, visant la libération d'un Sujet. L'état initial décrit ainsi une situation de manque : le Sujet est en conjonction avec un objet de valeur dysphorique, « *la cravate douloureuse* ». Bien entendu, elle fonctionne comme un Opposant qui prive le Sujet de son Objet de valeur véritable. À partir de cet état initial, nous pouvons formuler un programme narratif de base :

$$PN_{\text{base}} = F [S_{\text{tu}} \rightarrow (S_{\text{tu}} \cap O_{\text{liberté}})]$$

**Figure 5.1** : Programme narratif de base « Libération »

Puis, le texte propose un programme narratif d'usage, formulé par le verbe à l'impératif « *ôte-la* », qui correspond à un faire disjonctif. Pour que le PN de base puisse être réalisé, le Sujet devrait activement se séparer de la cravate. La réussite

---

<sup>342</sup> Ibid., p. 297.

de ce programme mènerait à l'état final visé, qui est l'inversion exacte de l'état initial, où le Sujet serait alors disjoint de la contrainte, et en conjonction avec la liberté :

$$PN_{usage} = F [S_{tu} \rightarrow (S_{tu} \cup O_{cravate})]$$

**Figure 5.2 :** Programme narratif d'usage « Enlèvement de la cravate »

Dans ce contexte, si « *La Cravate* » comporte des programmes narratifs identifiables, « *La Montre* » fonctionne clairement selon une logique différente. Le deuxième calligramme ne se présente pas comme une séquence d'actions qui pourraient être représentées sous forme de « *la structure du récit minimal* »<sup>343</sup>, ce qui nous empêche de définir, dans la deuxième séquence, un programme narratif distinct qui correspondrait à une transformation définie.

En somme, l'étude des programmes narratifs peut révéler une autre opposition entre les deux calligrammes. « *La Cravate* » est un poème de l'action et de la prescription, avec sa disposition verticale et linéaire. Sa structure narrative, même présentée sous forme visuelle, implique un appel à la transformation. « *La Montre* », à l'inverse, est un poème de la contemplation et de la condition, avec sa disposition circulaire et diagrammatique.

### 5.2.2. Configuration isotopique

Dans le contexte du calligramme, des thèmes comme le corps, la finitude, la culture ou la contrainte n'émergent pas sous forme des phrases complètes. À cet égard, notre démarche consistera à mettre en relation les termes distribués dans la disposition graphique. C'est dans cette perspective que nous tenterons de repérer les lignes de cohérence sémantique « *qui assurent au discours-énoncé son homogénéité* »<sup>344</sup>, tout en considérant leur contexte visuel.

Dans un premier temps, l'isotopie de la corporalité marque l'ensemble du texte, se manifestant d'abord de manière implicite dans « *La Cravate* ». Bien que le lexème « cou » n'apparaisse pas explicitement, la silhouette de la cravate désigne cette partie du corps. Nous pouvons également y identifier deux autres

<sup>343</sup> Courtés, op. cit., p. 94.

<sup>344</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 197.

manifestations de l'isotopie en question. Premièrement, le syntagme « *DOULOUREUSE* », qui fait référence à la cravate comme le destinataire de la douleur évoquée, et au « *CIVILISÉ* » comme son destinataire. Puis, le lexème « *RESPIRER* », réalisé sous forme infinitive, peut être aussi considéré sous cette isotopie. Ensuite, dans « *La Montre* », la même isotopie se déploie explicitement à travers nombreuses occurrences, numérotées ici selon les positions qu'elles remplissent dans le cadran horaire : « *Mon cœur* » (01), « *les yeux* » (02), « *la main* » (05), « *ton corps* » (09), « *cadavérique* » (12).

Puis, l'isotopie de la temporalité se présente comme un réseau sémantique central, en cohérence avec la forme de la montre qui structure visuellement le deuxième calligramme. Elle rassemble, à son tour, toutes les expressions renvoyant à la mesure et à l'expérience du temps. Le champ lexical comprend d'abord les termes explicitement temporels : « *semaine* » (07), « *l'infini* » (08) « *heures* » (12), « *Il est – 5 enfin* », « *Et tout sera fini* ». En outre, cette isotopie permet le développement d'une réflexion sur la finitude humaine, explicitée dans la périphérie du cadran : « *la beauté de la vie passe la douleur de mourir* ». Ici, le verbe « *passer* » actualise l'idée de la temporalité, tout en établissant, par sa position centrale dans la phrase, une opposition entre la « *beauté de la vie* » et la « *douleur de mourir* ».

Finalement, la réflexion sur la temporalité s'articule à l'isotopie de la culturalité, sous laquelle nous pouvons rassembler des références à l'héritage littéraire et aux conventions sociales. Dans ce contexte, elle peut être révélatrice de la position complexe du texte face à la modernité et à la tradition occidentale, se manifestant d'abord, dans « *La Cravate* », par l'évocation des codes vestimentaires, et puis, dans « *La Montre* », par plusieurs allusions renvoyant à la création artistique.

En guise de synthèse, les articulations alternées de ces trois isotopies constituent un système de correspondances, qui créent effectivement des zones d'intersection sémique où elles s'entrecroisent. Le tableau suivant a pour but de présenter les trois isotopies repérées, chacune avec ses occurrences explicites, implicites et visuelles, distribuées aux deux calligrammes :

Tableau 5.4 : Isotopies de *La Cravate et la montre*

| Isotopie    | Séquence | Occurrences explicites                                                                                                                              | Occurrences implicites                                         | Occurrences visuelles            |
|-------------|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| corporalité | C        | « DOULOUREUSE »<br>« QUE TU PORTES »<br>« QUI T'ORNE »<br>« RESPIRER »                                                                              | [cou]<br>[gorge]<br>[suffocation]<br>[pendaison]               | -                                |
|             | M        | « Mon cœur »<br>« les yeux »<br>« la main »<br>« ton corps »<br>« cadavérique »<br>« la douleur »<br>« mourir »                                     | [corporéité de la montre]                                      | cadran<br>aiguilles<br>pendant   |
| temporalité | C        | -                                                                                                                                                   | [mort]<br>[linéarité]                                          | -                                |
|             | M        | « Il est – 5 enfin »<br>« Et tout sera fini »<br>« semaine »<br>« l'infini »<br>« le vers dantesque »<br>« les heures »<br>« la vie »<br>« mourir » | [circularité]<br>[cyclicité]<br>[simultanéité]<br>[perpétuité] | montre<br>position des aiguilles |
| culturalité | C        | « LA CRAVATE »<br>« QUE TU PORTES »<br>« QUI T'ORNE »<br>« CIVILISÉ »                                                                               | [codes vestimentaires]<br>[accessoire]                         | cravate                          |
|             | M        | « Agla »<br>« Tircis »<br>« philosophe »<br>« les Muses »<br>« le vers dantesque »                                                                  | [outil]<br>[accessoire]                                        | montre                           |

### 5.3. SYNTHÈSE

*La Cravate et la montre*, à son tour, est un poème visuel qui engendre une transgression des codes littéraires établis, où la forme graphique devient l'aspect dominant du plan de l'expression. Ainsi, son statut sémiotique diffère largement par rapport aux deux autres textes étudiés, grâce à un régime hybride permettant la coexistence des signes linéaires et simultanés. Caractérisé par la mise en usage du graphème comme unité de construction figurative, il s'agit d'un exemple où la motivation poétique est assurée non seulement par l'adéquation des matrices phémiques et sémiques, mais aussi par la ressemblance visuelle. Dans ce contexte, malgré le déroulement non-linéaire du discours, nous avons toutefois tenté d'en stabiliser le plan du contenu par la formulation des programmes narratifs, aussi bien que par l'étude des isotopies de la corporalité, de la temporalité et de la culturalité.

Par le fait que la successivité cède place à la simultanéité, il serait discutable de proposer des points spécifiques où la motivation du signe atteint à un degré supérieur par rapport au reste du texte. Cependant, il est possible d'y situer un groupe lexical dont la position coïncide avec plusieurs transitions parallèles : « *COMME L'ON S'AMUSE BIEN* », placé au pendant de la montre, et par conséquent, au centre visuel du poème. Suivant la progression prosodique de « *La Cravate* » dont l'analyse est rendue possible grâce à la linéarité de la séquence, le groupe lexical en question constitue le dernier élément que l'on puisse inclure dans la chaîne syntagmatique de la lecture, après lequel le texte passe complètement à la simultanéité. Cette unité autonome, par son positionnement, marque ainsi une transition fondamentale au sein du texte : de « *La Cravate* » à « *La Montre* », de la linéarité à la simultanéité, de la verticalité à la circularité, de la dominance des majuscules à la typographie mixte, et également, de l'isotopie de la corporalité à l'isotopie de la temporalité.

## 6. ANALYSE III : *L'HUÎTRE*

### 6.1. PLAN DE L'EXPRESSION

Dans la volonté de dégager les mécanismes formels de production du sens, nous pouvons identifier dans le poème en prose des structures sémiotiques qui relèvent toujours du poétique. Le rythme, libéré de la contrainte métrique, se manifeste par le biais de l'organisation syntaxique. En parallèle, les phénomènes traditionnellement associés à la versification persistent et s'organisent selon des motifs qui caractérisent la linéarité prosaïque. Finalement, la disposition typographique, avec ses lignes et ses blancs, forme des unités visuelles qui fonctionnent comme équivalents des strophes.

Le texte en question maintient et transforme ainsi certains traits du poétique : la motivation du signe, la densité sémantique et l'organisation paradigmatique projetée sur l'axe de combinaison. Comme nous l'avons discuté dans la sous-section consacrée au schéma de la communication, la fonction poétique jakobsonienne ne peut se réduire à la poésie ni à la versification. Dans cette perspective, l'absence de vers ne supprime pas la fonction poétique, mais la redistribue selon des modalités spécifiques qu'il conviendra d'explicitier.

### 6.1.1. Matrice conventionnelle convertie : poème en prose

L'étude du plan de l'expression de *L'Huître* soulève une question méthodologique concernant la forme textuelle dite « poème en prose ». Cette matrice, qui ne s'appuie pas sur des unités préétablies telles que le vers ou la strophe, nécessite une adaptation de nos instruments d'analyse.

D'un point de vue historique, même s'il existe des formes telles que la prose cadencée qui remontent à l'Antiquité gréco-latine<sup>345</sup>, le poème en prose moderne est attribué à Charles Baudelaire, qui en a donné les premiers exemples dans ses *Petits poèmes en prose* (1869). Le poète français, dans sa lettre-dédicace écrite à Arsène Houssaye, annonçait son désir pour concevoir une prose poétique qui permettrait une liberté expressive, sans les contraintes formelles de la poésie traditionnelle :

« *Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?* »<sup>346</sup>

Une description détaillée sur l'évolution historique de ce genre littéraire est proposée par Suzanne Bernard, dans son ouvrage de référence *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959). Après avoir établi la difficulté de faire une définition formelle du poème en prose, elle souligne que sa dénomination même implique une contradiction inhérente.<sup>347</sup> Ainsi, bien que le genre n'obéisse pas « à des règles a priori comme les genres fixes de la ballade ou du sonnet »<sup>348</sup>, cette réunion des contraires semble être une propriété qui le caractérise :

« *Union insolite sans doute, et impliquant une association de contraires (dans la langue courante, le « prosaïque » n'est-il pas le contraire du « poétique » ?) : et en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence,*

<sup>345</sup> Morier, op. cit., p. 313.

<sup>346</sup> Baudelaire, C. (1967). *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris : Garnier-Flammarion, pp. 31-32. (Œuvre originale publiée en 1869)

<sup>347</sup> Bernard, S. (1959). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Librairie Nizet, p. 434. : « *Tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre original se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination : poème en prose.* »

<sup>348</sup> Ibid.

*est fondée sur l'union des contraires : prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... »*<sup>349</sup>

Donc, dans la perspective établie par Bernard, le poème en prose peut être situé comme une fusion des notions contradictoires, non seulement en termes de traits formels, mais aussi en ce qui concerne les approches esthétiques renvoyant respectivement à la poésie et à la prose. En effet, face à cette apparente contradiction, Ponge semble chercher une résolution en introduisant un mot-valise dans le titre de son recueil de 1948 : *Proèmes*.

À partir de cette idée de réunion des contraires, et à la lumière de la définition<sup>350</sup> des formes fixes proposée par Geninasca, nous nous demanderons d'abord dans quelle mesure le poème en prose constitue une matrice conventionnelle convertie. Puis, nous aborderons le cas de *L'Huître*, pour examiner comment son organisation textuelle fait preuve d'une relation adéquate par rapport à son plan du contenu.

#### 6.1.1.1. Reconfiguration des unités conventionnelles

Michel Riffaterre, dans sa *Sémiotique de la poésie* (1978), observe que l'identification d'un texte comme un poème en prose dépend généralement d'une convention ou d'une étiquette, car il s'agit d'un genre « où il n'y a pas de forme fixe conventionnelle qui puisse alerter le lecteur »<sup>351</sup>. Selon lui, tandis que le poème en prose se distingue de la poésie versifiée par des différences formelles, il est plus difficile de le situer par rapport à la prose considérée non-poétique :

*« Les études sur le poème en prose se contentent généralement d'analyser les textes qui se présentent comme tels, ne serait-ce que parce que l'auteur ou la critique y ont attaché cette étiquette. [...] Il est naturellement facile de montrer en*

---

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> Geninasca, « Découpage conventionnel et signification », p. 46. : « *Les formes fixes (rondeau, ballade, sonnet, etc.) ne sont qu'un cas particulier, institutionnalisé, du découpage du discours poétique en unités (métriques ou non) qui ne coïncident pas nécessairement avec les unités linguistiques.* »

<sup>351</sup> Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie* (Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas). Paris : Seuil, p. 147. (Œuvre originale publiée en 1978)

*quoi il diffère d'un poème en vers ; il est bien moins aisé de montrer en quoi il diffère de la prose. »*<sup>352</sup>

À cet égard, nous pouvons évoquer le sous-chapitre « La poésie sans le vers » dans *Les genres du discours*, où Tzvetan Todorov adopte une démarche visant à situer le poème en prose rimbaldien par rapport à la prose narrative, ainsi qu'à la poésie versifiée.<sup>353</sup> D'après son approche, la poésie, soit en vers soit en prose, est caractérisée par la présentation, tandis que les formes narratives font preuve de la représentation.<sup>354</sup> Cette distinction permet une classification des genres littéraires, que Todorov schématise de manière suivante :

**Tableau 6.1** : Dichotomie présentation/représentation selon Todorov<sup>355</sup>

|                       | VERS                                           | PROSE                     |
|-----------------------|------------------------------------------------|---------------------------|
| <i>présentation</i>   | poésie                                         | poème en prose            |
| <i>représentation</i> | épopée, narration<br>et description versifiées | fiction<br>(roman, conte) |

Bien que la comparaison de Todorov permette de distinguer le poème en prose de la prose narrative selon une approche centrée sur le plan du contenu, la problématique posée par Bernard et Riffaterre reste pertinente, celle de « *définir le poème en prose de l'extérieur et d'une manière formelle* »<sup>356</sup>. Pour reprendre le contexte riffaterrien, en l'absence d'une forme fixe, le texte devient un poème « *pour la même raison qu'un objet encadré ou placé sur un socle devient un ready-made* »<sup>357</sup>. Cependant, une fois que le texte en prose est considéré comme de la poésie grâce aux indices intertextuels, le manque des traits formels comme le mètre ou la rime devient significatif, de sorte que le texte se présente explicitement en opposition aux formes poétiques conventionnelles :

<sup>352</sup> Ibid., p. 148.

<sup>353</sup> Todorov, T. (1978). *Les genres du discours*. Paris : Seuil, pp. 116-131.

<sup>354</sup> Ibid., pp. 126-127. : « *C'est [la] dualité des sujets ontologiques d'inhérence — d'une part l'œuvre, d'autre part les objets représentés — qui caractérise les arts représentatifs. Dans les arts représentatifs, œuvre et objet se confondent.* »

<sup>355</sup> Ibid., p. 130.

<sup>356</sup> Bernard, op. cit., p. 434.

<sup>357</sup> Riffaterre, op. cit., p. 148.

*« L'absence des vers traditionnels ne peut être considérée comme un manque pur et simple, puisque le titre maintient l'idée de poème : l'absence de vers doit être une négativation, l'inverse d'une négativation de non-poésie qui traditionnellement définit les vers par des traits formels, tels que le mètre, la rime, le rythme, l'inversion de l'ordre des mots. Le poème est donc défini par opposition aux poèmes conventionnels, non pas parce qu'il est en prose, mais parce qu'il est non-vers, non-rythme, non-rime. »*<sup>358</sup>

C'est dans cette perspective que nous pourrions considérer le poème en prose comme une matrice conventionnelle convertie. Lorsqu'il s'agit d'un poème en prose, l'unité phrastique se fait apparente comme unité poétique grâce à une combinaison entremêlée des matrices conventionnelles et de la forme graphique, remplissant un rôle qui serait équivalent à celui du vers dans la forme versifiée. À cet égard, nous pouvons affirmer que la reconfiguration décrite du vers n'est que subordonnée à une reconfiguration globale qui se manifeste simultanément sur plusieurs niveaux linguistiques.

De surcroît, la problématique des unités pertinentes se complexifie davantage lorsque l'on considère la difficulté de définir la phrase d'un point de vue linguistique. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* évoque la conception traditionnelle du terme de phrase, en soulignant que, malgré son apparente évidence intuitive, il en manque une définition unitaire satisfaisante. Or, les critères traditionnels dépendent des séparateurs prosodiques et graphiques tels que les pauses et les signes de ponctuation, servant à faire apparaître les frontières de l'unité phrastique :

*« Traditionnellement, on définit la phrase comme une unité de la chaîne syntagmatique, caractérisée, sémantiquement, par l'autonomie relative de la signification et, phonétiquement, par la présence des démarcateurs de nature prosodique (pauses et phrasés de modulation, majuscules et signe de ponctuation). Il est clair que la définition sémantique est intuitive (une phrase peut comporter plusieurs unités de sens, plusieurs propositions) et que les critères phonétiques*

---

<sup>358</sup> Ibid., pp. 160-161.

*restent incertains. Ces deux approches cherchent, en effet, à spécifier la phrase par autre chose que ce qu'elle est : une unité syntaxique. »*<sup>359</sup>

Comme nous l'avons expliqué dans la sous-section respective, la fonction poétique jakobsonienne renvoie à la projection de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison. Quand le principe d'équivalence, caractérisant l'axe paradigmatique, est appliqué sur l'axe syntagmatique, les unités linguistiques deviennent commensurables. Il en résulte un système où « *long (prosodiquement) égale long, bref égale bref ; frontière de mot égale frontière de mot, absence de frontière égale absence de frontière ; pause syntaxique égale pause syntaxique, absence de pause égale absence de pause* »<sup>360</sup>. Par conséquent, « *les syllabes sont converties en unités de mesure* »<sup>361</sup>, faisant preuve d'un processus qui caractérise la poésie conventionnelle.

En vue de la discussion théorique que nous avons abordée par référence à Bernard, Riffaterre et Todorov, le poème en prose peut être mis en opposition à la poésie versifiée, autant qu'il se présente comme « *non-vers, non-rythme, non-rime* »<sup>362</sup>. Dans ce contexte établi, afin de démontrer comment les matrices conventionnelles de la poésie versifiée se transforment en poésie prosaïque, nous proposons le tableau suivant qui compare les manifestations des deux formes en question, sur quatre niveaux linguistiques :

**Tableau 6.1 : Reconfiguration des matrices conventionnelles en prose**

|                   | Forme versifiée                                         | Forme prosaïque                                      |
|-------------------|---------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| Niveau phonique   | <i>Syllabe</i><br>unité métrique comptable              | <i>Syllabe</i><br>unité phonique libre               |
| Niveau lexical    | <i>Lexème réalisé</i><br>élément du paradigme rythmique | <i>Lexème réalisé</i><br>élément du syntagme logique |
| Niveau syntaxique | <i>Vers</i><br>syntagme métrique contraint              | <i>Phrase</i><br>énoncé syntaxique autonome          |
| Niveau discursif  | <i>Strophe</i><br>séquence métrico-thématique           | <i>Paragraphe</i><br>séquence logico-thématique      |

Les unités prosaïques sont librement distribuées dans la chaîne syntagmatique, suivant le déroulement logique du discours, à l'opposé des unités

<sup>359</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 280.

<sup>360</sup> Jakobson, op. cit., p. 220.

<sup>361</sup> Ibid.

<sup>362</sup> Riffaterre, op. cit., p. 161.

versifiées qui sont rendues mesurables par la projection du principe d'équivalence sur l'axe de la combinaison. C'est ainsi que « *l'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence* »<sup>363</sup>, manifestant un principe qui est propre à la versification, dont l'absence nous permet d'identifier le poème en prose en tant que forme textuelle. Précisons que, selon le *Dictionnaire raisonné* cité ci-dessus, il serait injuste de désigner la phrase comme une unité syntaxique. Nous avons toutefois employé le terme « syntaxique » pour situer la phrase par rapport au vers, qui peut être considéré comme une unité métrique.

Après avoir présenté le poème en prose comme une matrice conventionnelle convertie, et défini ses unités constitutives par opposition à la poésie versifiée, il nous reste à procéder à la segmentation du texte.

#### 6.1.1.2. Organisation des paragraphes

La forme prosaïque étant libérée des contraintes métriques ou rythmiques, une première conséquence qui en résulte serait que chaque poème en prose dépend d'une organisation unique et singulière. Comme le souligne Riffaterre dans son article intitulé « Ponge intertextuel », puisque cette organisation ne peut pas provenir de l'extérieur, elle est assurée par le texte même :

« *Dans un poème en vers, l'unité formelle du texte est assurée, au minimum, par les contraintes prosodiques, c'est-à-dire par un système de conventions antérieur et extérieur à tel ou tel poème particulier. Dans un poème en prose, au contraire, le facteur unifiant devra être généré par le texte même. [...]* »<sup>364</sup>

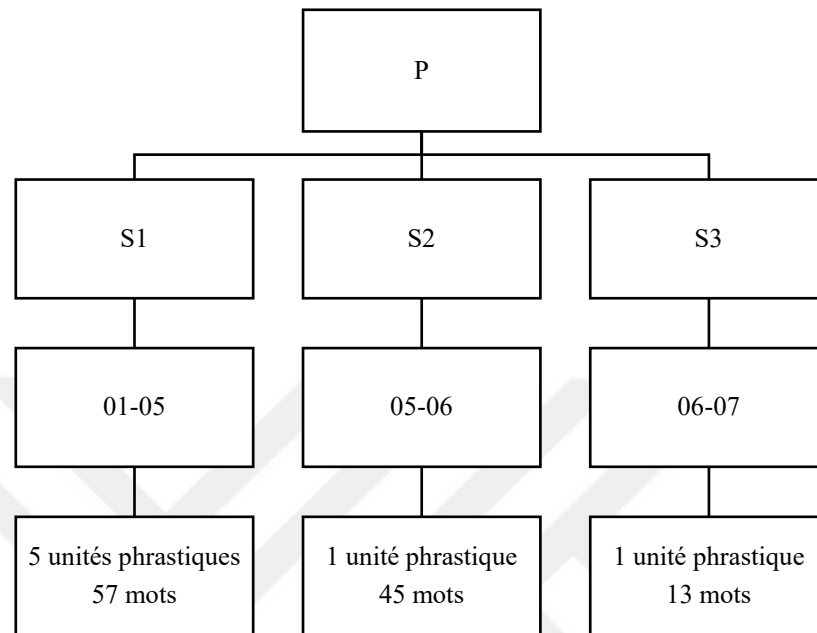
Effectivement, les contraintes imposées par les formes fixes précèdent nécessairement l'occurrence du texte. En revanche, un poème en prose devrait introduire sa propre forme unique, reposant sur son propre fonctionnement. Cette observation de Riffaterre peut effectivement nous fournir une perspective sur le texte, surtout en ce qui concerne l'organisation des paragraphes.

La segmentation suivante est possible pour *L'Huître*, « P » comme unité englobante, et « S » comme chacune des séquences qui constituent une chaîne

<sup>363</sup> Jakobson, op. cit., p. 220.

<sup>364</sup> Riffaterre, M. (1981). « Ponge intertextuel ». *Études françaises*, 17(1-2), 73-85, p. 74.

discursive sur le plan de la manifestation. Chaque séquence est composée des unités phrastiques, numérotées, chacune contenant des unités lexicales, dont le décompte pourrait permettre une analyse de longueur et de densité :



**Figure 6.1 :** Segmentation de *L'Huître*

Une fois que la segmentation est réalisée, l'étude comparative des séquences en termes de longueur et de densité sera révélatrice d'une sous-structure organisant le texte au niveau discursif. En effet, Jean-Marie Gleize, dans son étude de l'écriture pongienne intitulée « La poésie mise en orbite », observe que cette progression du long au court implique une relation motivée par rapport aux séquences narratives qui constituent le texte :

*« Le texte entretient avec son "sujet" un premier rapport de motivation évident : la longueur relative de ses trois paragraphes, de plus en plus courts, correspond au volume relatif des trois parties de l'objet successivement envisagées : l'extérieur, puis l'intérieur, puis la perle, dont la "rareté", c'est-à-dire à la fois la préciosité et la virtualité, exige la concision. »*<sup>365</sup>

<sup>365</sup> Gleize, J.-M. (1983). « La poésie mise en orbite ». Dans *Poésie et figuration* (pp. 157-191). Paris : Seuil, p. 183.

De plus, il souligne que cette distribution spécifique des unités discursives et lexicales transforme le statut sémiotique du poème, de sorte qu'il se présente non seulement comme un signe linguistique, mais aussi comme un signe visuel :

*« Cette stratégie compositionnelle est plus allusive que spectaculaire, la “figuration” s’effectuant totalement à l’intérieur du code linguistique, par transposition de certaines valeurs (ici les dimensions relatives et leur ordre d’apparition), évitant la posture d’imitation ou de représentation qui nécessiterait une sortie hors du langage ou sa distorsion ambiguë (calligramme proprement dit). Donc, d’une certaine façon, mais avec la restriction importante que nous venons de formuler, ce poème peut se lire à la fois linéairement, dans son déroulement discursif, et se voir, globalement, comme un “mot” ou schématogramme de l’objet. »<sup>366</sup>*

*L’Huître*, en tant qu’une instance du poème en prose, présente ainsi sa propre structure discursive en l’absence du découpage conventionnel. À cet égard, la segmentation du texte laisse observer une organisation du plan de l’expression qui correspond à une organisation syntaxique et sémantique sur celui du contenu. Bien entendu, cette relation motivée se réalise grâce à la distribution rythmique des unités lexicales par rapport aux paragraphes, ce qui servira de base pour la sous-section suivante consacrée à l’analyse prosodique.

### **6.1.2. Analyse prosodique**

Lorsque la segmentation du texte révèle déjà une structure rythmique reposant sur les longueurs des paragraphes, elle peut effectivement constituer un point de départ pour l’étude de la prosodie. L’analyse visera alors à saisir la manière dont la disposition rythmique et sonore du texte participe à sa construction du sens. Nous examinerons, dans un premier temps, le rythme du poème en fonction des signes de ponctuation et des structures syntaxiques. Puis, dans un deuxième temps, nous aborderons le cas des variations anagrammatiques.

---

<sup>366</sup> Ibid., p. 184.

### 6.1.2.1. Étude rythmique

Il convient de commencer par une clarification sur la motivation du signe, en ce qui concerne le dédoublement du niveau sonore par le biais de la forme graphique. Gérard Genette, dans ses *Mimologiques*, constate que « *l'aspect sonore ne s'investisse guère dans le travail de Ponge* »<sup>367</sup>. Selon lui, dans l'écriture pongienne, « *la motivation phonique est pour ainsi dire absente* »<sup>368</sup>, puisque « *toute la mimésis verbale semble réfugiée dans la graphisme* »<sup>369</sup>. Une remarque similaire est proposée par Michel Collot dans son ouvrage *Francis Ponge : entre mots et choses*, en se référant à Genette : « *[La] remotivation du signe prend en général appui, chez Ponge, sur ses propriétés graphiques, plus que sur ses sonorités. [...] Le plus souvent, l'analogie phonétique se double d'une ressemblance visuelle.* »<sup>370</sup>

Ainsi, dans *L'Huître*, les corrélations potentielles entre les deux plans du langage peuvent être examinées sous le plan prosodique aussi bien que sous la forme graphique, en accordant la priorité à cette dernière. Nous nous pencherons plus en détail sur la « *mimo(typo)graphie pongienne* »<sup>371</sup> dans la sous-section suivante. Ici, nous resterons dans le cadre de la prosodie, tout en s'inspirant des éléments fournis par la typographie, tels que l'aménagement des espaces blancs et les signes de ponctuation. En effet, même dans l'absence de la versification, le poème en prose pongien comporte des équivalences métriques qui sont reconnaissables grâce aux indices typographiques.<sup>372</sup>

En suivant l'organisation des paragraphes, il est possible d'envisager un déploiement en trois séquences prosodiques, correspondant respectivement à la confrontation avec l'objet, à sa pénétration, et à la découverte finale.

D'abord, la première séquence comporte cinq unités phrastiques, qui sont relativement courtes par rapport à la seule phrase englobant le deuxième

---

<sup>367</sup> Genette, op. cit., p. 378.

<sup>368</sup> Ibid., p. 379.

<sup>369</sup> Ibid.

<sup>370</sup> Collot, M. (1991). *Francis Ponge : entre mots et choses*. Mayenne : Champ Vallon, p. 171.

<sup>371</sup> Genette, op. cit., p. 380.

<sup>372</sup> Delente, E. (2009). « Les poèmes en prose chez Francis Ponge : lecture rythmique ». *L'Information Grammaticale*, (121), 34-39. <https://doi.org/10.3406/igram.2009.4021>

paragraphe. Nous pouvons y observer que le texte s'ouvre en établissant une cadence régulière, avec trois groupes lexicaux dont les longueurs métriques et les structures syntaxiques sont similaires : « *de la grosseur d'un galet moyen* », « *d'une apparence plus rugueuse* », « *d'une couleur moins unie* ». Leur régularité est comparable à celle de la troisième phrase, commençant avec le verbe conjugué « *il faut* », suivi d'une série de propositions infinitives : « *la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois* ». Cette observation qui relève d'abord du plan de l'expression peut être mise en rapport avec celui du contenu, pour identifier une première relation de co-occurrence, assurant la motivation de la séquence initiale. Dans cette optique, la difficulté de l'opération et la succession de gestes infructueux correspond, sur le niveau prosodique, à un rythme entrecoupé par les signes de ponctuation.

Ensuite, dans la deuxième séquence qui couvre la description de l'intérieur, la prosodie de l'effort est remplacée par une cadence différente. Il en résulte un changement de rythme, puisque, cette fois, l'ensemble du paragraphe est englobé par une seule unité phrastique. De plus, nous pouvons y observer plusieurs formulations binaires : « *à boire et à manger* », « *les cieux d'en dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous* », « *visqueux et verdâtre* », « *qui flue et reflue* », « *à l'odeur et à la vue* ». À l'opposé du rythme régulier de la première séquence, cette configuration pourrait être interprétée comme évocatrice de la fluidité, et du mouvement ondulatoire de l'eau.

Enfin, la séquence finale se distingue du tout le reste du texte par sa brièveté. Bien qu'elle se compose d'une seule phrase comme la séquence précédente, c'est sa longueur qui introduit une nouvelle transition prosodique, passant cette fois-ci de la fluidité à la concentration. Sur le plan du contenu, comme nous l'avons abordé, sa formulation brève correspond à la découverte de « *la perle, dont la "rareté", c'est-à-dire à la fois la préciosité et la virtualité, exige la concision* »<sup>373</sup>. Au sein de cette structure concise, une expression devient à la fois le point focal sonore et sémantique du poème : « *une formule perle...* ».

---

<sup>373</sup> Gleize, op. cit., p. 183.

En somme, le rythme du poème peut être étudié en fonction d'indices typographiques et de parallélismes syntaxiques. Dans cette optique, *L'Huître* se présente comme un signe motivé, résultant des corrélations repérables entre ses séquences narratives et prosodiques. Cependant, pour que l'analyse de la prosodie saisisse l'organisation sonore du texte, nous poursuivrons avec les anagrammes.

#### 6.1.2.2. Variations anagrammatiques

Après avoir étudié la prosodie du texte en ce qui concerne son rythme, nous examinerons ses anagrammes. Selon *TLFi*, l'anagramme se définit comme « *intersion des lettres qui composent un mot (ou plus rarement un syntagme ou une phrase) de manière à faire un autre mot (ou un autre syntagme ou une autre phrase)* »<sup>374</sup>. Dans le cas de *L'Huître*, cette notion pourrait permettre d'identifier comment le texte s'organise au niveau phonique.

En premier lieu, il existe quatre mots dans le texte qui sont reconnaissables par leur parenté sonore : « *blanchâtre* » (01), « *opiniâtrement* » (02), « *verdâtre* » (06), « *noirâtre* » (06). Avec les phonèmes qu'ils partagent, ainsi que l'accent circonflexe dont ils sont marqués, ils évoquent directement le mot-titre. Il s'agit d'un procédé à la fois phonique et visuel, constituant un « *matéριο-générateur* »<sup>375</sup> pour le texte, qui est explicité par Ponge lui-même de manière suivante :

« *Il est évident que si, dans mon texte, se trouvent des mots comme “blanchâtre”, “opiniâtre”, “verdâtre”, ou dieu sait quoi, c'est aussi parce que je suis déterminé par le mot “huître”, par le fait qu'il y a là accent circonflexe, sur voyelle (ou diphtongue), t, r, e. [...] Le fait que, par ailleurs, l'huître est difficile à ouvrir, il me paraît difficile de l'exprimer autrement qu'en prononçant le mot “opiniâtre”.* »<sup>376</sup>

Cette remarque a été reprise par Michel Riffaterre, qui propose d'examiner le style de Ponge à travers la notion de tautologie. D'après son approche, telle que formulée dans sa communication de 1975 intitulée « Ponge tautologique ou le

<sup>374</sup> TLFi. (s. d.). *Anagramme*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/anagramme>

<sup>375</sup> Gleize, op. cit., p. 186.

<sup>376</sup> Sollers, P. & Ponge, F. (1970). *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris : Gallimard/Seuil, pp. 111-112.

fonctionnement du texte », l'écriture pongienne se caractérise par des variations dérivées à partir d'un motif initialement établi :

« *Une prose de Ponge n'est jamais autre chose que l'expansion textuelle d'un mot-noyau. Les caractères formels et sémantiques du texte sont dérivés de ce mot directement ou indirectement. Ponge en est parfaitement conscient, qui a donné de la dérivation directe l'exemple de son Huître. [...]* »<sup>377</sup>

Effectivement, l'organisation textuelle de *L'Huître* repose sur un mot-noyau « *qui sert de modèle à une série tautologique de variantes* »<sup>378</sup>. Bien entendu, la tautologie peut également entraîner des conséquences en ce qui concerne la motivation du signe poétique. Selon Riffaterre, c'est ainsi que la prose pongienne établit « *un réseau de surdétermination* »<sup>379</sup> à travers les reprises qui se répètent et se confirment, « *pour donner aux mots un caractère impératif, annuler l'arbitraire des signes, transformer tout le complexe textuel en une seule unité de signification* »<sup>380</sup>.

Les variations anagrammatiques du texte peuvent s'inscrire dans cette perspective. En plus des quatre mots qui sont « *explicitement désignés comme la projection en écho du mot-titre* »<sup>381</sup>, Gleize y identifie tout un réseau complexe des anagrammes. Bien que « *le diphone /tr/ ne concerne pas moins de neuf mots* »<sup>382</sup> en total, il argumente que « *l'écho se prolonge selon un jeu de variations dont le caractère systématique n'est certes pas indifférent* »<sup>383</sup>. Le tableau suivant est ainsi proposé par Gleize, pour démontrer l'ensemble des combinaisons sonores dont *L'Huître* fait preuve :

---

<sup>377</sup> Riffaterre, M. (1977). « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte ». Dans P. Bonnefis & P. Oster (Dir.), *Ponge, inventeur et classique* (pp. 66-84). Paris : UGE, p. 66.

<sup>378</sup> Ibid., p. 68.

<sup>379</sup> Ibid., p. 67.

<sup>380</sup> Ibid.

<sup>381</sup> Gleize, op. cit., p. 186.

<sup>382</sup> Ibid.

<sup>383</sup> Ibid., pp. 186-187.

Tableau 6.2 : Variations anagrammatiques de *L'Huître*<sup>384</sup>

|                         |                                                                                                           |                              |                            |                                       |              |                      |                                                |                      |
|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|----------------------------|---------------------------------------|--------------|----------------------|------------------------------------------------|----------------------|
| <i>groupe matriciel</i> | TR<br>huître<br>blanchâtre<br>opiniâtement<br>travail<br>trouve<br>verdâtre<br>noirâtre<br>très<br>trouve | BR<br>brillamment<br>ébréché | GR<br>grosueur<br>grossier | FR<br>franc<br>frangé                 | VR<br>ouvrir | KR<br>creux<br>nacre | PR<br>reprendre<br>proprement                  | DR                   |
| <i>forme inversée</i>   | RT<br>pourtant                                                                                            | RB                           | RG                         | RF                                    |              | RK<br>marquent       | RP                                             | RD<br>ronde<br>(R.D) |
| <i>forme distendue</i>  | T.R<br>tenir<br>torchon<br>intérieur                                                                      | B.R<br>bords                 | G.R<br>/gosier/            | F.R<br>firmament<br>former<br>formule |              | K.R<br>curieux       | P.R<br>apparence<br>parler<br>parfois<br>perle | D.R<br>odeur         |
| <i>forme adoucie</i>    | TL                                                                                                        | BL<br>blanchâtre<br>blanc    | GL<br>ongles               | FL<br>flue<br>reflue                  |              | KL<br>clos           | PL<br>pli                                      | DL                   |
| <i>forme distendue</i>  | T.L                                                                                                       | B.L                          | G.L<br>galet               | F.L                                   |              | K.L                  | P.L                                            | D.L                  |

En conclusion, il existe un réseau identifiable d'anagrammes qui assure l'organisation de *L'Huître* au niveau phonique. Le concept riffaterrien de l'expansion textuelle permet de constater comment le texte se développe à partir d'un motif initial. Il serait ainsi possible d'en dégager un ensemble de combinaisons sonores, tel que démontré par Gleize. Étant donné que ces variations sonores proviennent en premier lieu du mot-titre, elles assurent la motivation du poème comme un signe complexe.

### 6.1.3. Forme graphique

Comme nous l'avons mentionné dans la sous-section précédente, Gérard Genette estime que, chez Ponge, « *toute la mimésis verbale semble réfugiée dans le graphisme* »<sup>385</sup>. En effet, selon lui, l'écriture pongienne représente « *une évolution de la littérature elle-même, de l'oral à l'écrit [...] et qui plus est, de*

<sup>384</sup> Gleize, op. cit., p. 185. Le tableau est accompagné de l'explication suivante : « *N.B : /ronde/ est la forme distendue de la forme inversée dans la série /DR/. Nous l'indiquons entre parenthèse. C'est le seul cas de ce genre dans le poème.* »

<sup>385</sup> Genette, op. cit., p. 379.

*l'écrit à l'imprimé »*<sup>386</sup>. Dans le passage suivant repris par Genette, Ponge commentait sur cette évolution que la littérature a connue, passant du sonore au visuel :

*« Point de doute que la littérature entre en nous de moins en moins par les oreilles, sorte de nous de moins en moins par la bouche (malgré la radio, tant pis pour elle, venue trop tard). Point de doute qu'elle passe (entre et sorte) de plus en plus par les yeux. [...] Mais point de doute non plus, il me semble que devant nos yeux elle passe de moins en moins sous la forme manuscrite. Pratiquement, les notions de littérature et de typographie à présent se recouvrent. [...] »*<sup>387</sup>

Dans ce contexte, l'analyse de la dimension graphique de *L'Huître* révélera comment le texte cherche à dépasser l'arbitraire du signe pour devenir une représentation analogique. Nous pouvons y identifier deux exemples de la « *mimo(typo)graphie pongienne* »<sup>388</sup> qui structurent cette ambition : la récurrence systématique de l'accent circonflexe, et l'insertion parenthétique, les deux organisant visuellement une opposition entre l'huître et la perle.

#### 6.1.3.1. Accent circonflexe

D'abord, la présence de l'accent circonflexe, bien qu'elle soit étymologiquement justifiée, est exploitée par le texte comme un motif typographique persistant. Le signe diacritique évoquant la coquille de l'huître par « *son caractère schématiquement bivalve* »<sup>389</sup>, il s'agit d'une ressemblance formelle qui contribue à la motivation du texte. Bien entendu, ce motif a été explicité en premier lieu par Ponge lui-même, dont nous avons abordé les aspects sonores dans le cadre des variations anagrammatiques :

*« Il est évident que si, dans mon texte, se trouvent des mots comme "blanchâtre", "opiniâtre", "verdâtre", ou dieu sait quoi, c'est aussi parce que je*

<sup>386</sup> Ibid., p. 380.

<sup>387</sup> Ponge, F. (1961). « Proclamation et petit four ». Dans *Le Grand recueil : Méthodes* (pp. 214-217). Paris : Gallimard, pp. 214-215.

<sup>388</sup> Genette, op. cit., p. 380.

<sup>389</sup> Gleize, op. cit., p. 188.

*suis déterminé par le mot “huître”, par le fait qu’il y a là accent circonflexe, sur voyelle (ou diphtongue), t, r, e. »*<sup>390</sup>

Ainsi, il existe dans le texte sept occurrences totales de l’accent circonflexe, si l’on y inclut le titre : « *L’Huître* » (titre), « *L’huître* » (01), « *blanchâtre* » (01), « *opiniâtrement* » (02), « *verdâtre* » (05), « *noirâtre* » (05), « *aussitôt* » (07).

Ces occurrences sont réparties deux par deux dans les premier et deuxième paragraphes, laissant une seule dans le dernier. Selon Michel Collot, il s’agit d’une « *chaîne signifiante* »<sup>391</sup> qui « *se constitue à partir de ressemblances graphiques et phonétiques, mais aussi de parentés morphologiques, la plupart des mots qui la composent étant formés à l’aide du même suffixe* »<sup>392</sup>. Le motif apparaît effectivement dans une série d’adjectifs chromatiques en « -âtre », décrivant les couleurs successives de la coquille, de la chair, et puis de ses bords. Leur répartition par rapport aux séquences narratives peut ainsi être considérée en corrélation avec la progression thématique du poème.

En parallèle, bien que ce procédé typographique présente un aspect figuratif, Collot argumente que, chez Ponge, les « *graphèmes et phonèmes ne reproduisent pas nécessairement les choses ; ils produisent des séquences verbales où les mots se font écho d’abord sur le plan du signifiant* »<sup>393</sup>. À cet égard, l’accent agit comme un rappel constant de la coquille, manifestant sa forme dans les unités lexicales mêmes qui la décrivent. Chaque fois, ils font référence au mot-noyau « *dont les caractères formels et sémantiques du texte sont dérivés* »<sup>394</sup>, résultant en « *une série tautologique de variantes* »<sup>395</sup>, et assurant la motivation du texte entier en tant que signe-discours.

### 6.1.3.2. Insertion parenthétique

Face au motif répété et angulaire de la coquille, le texte présente un autre procédé typographique, qui est unique et central : l’insertion parenthétique, « (*à*

<sup>390</sup> Sollers & Ponge, op. cit., p. 111.

<sup>391</sup> Collot, op. cit., p. 176.

<sup>392</sup> Ibid., p. 177.

<sup>393</sup> Ibid., p. 176.

<sup>394</sup> Riffaterre, « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte », p. 66.

<sup>395</sup> Ibid., p. 68.

*proprement parler*) ». Si le circonflexe représente l'enveloppe extérieure, la parenthèse, par sa forme close et arrondie, figure visuellement son contenu.

La position de ce procédé visuel peut être considérée, à cet égard, comme déterminante, puisqu'il est situé au milieu du deuxième paragraphe qui décrit l'intérieur de l'huître. C'est ainsi que l'insertion des parenthèses devient le noyau conceptuel du poème, parallèlement au rôle central que la perle occupe au sein de l'huître. En effet, nous évoquerons plus loin, sous l'étude des isotopies, sa dimension métalinguistique, marquant un moment dans le déroulement du texte où le travail du poète devient visible.

Toutefois, d'un point de vue purement graphique, il s'agit d'un dispositif qui organise la signification du texte à un niveau qui dépasse le langage, de sorte que le texte se présente non seulement comme une chaîne de signes linguistiques, mais aussi comme une composition spatiale.

## 6.2. PLAN DU CONTENU

Après avoir exploré la matérialité signifiante du texte à travers l'étude de son genre, de sa prosodie et de sa forme graphique, il nous faut nous tourner désormais vers son organisation sémantique. Afin de réaliser nos tentatives analytiques, nous examinerons successivement, la modélisation de l'action selon les programmes narratifs greimassiens et la configuration des réseaux sémantiques qui caractérisent le texte.

### 6.2.1. Programmes narratifs

Même s'il se présente sous forme d'une description statique, *L'Huître* est sous-tendue par une logique narrative, que nous pouvons identifier par la transformation d'un état initial en un état final. En ce sens, le texte est organisé autour d'un programme de base, qui ne peut être réalisé sans l'accomplissement préalable d'un programme d'usage.

Le premier programme qui occupe la plupart du poème peut être considéré comme un PN d'usage, correspondant à l'ouverture de l'huître. Notons que, son but serait la modification de l'état d'un objet existant, plutôt que l'acquisition d'un objet. Nous l'identifierons comme un programme disjonctif, puisqu'il s'agit de faire passer l'huître, de son état de « *monde opiniâtrement clos* » (02), à un état d'ouverture. Puis, le Sujet de faire peut être reconnu comme la figure impersonnelle « on », explicité d'abord par le syntagme « *Pourtant on peut l'ouvrir* » (03). Nous pouvons ainsi dégager le PN d'usage qui est annoncé dans le premier paragraphe du poème :

$$PN_{usage} = F [S_{on} \rightarrow (S_{huître} \cup O_{fermeture})]$$

**Figure 6.2** : Programme narratif d'usage « Ouverture de l'huître »

Bien entendu, ce programme met en scène un schéma actantiel. Le Sujet fait face à un Opposant constitué par l'huître elle-même, et il est assisté par des Adjuvants, des outils qui lui confèrent le pouvoir-faire : « *un torchon* » (03), « *un couteau ébréché et peu franc* » (03). Lorsqu'il s'agit d'un PN d'usage, il constitue

une performance qui vise à acquérir la compétence nécessaire pour accéder au programme suivant : sans l'ouverture, aucune découverte n'est possible.

L'accomplissement de ce premier programme est la condition nécessaire pour le PN de base. Pourtant, la véritable finalité de la quête n'est révélée que dans la toute dernière séquence. Le texte, en fait, nous invite à découvrir éventuellement que ce PN de base vise l'acquisition d'un Objet de valeur : « *Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.* » (07).

Une fois l'huître est ouverte, la perle peut être trouvée et appropriée. Le Sujet de l'état final reste le même « on », qui passe d'un état de disjonction avec l'Objet de valeur à un état de conjonction. Dans ce contexte, nous pouvons représenter le PN de base de manière suivante :

$$\text{PN}_{\text{base}} = F [S_{\text{on}} \rightarrow (S_{\text{on}} \cap O_{\text{perle}})]$$

**Figure 6.3 :** Programme narratif de base « Trouvaille de la perle »

Bien que la progression thématique du texte puisse être décrite à l'aide de programmes narratifs, le langage poétique présente des caractéristiques qui ne sont pas réductibles à des récits. En effet, Greimas soulignait la problématique de traiter le plan du contenu du discours poétique, en affirmant que « *le signifié poétique, considéré isolément, ne se distingue guère des autres discours – littéraires, mystiques, oniriques – que l'on peut tenir sur les mêmes sujets* »<sup>396</sup>. Nous pouvons considérer que *L'Huître* en constitue un exemple pertinent, puisqu'il s'agit d'un texte qui présente simultanément de nombreux champs sémantiques. Dans cette perspective, afin de décrire plus précisément le plan sémantique du texte et de rendre compte de ses ambiguïtés et nuances, l'identification des isotopies sera un moyen plus efficace.

### 6.2.2. Configuration isotopique

L'analyse isotopique révélera, à son tour, plusieurs lignes de cohérence sémantique « *qui assurent au discours-énoncé son homogénéité* »<sup>397</sup>. Comme nous l'avons abordé dans la sous-section respective, la co-présence des multiples axes

<sup>396</sup> Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », p. 17.

<sup>397</sup> Greimas & Courtés, op. cit., p. 197.

de lecture est susceptible de donner lieu au phénomène de la pluri-isotopie, entendue comme « *la superposition, dans un même discours, d'isotopies différentes* »<sup>398</sup>. Ainsi, c'est dans ce contexte que nous pouvons examiner *L'Huître*, dont le caractère polysémique permet d'établir « *des lectures différentes et simultanées* »<sup>399</sup>. Comme souligné dans *Sémantique structurale* par Greimas, lorsqu'il s'agit du discours poétique, il arrive souvent que « *le plaisir "spirituel" réside dans la découverte de deux isotopies différentes à l'intérieur d'un récit supposé homogène* »<sup>400</sup>.

Pour obtenir une première perspective, il ne serait pas inutile de se pencher sur le mot-titre. *Littre* donne les définitions suivantes qui en explicitent plusieurs aspects que nous évoquerons au fur et à mesure, surtout en ce qui concerne les isotopies du comestible et de la création :

« 1. *Mollusque acéphale hermaphrodite, renfermé dans une coquille à deux valves dissemblables réunies par un ligament. [...]*

- *Genre ostrea, type de la famille des ostracées, où l'on distingue : l'huître comestible, dite simplement huître, c'est celle qui est servie sur les tables, ostrea edulis, L. ; l'huître pied de cheval, ostrea hippopus, L. ; l'huître virginique, appelée vulgairement pirogue ; l'huître crête de coq, connue sous le nom de crête de coq, aussi bien que le strombe crête de coq.*
- *Huître perlière, huître où l'on trouve les perles. [...]*

2. *Huître à l'écaille, se disait autrefois de l'huître qu'on mange. [...]* »<sup>401</sup>

En vue de ces définitions, même si le titre semble fonctionner comme une clé de lecture pour le texte entier, il ne peut en servir que de point de départ. Effectivement, c'est l'ensemble du poème qui permet d'explicitier et de reconsidérer les aspects suggérés par le titre. *L'Huître*, comme la plupart des textes de Ponge, peut être situé comme une association qui se réalise entre un mot-titre

<sup>398</sup> Ibid., p. 282.

<sup>399</sup> Ibid.

<sup>400</sup> Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, p. 71.

<sup>401</sup> Littré, É. (s. d.). *Huître*. Dictionnaire de la langue française. Repéré à <https://www.littre.org/definition/huître>

simple et un discours complexe, où ce dernier vient attribuer un sens métaphorique au premier, de manière rétrospective :

*« Afin de mieux cerner la structure des textes poétiques de Francis Ponge, il importe de constater que ces poèmes constituent souvent des pseudo-devinettes ; le titre évacuant toute ambiguïté, la lecture uniforme semble dictée par ce titre, en fonction duquel toutes les ambiguïtés doivent être résolues. Le titre, généralement assez simple, introduirait ainsi le sujet du discours, dont le poème serait le commentaire connotatif, métaphorique. Évidemment, c'est là simplifier les choses à l'extrême, car le topique du texte n'est pas le sujet du titre, mais celui du poème entier. [...] Ponge veut recréer par son écriture des objets nouveaux, de sorte que rétrospectivement le titre représente le sens du texte. »<sup>402</sup>*

Dans ce contexte établi, nous tenterons de saisir la configuration isotopique de *L'Huître* en dégagant les champs lexicaux qui caractérisent chaque paragraphe. Cette analyse renvoyant au plan du contenu, mise en rapport avec les modulations de celui de l'expression, permettra de compléter la description du texte, tout en exposant les relations de co-occurrence qui existent entre les deux plans.

L'opposition la plus manifeste du texte peut être décrite grâce à l'isotopie clos/ouvert, en suivant la progression linéaire des paragraphes. Dans cette perspective, il est possible d'examiner les deux premières séquences comme deux contenus isotopes, puisqu'elles correspondent respectivement aux états fermé et ouvert de l'huître.

#### **6.2.2.1. Première séquence (S1)**

Nous pourrions considérer l'isotopie dominante du premier paragraphe comme celle de la clôture, actualisée explicitement par la deuxième phrase : *« C'est un monde opiniâtrement clos. »* (02). Elle caractérise la totalité de la séquence et ne se limite pas à cette occurrence manifestée, de sorte que l'ensemble du paragraphe, consacré à l'extérieur de l'huître, puisse être *« saisi comme un tout de*

---

<sup>402</sup> Kingma-Eijgendaal, T. & Smith, P. (2004). *Francis Ponge : Lectures et méthodes*. Amsterdam : Brill, p. 31.

*signification* »<sup>403</sup>. Une fois cette isotopie établie, il s'agit de repérer les champs lexicaux qui révèlent des aspects différents de l'état de fermeture.

À cet égard, la description de l'aspect matériel de l'huître nous amène à identifier une isotopie de la minéralité : « *galet* » (01), « *rugueuse* » (01), « *d'une couleur moins unie* » (01), « *brillamment blanchâtre* » (01), « *enveloppe* » (05), « *ronds blancs* » (05), « *nacre* » (06, 07), « *perle* » (07).

En parallèle, l'isotopie de l'effort traverse le paragraphe : « *opiniâtement clos* » (02), « *la tenir au creux d'un torchon* » (03), « *se servir d'un couteau ébréché et peu franc* » (03), « *s'y reprendre plusieurs fois* » (03), « *les doigts curieux s'y coupent* » (03), « *s'y cassent les ongles* » (03), « *c'est un travail grossier* » (03), « *les coups qu'on lui porte* » (05).

Ces deux isotopies en rapport complémentaire, relevant des accumulations lexicales ainsi dégagées, permettent de voir deux aspects différents qui caractérisent l'état fermé de l'huître. Nous pouvons y observer un contraste. La première établit un état statique de fermeture, résultant en une représentation de l'huître comme un objet inerte. Cependant, la deuxième, renvoyant au processus de l'ouverture, transforme cette description statique en une narration dynamique de confrontation. Effectivement, l'huître étant initialement présentée comme un objet solide et inanimé, l'effort de l'ouverture peut être considéré comme la condition préalable pour la révélation de ses autres aspects contradictoires, tels que la liquidité ou le mouvement.

#### 6.2.2.2. Deuxième séquence (S2)

Puis, la deuxième séquence, consacrée à la description de l'intérieur de l'huître, constitue un moment de tournure. L'idée de la pénétration de l'intérieur, assurant son homogénéité à ce paragraphe, est explicitée deux fois dans le texte : « *Pourtant on peut l'ouvrir* » (03), « *À l'intérieur* » (06).

Tout d'abord, il est possible d'y repérer une isotopie du cosmos, où on pourrait également inclure deux syntagmes du premier paragraphe : « *C'est un monde opiniâtement clos* » (02), « *halos* » (05), « *tout un monde* » (06),

<sup>403</sup> Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, p. 69.

« firmament » (06), « cieux d'en dessus » (06), « cieux d'en dessous » (06). Bien que « tout un monde »<sup>404</sup> soit une expression courante, c'est son contexte qui nous permet de la considérer dans cette isotopie. Le champ sémantique commun de ces mots est explicité par Ponge lui-même de manière suivante :

*« J'emploie des expressions très courantes "tout un monde", "à boire et à manger", mais je les emploie en leur redonnant toute leur force. Il est évident que quand je parle de "tout un monde", et qu'ensuite je parle des "cieux d'en dessus, des cieux d'en dessous, du firmament", il s'agit vraiment du cosmos, et en même temps c'est l'expression courante "tout un monde" : il y a là plusieurs niveaux de signification. »*<sup>405</sup>

En effet, il s'agit d'une remise en contexte des expressions figées « en leur redonnant toute leur force »<sup>406</sup>. Ce procédé où « le poète joue à resémantiser les mots »<sup>407</sup> peut être situé comme une caractéristique de l'écriture pongienne, comme le fait remarquer Agnès Fontvieille à partir de l'exemple de *L'Huître* :

*« Que monde évoque tout à la fois le monde clos du firmament et la locution galvaudée tout un monde, cela souligne le caractère héroïcomique de l'éloge paradoxal de l'huître, promue aux dimensions de l'univers tout en étant maintenue au statut inférieur des choses. [...] Il y a monde et monde : sous un même vocable se confondent une signification noble et une signification triviale et abstraite. »*<sup>408</sup>

Dans cette perspective, nous pouvons nous pencher sur le lexème « firmament », qui est central à l'isotopie du cosmos, aussi bien qu'à la lecture du texte entier. Bernard Beugnot, dans *Poétique de Francis Ponge*, souligne que ce choix de mot constitue une allusion à la Bible, et que son étymologie contribue également à sa signification :

<sup>404</sup> « (Tout) un monde de. *Un très grand nombre de. [...] Faire tout un monde de qqc. Donner à un fait, un événement une importance exagérée.* » : TLFi. (s. d.). *Monde*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/monde>

<sup>405</sup> Sollers & Ponge, op. cit., p. 113.

<sup>406</sup> Ibid.

<sup>407</sup> Fontvieille, A. (2005). « Parler la langue chez Francis Ponge ». Dans Y. Chevalier & P. Wahl (Dir.), *La syllepse. Figure stylistique* (pp. 359-372). Lyon : Presses Universitaires de Lyon, p. 362. <https://doi.org/10.4000/books.pul.20535>

<sup>408</sup> Ibid., p. 365.

« [...] Le mot *firmament* souligné par l'italique et par la parenthèse (à proprement parler), greffe sur la référence intertextuelle (Genèse, 1,6) l'idée de séparation du ciel et de la terre, [...] mais aussi, appelée par l'étymologie, l'idée d'assise et de soutien. »<sup>409</sup>

La définition que donne *Littre* renvoie, en effet, à la même référence biblique. Nous pouvons y consulter pour situer ce terme en vue de sa racine étymologique, qui évoque les notions d'assise et de soutien comme souligne Beugnot, mais aussi de fermeture :

« 1. Dans le langage de la Bible, cloison solide qui soutient le ciel et sépare les eaux supérieures des eaux inférieures.

Dieu dit aussi que le firmament soit fait au milieu des eaux, et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux, Sacy, Bible, Genèse, I, 6.

2. Dans le langage actuel, le ciel, la voûte circulaire où les astres semblent attachés. [...]

du lat. *firmamentum*, action d'affermir, de *firmare*, rendre ferme (voy. *FERME*, adj. et *FERMER*). »<sup>410</sup>

La définition, la connotation biblique et l'origine étymologique du terme « firmament » fournissent donc le contexte suffisant pour établir l'isotopie du cosmos. L'idée de séparation des eaux supérieures et inférieures semble être en résonance directe avec la formulation « les cieux d'en dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous ». Ainsi, dès que l'huître est ouverte, le texte révèle une dimension cosmique inattendue de l'objet. Or, cette révélation, qui repose sur un jeu étymologique, est soulignée par l'insertion de la parenthèse « (à proprement parler) », attirant l'attention sur l'expression « *firmament* [...] de nacre », et incitant le lecteur à en reconnaître à la fois les sens littéral et figuré :

<sup>409</sup> Beugnot. B. (1990). *Poétique de Francis Ponge*. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 94-95.

<sup>410</sup> Littré, É. (s. d.). *Firmament*. Dictionnaire de la langue française. Repéré à <https://www.littre.org/definition/firmament>

« [...] Bien souvent, au lieu de se laisser deviner derrière le mot comme une vérité à découvrir par les seuls initiés, le jeu étymologique est souligné, développé, expliqué ; l'insistance pongienne démystifie l'exquis secret, obligeant par-là même la perspicacité cultivée de l'explication de texte à se déplacer ou à rester muette. Dès les textes les plus "clos" du Parti pris des choses apparaît une tendance à souligner un vocable utilisé selon une acception ancienne ; c'est, par exemple, le "firmament, à proprement parler" de "L'huître" qui arrête la lecture sur le sens "propre" de "firmament". »<sup>411</sup>

Toutefois, dans la même phrase, l'isotopie du cosmos est immédiatement renversée par celle de la liquéfaction : « s'affaissent » (06), « pour ne plus former qu'une mare » (06), « sachet visqueux et verdâtre » (06), « flue et reflue à l'odeur et à la vue » (06). Alors que le lexème « firmament » implique une structure solide et stable, le verbe pronominal « s'affaïsser »<sup>412</sup> introduit l'idée d'effondrement, marquant le passage d'une architecture rigide à une substance organique. C'est ainsi que le cosmos sublime se réduit en matière fluide, établissant une opposition qui est interne au paragraphe.

Toujours dans le même paragraphe, il existe un autre groupe lexical qui semble appartenir au champ sémantique de la liquéfaction : « à boire et à manger » (06). Cependant, en prenant compte de la définition du mot-titre abordée plus haut, nous pouvons le placer sous l'isotopie du comestible : « l'huître comestible, dite simplement huître, c'est celle qui est servie sur les tables »<sup>413</sup>. D'abord, cette expression renvoie effectivement à une fonction pragmatique et quotidienne, définissant l'intérieur de l'huître par rapport à son utilité alimentaire. D'autre part, de manière comparable à « tout un monde », elle fait preuve d'une locution figée<sup>414</sup> qui se trouve remise en contexte. Nous pouvons citer à nouveau l'analyse de

<sup>411</sup> Veck, B. (1986). « Francis Ponge ou du latin à l'œuvre ». Dans J.-M. Gleize (Dir.), *Francis Ponge : Cahier de l'Herne* (pp. 367-398). Paris : L'Herne, p. 385.

<sup>412</sup> « 1. Faire ployer sous le faix. Une trop grande charge a affaïssé le plancher du grenier. 2. Faire baisser, tasser des choses posées les unes sur les autres. Les grandes pluies affaïssent les terres. [...] 4. S'affaïsser, v. réfl. Le terrain s'affaïsse. » : Littré, É. (s. d.). *Affaïsser*. Dictionnaire de la langue française. Repéré à <https://www.littre.org/definition/affaïsser>

<sup>413</sup> Littré, É. (s. d.). *Huître*. Dictionnaire de la langue française. Repéré à <https://www.littre.org/definition/huître>

<sup>414</sup> « Il y a à boire et à manger (fam.). C'est une chose qui présente divers aspects contradictoires, de bons et de mauvais côtés. » : TLFi. (s. d.). *Boire*. Trésor de la Langue Française informatisé. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/boire>

Fontvieille, qui apporte le commentaire suivant sur l'ambiguïté et les connotations négatives potentielles de cette expression courante :

« Avec à boire et à manger (comme avec monde), le jeu sémantique ne porte pas sur deux sens propres mais à partir du figuré, de l'idée vague d'une chose qui présente de bons et de mauvais côtés, on remonte vers le propre : dans l'huître on mange le crustacé et on boit le liquide, en passant par du propre figé, l'expression renvoyant encore dans la langue à un liquide trouble (par exemple du café mal filtré). S'il y a syllepse, celle-ci ne perturbe cependant pas l'impression référentielle puisque le sens dérivé et abstrait, ne renvoyant à aucun domaine de référence particulier, inclut le sens originel et concret. »<sup>415</sup>

Pour reprendre l'isotopie de la liquéfaction que nous avons située par opposition à celle du cosmos, il convient de noter qu'elle s'oppose également au champ sémantique du premier paragraphe. L'intérieur est le domaine du flux constant et de la transformation continue, face à la clôture opiniâtre de l'extérieur. Dans les mots de Michel Collot, « la rêverie pongienne sur le coquillage »<sup>416</sup> se caractérise par « un contraste entre l'inconsistance du contenu et la solidité du contenant »<sup>417</sup>. À l'intérieur, on trouve « la confusion d'une substance amorphe et indéfinissable »<sup>418</sup>, contrairement à la stabilité et à la rugosité de la coquille. Ainsi, la deuxième séquence de *L'Huître* réalise un renversement systématique des propriétés établies dans la première, ce que nous pouvons démontrer par l'homologation suivante :

$$\frac{S1}{S2} :: \frac{\text{clos}}{\text{ouvert}} :: \frac{\text{extérieur}}{\text{intérieur}} :: \frac{\text{minéral}}{\text{organique}} :: \frac{\text{rugueux}}{\text{visqueux}} :: \frac{\text{blanchâtre}}{\text{verdâtre + noirâtre}}$$

**Figure 6.4 :** Homologation des deux premières séquences de *L'Huître*

En vue des isotopies repérées, l'huître se présente comme un objet qui possède des qualités apparemment incompatibles : la minéralité et l'organicité, la rugosité et la viscosité, la blancheur et la verdure. C'est dans cette perspective

<sup>415</sup> Fontvieille, op. cit., p. 361.

<sup>416</sup> Collot, M. (1991). *Francis Ponge : entre mots et choses*. Mayenne : Champ Vallon, p. 196.

<sup>417</sup> Ibid.

<sup>418</sup> Ibid.

que nous passerons à l'analyse du troisième paragraphe, pour compléter notre description du plan du contenu.

### 6.2.2.3. Troisième séquence (S3)

La tension binaire que nous avons établie entre le contenant minéral et le contenu organique ne reste pas irrésolue. La dernière séquence du poème apporte la résolution en introduisant une nouvelle isotopie, celle de la création, qui réunit les propriétés contradictoires de l'huître en un objet unique, la perle : « *Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.* » (07).

Il convient d'examiner la juxtaposition du terme « formule » au verbe conjugué « perler » pour situer cette isotopie. Le terme « formule », en tant que diminutif de « forme », désigne une « *forme d'expression qui contient les termes mêmes dans lesquels un acte doit être conçu* »<sup>419</sup>. Par extension, on peut aussi parler des formules philosophiques<sup>420</sup>, mathématiques<sup>421</sup> ou chimiques<sup>422</sup>. À la lumière de ces définitions, et en particulier du concept d'expression qui est mis en évidence, il devient possible de considérer que le terme implique simultanément une création de nature matérielle, et une création de nature langagière. Effectivement, cette seconde implication serait également cohérente avec le lexème « gosier », qui signifie « *partie intérieure de la gorge* »<sup>423</sup> et « *le canal par où sort la voix* »<sup>424</sup>. C'est précisément ce processus ambivalent de création, à la fois physique et langagier, que le verbe « perler » vient actualiser.

<sup>419</sup> Littré, É. (s. d.). *Formule*. Dictionnaire de la langue française. Repéré à <https://www.littre.org/definition/formule>

<sup>420</sup> Ibid. : « *Formules philosophiques, phrases qui résument et définissent un système, un point de vue.* »

<sup>421</sup> Ibid. : « *Terme de mathématique. Ensemble de termes algébriques contenant l'expression générale d'un calcul ou son résultat. Formule algébrique. Formule différentielle. Formule intégrale.* »

<sup>422</sup> Ibid. : « *Terme de chimie. Formule atomique, ou, simplement, formule, celle qui réunit les symboles ou éléments entrant dans la constitution d'un composé quelconque, et dans laquelle chaque corps simple est représenté par une ou deux des premières lettres de son nom.* »

<sup>423</sup> Littré, É. (s. d.). *Gosier*. Dictionnaire de la langue française. Repéré à <https://www.littre.org/definition/gosier>

<sup>424</sup> Ibid.

Tandis que le substantif « perle » se définit comme « *globule d'un blanc argentin qui se forme dans certaines coquilles* »<sup>425</sup>, la forme verbale, dans son usage intransitif, « *se dit d'un liquide qui apparaît sous forme de gouttes comparées à des perles* »<sup>426</sup>. Cette différence grammaticale pourrait être considérée comme signifiante, la forme verbale soulignant moins le résultat final que l'acte même de la production. En effet, selon Gleize, la perle est « *seulement virtuellement présente* »<sup>427</sup> dans le texte, puisque le choix de verbe renvoie à un processus plutôt qu'à un objet concret :

« *On aura lu qu'il n'y a pas formellement de "perle" dans cette huître : sa virtualité est soulignée par la manœuvre langagière qui évoque sa présence sans toutefois concrètement ou substantivement la convoquer : "une formule perle..."* ». »<sup>428</sup>

Dans ce contexte, l'isotopie de la création constitue le noyau sémantique du paragraphe, et potentiellement, du texte entier. Bien entendu, lorsqu'il s'agit de la conclusion du texte, cette isotopie devrait être considérée dans sa relation avec les séquences précédentes. Comme le discours présente une préparation progressive vers la découverte de la perle, cette progression s'applique en même temps à sa formation. À cet égard, Gleize estime que le texte met l'accent sur l'opération d'ouverture « *plus encore que sur le couple contenant-contenu* »<sup>429</sup>. Selon lui, le concept d'ouverture constitue un facteur qui « *modalise le fétichisme de la formule* »<sup>430</sup>, grâce auquel nous pouvons mieux situer la nature de la création qui se réalise au sein de l'huître :

« [...] *Le texte met en effet l'accent sur ce qu'il appelle lui-même un "travail", à la fois méthodique et violent, qui suppose opiniâtreté (au moins égale à celle qu'oppose l'objet), résolution et claire conscience du risque ; il s'agira à la fois d'une ouverture et d'une infraction. En ce sens, une fois encore, on aperçoit*

<sup>425</sup> Littré, É. (s. d.). *Perle*. Dictionnaire de la langue française. Repéré à <https://www.littre.org/definition/perle>

<sup>426</sup> Littré, É. (s. d.). *Perler*. Dictionnaire de la langue française. Repéré à <https://www.littre.org/definition/perler>

<sup>427</sup> Gleize, op. cit., p. 181.

<sup>428</sup> Ibid. (Notes de bas de page, 3)

<sup>429</sup> Ibid., p. 183.

<sup>430</sup> Ibid.

*que le poète, et son lecteur, sont mis, par l'huître, dans la même posture. [...] La poésie n'est pas "à l'intérieur", pas plus qu'elle n'est à la surface, elle est dans ce mouvement ou effort d'ouverture. C'est bien pourquoi, d'ailleurs, le "poème" pongien ne peut être simplement l'objet d'une contemplation (il le serait si l'on pouvait le réduire au scintillement de la perle, ou l'identifier à celle-ci), ni non plus d'une interprétation (extraction du sens hors de sa gangue), mais d'une opération : acte et travail. »*<sup>431</sup>

Effectivement, le processus qui suit les étapes de résistance et de révélation peut être homologué au processus de formation même de la perle. Il s'agit d'une sorte de création qui nécessite un déclenchement, assuré par une opération d'ouverture qui, en activant la formule, révèle le potentiel de l'objet. C'est ainsi que *« la perle est sécrétée par la doublure interne de la coquille, le contenant sans valeur produit le contenu précieux, qui "résulte" virtuellement de lui »*<sup>432</sup>. D'après Gleize, cette formule qui donne naissance à la formation de la perle fonctionne également comme la clé du recueil entier, en caractérisant l'écriture pongienne :

*« [...] On peut suggérer que "L'huître", texte du Parti pris, en tant qu'il met en mots précisément un objet-sapate, peut être lu comme la formule du livre. Ce poème serait au recueil sa formule, comme à l'huître la perle, dans le poème. Poème exemplaire, donc, à ce titre, pointe extrême, point limite où vient se concentrer, se miniaturiser "tout un monde" [...], formule condensée, cruciale, microscopique ou microcosmique, à partir de laquelle tout ce monde peut se réengendrer, s'émouvoir, se réordonner. »*<sup>433</sup>

En guise de conclusion, l'analyse des isotopies révèle de nombreuses oppositions sémantiques qui caractérisent *L'Huître*. Si ces oppositions, que nous avons démontrées sous forme d'homologation, couvrent les deux premières séquences, c'est la dernière séquence qui permet d'envisager un cas de pluri-isotopie. Ce tout bref paragraphe final transforme la lecture de l'ensemble du texte, suggérant, à la fois, une création de nature matérielle, et une création de nature langagière. C'est ainsi que, chez Ponge, *« la chose se dit, [...] mais elle dit*

---

<sup>431</sup> Ibid.

<sup>432</sup> Ibid., p. 181.

<sup>433</sup> Ibid., p. 180.

*aussi, et au second degré, le geste même de se dire »<sup>434</sup>, de sorte que le poème se développe comme « une fable qui aurait pour moralité l'illustration et l'apparition finale d'un phénomène de langage »<sup>435</sup>, reconnaissable grâce à la formule qui perle au sein de *L'Huître*.*




---

<sup>434</sup> Richard, J-P. (1964). « Francis Ponge ». Dans *Onze études sur la poésie moderne* (pp. 198-224). Paris : Seuil, p. 221.

<sup>435</sup> Ibid.

### 6.3. SYNTHÈSE

En guise de synthèse, *L'Huître* ne se présente pas comme un abandon total des conventions poétiques préétablies, mais plutôt une reconfiguration de la forme versifiée en forme prosaïque. Notre étude des matrices conventionnelles a tenté de décrire la conversion supposée sur les niveaux phonique, lexical, syntaxique et discursif.

Grâce à cette base établie, la segmentation du texte, accompagnée par le décomptage des unités lexicales distribuées aux paragraphes, révèle une information rythmique. Les trois paragraphes se déploient, dans l'ordre respectif, en cinq phrases courtes successives, une seule phrase longue, et finalement, une seule phrase brève. Cette variation de longueur, mise en relation avec le plan du contenu, contribue ainsi à la motivation du texte entier, en représentant les trois séquences narratives : la résistance, la révélation, et l'essence.

Bien que, dans le cas de *L'Huître*, la motivation poétique soit distribuée à l'ensemble du texte, il semble exister un moment dans le déroulement du discours où elle est plus concentrée : « (*à proprement parler*) », l'insertion parenthétique située au milieu du deuxième paragraphe. D'un point de vue syntaxique, les parenthèses interrompent le flux de la lecture pour attirer l'attention sur leur contenu, tout en introduisant une dimension métalinguistique. D'ailleurs, sur le plan phonétique, cette interruption syntaxique établit, grâce aux consonants partagés, un lien sonore avec la toute dernière phrase du texte : « *Parfois très rare une formule perle...* » Puis, visuellement, il s'agit d'une forme arrondie placée au centre géométrique du texte entier, évoquant la forme même de la perle qui pourrait être trouvée ou non au sein de l'huître. L'accumulation décrite des éléments sémiques, phémiques et visuelles constitue ainsi une mise en abyme autour de laquelle le texte s'organise comme objet poétique motivé.

## CONCLUSION

En guise de conclusion, tandis que la communication ordinaire est dominée par la référentialité, où le signe linguistique à double articulation fait preuve de l'arbitraire, le langage poétique, d'autre part, a une tendance vers la motivation, réalisée à travers une adéquation des matrices phémiques et sémiques qui confère éventuellement au signe poétique, un statut moins arbitraire.

Bien que la motivation du signe soit un aspect principal qui caractérise la poéticité, elle reste loin d'être un principe homogénéisant à laquelle la totalité du discours poétique peut se réduire. Il serait ainsi plus précis de considérer l'existence des points d'intersection où les contraintes projetées par les deux plans du langage s'entrecroisent. Sur de tels points de convergence, dont l'identification et la description constituent l'objectif central de cette étude, le lien entre le signifiant et le signifié cesse donc de s'appuyer uniquement sur la convention sociale, pour être motivé par la co-occurrence. La motivation poétique se caractérise ainsi par la diversité des moyens d'expression qui sont simultanément manifestés.

À cet égard, une observation générale concernant toutes les trois analyses peut être formulée de manière suivante : l'arbitraire du signe linguistique est toujours présent dans chacun des poèmes étudiés, qui contiennent sans doute des séquences où le langage est plutôt référentiel que motivé. Toutefois, pour chaque texte, il est possible d'identifier des points dans le déroulement du discours où la motivation s'accumule. L'empilement des niveaux linguistiques se fait donc apparent par son contraste au reste du discours, comme si tout le reste du texte prépare la concentration décrite, suscitant chez le lecteur l'impression d'une vérité découverte, caractérisée par Greimas comme une particularité du discours poétique.

Cette étude a donc pour but de démontrer un exemple des possibilités qui en résultent lorsque la motivation du signe est adoptée comme une démarche analytique. Bien entendu, les textes poétiques, tout en restant dans le cadre de la sémiotique, peuvent être étudiés avec des méthodologies différentes qui

permettraient d'en mieux saisir les aspects culturels, intertextuels ou iconoplastiques. Nous en proposons ici une esquisse d'analyse.

Malgré l'impression que les analyses effectuées laissent voir les différences et les similarités entre les textes, chacun présente sa manière unique d'assurer la motivation, comme des objets hétérogènes. Leur comparabilité devient donc discutable, car il ne s'agit pas d'unités équivalentes. La question reste de savoir si la motivation poétique d'un texte peut être à un degré plus élevé à celle d'un autre. De toute manière, même si cela serait possible, la comparaison des différents degrés de motivation ne devrait pas impliquer une mise en hiérarchie des textes en termes de leurs valeurs, car une telle évaluation concernerait la critique littéraire plutôt que l'analyse sémiotique.

Lorsqu'il s'agit du poétique, il convient également de préciser que cette réalité proprement sémiotique ne peut pas se réduire à la poésie, qui n'en constitue, en effet, qu'une seule manifestation. De même, il serait méthodologiquement injuste de s'approcher au discours en portant déjà des préjugements tels que littéraire ou non-littéraire, qui présupposent une littérarité a priori.

Dans ce contexte, notre étude peut s'ouvrir et s'élargir sur la question suivante : En dehors de la poésie, quels d'autres champs d'investigation peut-elle déclencher la motivation du signe ?

Nous aurions ainsi tort à considérer le poétique comme une propriété intrinsèque réservée aux textes dits poèmes. Au contraire, il reste une qualité du langage humain surgissant d'un renversement du principe même de l'arbitraire, qui peut naturellement se retrouver dans une grande variété des produits culturels différents : pas seulement des énoncés narratifs sous forme écrite comme le roman et la nouvelle, mais aussi des phénomènes divers sous d'autres régimes sémiotiques comme des films, des slogans politiques, ou des publicités.

En effet, comme un poème peut être examiné dans sa narrativité, un roman peut également être étudié dans sa poéticité. Il devient ainsi possible de parler des romans qui font preuve de la motivation poétique, aussi bien que des poèmes dominés par l'arbitraire du signe. D'autre part, l'étude d'un exemple tel que le cinéma nécessiterait sans doute une méthodologie reconsidérée. Cette

méthodologie, bien qu'elle soit adaptée aux exigences du support audiovisuel, s'appuierait toujours sur l'identification des différents plans du discours qui se répètent et se confirment pour assurer une sorte de motivation.

Puis, l'étude de la motivation poétique peut également trouver des applications dans le domaine de la sémiotique de la traduction. Comme un texte poétique est une occurrence particulière dans une langue naturelle donnée, sa traduction diffère de celle des textes où domine l'arbitraire du signe, car il s'agit de formuler un autre texte, dans une autre langue, qui captiverait les mêmes relations non-arbitraires entre les deux plans du langage. Dans cette perspective, la motivation du signe semble constituer un enjeu majeur qui concerne la traduction du langage poétique.

Les poèmes sont-ils intraduisibles ? Comment identifier une traduction pertinente de la poésie ? Comment la traduction des poèmes se diffère-t-elle de celle des romans ? Ce sont toutes des questions qui sont susceptibles à ouvrir des pistes de réflexion dans le contexte de la sémiotique de la traduction. La motivation poétique pourrait ainsi offrir, non seulement une méthodologie pour l'analyse des traductions individuelles, mais aussi un cadre théorique général qui permet d'explicitier les défis que le discours poétique impose au traducteur.

## BIBLIOGRAPHIE

**Apollinaire, G. (1948).** *Calligrammes*. Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1918)

**Apollinaire, G. (1991).** « L'Esprit nouveau et les poètes ». *Mercure de France*, 130(491), 385-396.

**Aragon, L. (1954).** « Du sonnet ». *Les Lettres françaises*, (506), 1-5.

**Arbouin, G. (1914).** « Devant l'idéogramme d'Apollinaire ». *Les Soirées de Paris*, 3(26/27), 383-385.

**Arrivé, M. (1975).** « Lire, dé-lire ». *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, (7/8), 7-20. <https://doi.org/10.3406/prati.1975.919>

**Ballabriga, M. (2014).** « Une lecture de *Recueillement* de Charles Baudelaire » [En ligne]. *Texte ! Texte & Cultures*, 19(3). Repéré à <https://revue-texto.net/index.php?id=3543>

**Barthes, R. (1964).** « Éléments de sémiologie ». *Communications*, (4), 91-135. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1029>

**Bassy, A.-M. (1974).** « Forme littéraire et forme graphique : les schématogrammes d'Apollinaire ». Dans *Scolies : Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 3-4 (pp. 161-207). Paris : PUF.

**Baudelaire, C. (1907).** *Lettres : 1841-1866*. Paris : Mercure de France.

**Baudelaire, C. (1908).** *Œuvres posthumes*. Paris : Mercure de France.

**Baudelaire, C. (1961).** *Les fleurs du Mal*. Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1857)

**Baudelaire, C. (1967).** *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris : Garnier-Flammarion. (Œuvre originale publiée en 1869)

**Bernard, S. (1959).** *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Librairie Nizet.

**Benveniste, E. (1939).** « Nature du signe linguistique ». *Acta Linguistica*, 1(1), 23-29.

**Beugnot, B. (1990).** *Poétique de Francis Ponge*. Paris : PUF.

**Brunel, P. (1998).** *Charles Baudelaire, Les fleurs du mal : Entre « fleurir » et « défleurir »*. Paris : Éditions du Temps.

**Collot, M. (1991).** *Francis Ponge : entre mots et choses*. Mayenne : Champ Vallon.

**Coquet, J.-C. (1972).** « Poétique et linguistique ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 26-44). Paris : Larousse.

**Coquet, J.-C. et alii. (1982).** *Sémiotique : L'École de Paris*. Paris : Hachette Université.

**Cornulier, B. de. (1981).** « La rime n'est pas une marque de fin de vers ». *Poétique*, 12(46), 247-256.

**Cornulier, B. de. (1995).** *Art poétique : notions et problèmes de métrique*. Lyon : PUL.

**Courtés, J. (1991).** *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette Université.

**Danhauser, A. (1996).** *La théorie de la musique*. Paris : Henry Lemoine. (Œuvre originale publiée en 1872)

**Debussy, C. (1890).** *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* [Partition musicale]. Paris : Paxent.

**Delente, E. (2009).** « Les poèmes en prose chez Francis Ponge : lecture rythmique ». *L'Information Grammaticale*, (121), 34-39. <https://doi.org/10.3406/i-gram.2009.4021>

**Ducrot, O. & Todorov, T. (1972).** *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.

**Dubois, J. et alii. (2002).** *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse.

**Édeline, F. (2020).** « Sémiotique de la poésie visuelle ou Apollinaire grammaturge ». Dans *Entre la lettre et l'image* (pp. 89-142). Louvain-la-Neuve : Academia-L'Harmattan.

**Fontvieille, A. (2005).** « Parler la langue chez Francis Ponge ». Dans Y. Chevalier & P. Wahl (Dir.), *La syllepse. Figure stylistique* (pp. 359-372). Lyon : PUL.  
<https://doi.org/10.4000/books.pul.20535>

**Foucault, M. (1973).** « Le calligramme défait ». Dans *Ceci n'est pas une pipe* (pp. 17-38). Montpellier : Fata Morgana.

**Gendre, A. (1996).** *Évolution du sonnet français*. Paris : PUF.

**Geninasca, J. (1972).** « Découpage conventionnel et signification ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 46-62). Paris : Larousse.

**Geninasca, J. (1980).** « Forme fixe et forme discursive dans quelques sonnets de Baudelaire ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, (32), 123-139. <https://doi.org/10.3406/caief.1980.1212>

**Gleize, J.-M. (1983).** *Poésie et figuration*. Paris : Seuil.  
<https://doi.org/10.3917/lsgleiz.1983.01>

**Grammont, M. (1937).** *Les vers français : ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris : Delagrave.

**Grammont, M. (1965).** *Petit traité de versification française*. Paris : Armand Colin. (Œuvre originale publiée en 1908)

**Greene, R. (Éd.). (2012).** *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (4th Edition)*. Princeton : Princeton University Press.

**Greimas, A. J. (1966).** *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse.

**Greimas, A. J. (1970).** « La linguistique structurale et la poétique ». Dans *Du Sens : Essais sémiotiques* (pp. 271-283). Paris : Seuil.

**Greimas, A. J. (1970).** « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». Dans *Du Sens : Essais sémiotiques* (pp. 185-230). Paris : Seuil.

**Greimas, A. J. et alii. (1972).** *Essais de sémiotique poétique*, Paris : Larousse.

**Greimas, A. J. (1972).** « Pour une théorie du discours poétique ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 5-25). Paris : Larousse.

**Greimas, A. J. (1976).** « Pour une théorie des modalités ». *Langages*, 10(43), 90-107. <https://doi.org/10.3406/lgge.1976.2322>

**Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979).** *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette Université.

**Hjelmslev, L. (2000).** *Prolégomènes à une théorie du langage* (Traduit de l'anglais par A.-M. Léonard). Paris : Minuit. (Œuvre originale publiée en 1943)

**Jacquot, C. (2012).** « Les “idéogrammes lyriques” d'Apollinaire : une remotivation graphique du signe ? ». *Elseneur*, 1(27), 95-112. <https://doi.org/10.4000/elseneur.2062>

**Jakobson, R. & Lévi-Strauss, C. (1962).** « “Les chats” de Charles Baudelaire ». *L'Homme*, 2(1), 5-21. <https://doi.org/10.3406/hom.1962.366446>

**Jakobson, R. (1963).** *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit.

**Kingma-Eijendaal, T. & Smith, P. (2004).** *Francis Ponge : Lectures et méthodes*. Amsterdam : Brill.

**Kristeva, J. (1972).** « Sémanalyse et production de sens, quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé : Un coup de dés ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 207-234). Paris : Larousse.

**Léon, P. (2012).** *Phonétisme et prononciations du français*. Paris : Armand Colin.

**Molino, J. & Gardes-Tamine, J. (1982).** *Introduction à l'analyse de la poésie I : Vers et figures*. Paris : PUF.

**Molino, J. & Gardes-Tamine, J. (1988).** *Introduction à l'analyse de la poésie II : De la strophe à la construction du poème*. Paris : PUF.

**Morier, H. (1961).** *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF.

**Mougin, P. & Haddad-Wotling, K. (2002).** *Dictionnaire mondial des littératures*. Paris : Larousse.

**Ponge, F. (1948).** *Le parti pris des choses*. Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1942)

**Ponge, F. (1961).** « My Creative Method ». Dans *Le Grand recueil : Méthodes* (pp. 9-42). Paris : Gallimard.

**Ponge, F. (1961).** « Proclamation et petit four ». Dans *Le Grand recueil : Méthodes* (pp. 214-217). Paris : Gallimard.

**Ponge, F. (1984).** *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel*. Paris : Hermann.

**Rastier, F. (1972).** « Systématique des isotopies ». Dans A. J. Greimas (Dir.), *Essais de sémiotique poétique* (pp. 80-106). Paris : Larousse.

**Rastier, F. (1987).** *Sémantique interprétative*. Paris : PUF.

**Richard, J.-P. (1964).** « Francis Ponge ». Dans *Onze études sur la poésie moderne* (pp. 198-224). Paris : Seuil.

**Riffaterre, M. (1977).** « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte ». Dans P. Bonnefis & P. Oster (Dir.), *Ponge, inventeur et classique* (pp. 66-84). Paris : UGE.

**Riffaterre, M. (1981).** « Ponge intertextuel ». *Études françaises*, 17(1-2), 73-85

**Riffaterre, M. (1983).** *Sémiotique de la poésie* (Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas). Paris : Seuil. (Œuvre originale publiée en 1978)

**Saussure, F. de. (1995).** *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot. (Œuvre originale publiée en 1916)

**Sollers, P. & Ponge, F. (1970).** *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris : Gallimard/Seuil.

**Todorov, T. (1978).** *Les genres du discours*. Paris : Seuil.

**Valéry, P. (1960).** *Œuvres II*. Paris : Gallimard.

**Valéry, P. (1924).** *Situation de Baudelaire*. Monaco : Imprimerie de Monaco.

**Veck, B. (1986).** « Francis Ponge ou du latin à l'œuvre ». Dans J.-M. Gleize (Dir.), *Francis Ponge : Cahier de l'Herne* (pp. 367-398). Paris : L'Herne.

## TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ  
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Hazırlayanın Adı Soyadı : Ömer Faruk Karaşahan  
Tez Başlığı : La motivation du signe dans l'analyse sémiotique des poèmes :  
*Recueillement de Baudelaire, La Cravate et la montre*  
d'Apollinaire, *L'Huître* de Ponge  
Savunma Tarihi : 11 / 09 / 2025  
Danışman : Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR

### JÜRİ ÜYELERİ:

Unvan, Ad-Soyad

İmza

Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR

Doç. Dr. Marie-Hélène SAUNER LEROY

Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT KILIÇERİ

Enstitü Müdürü V.

Doç. Dr. Demirhan Burak ÇELİK