

Pour une pragmatique textuelle du poème L'exemple des *Yeux d'Elsa* d'Aragon

Dr. Ali Assad *

(Déposé le 11 / 3 / 2009. Accepté 19/9/2010)

□ Résumé □

Nous tenterons dans cet article une lecture du poème d'Aragon intitulé "Les yeux d'Elsa", publié en 1942 dans un recueil portant le même titre. Nous montrerons qu'une analyse pragmatique-configurationnelle qui prend en compte le caractère interactif de la textualité, la réflexivité de l'énonciation, l'inscription des énoncés dans des genres de discours, l'inséparabilité du texte et du contexte, ainsi que l'orientation argumentative globale est de nature à délivrer le sens du poème et à révéler ses beautés esthétiques.

Nous essayerons particulièrement de détecter *l'effet de texte*, défini comme le résultat du passage de la séquence à la configuration, de la séquence textuelle comme suite linéaire d'unités linguistiques, à la reconstruction de cette séquence comme un tout de sens, c'est-à-dire à la relation de cohésion-cohérence, construction élaborée à partir d'éléments discontinus du texte.

Mots-clé : pragmatique, effet de texte, réflexivité de l'énonciation, cohérence

* Maître de conférences au département de français de l'université Tichrine, Lattaquié-Syrie.

نحو مقارنة تداولية نصية للقصيدة "عيون إلزا" للشاعر أراغون أنموذجاً

الدكتور علي يوسف أسعد*

(تاريخ الإيداع 11 / 3 / 2010. قبل للنشر في 19 / 9 / 2010)

□ ملخص □

هذا البحث قراءة في قصيدة "عيون إلزا" للشاعر الفرنسي أراغون التي نُشرت عام 1942 في ديوان يحمل العنوان نفسه. سنبين بأنّ التحليل التداولي النصي الذي يركّز على الطابع التفاعلي للنصية، ويأخذ بعين التقدير انعكاس الملفوظية في الخطاب، وإنضواء الملفوظات ضمن أجناس خطابية، وارتباط النص بالسياق، إضافة إلى الوجهة الحجاجية الكلية للنص، من شأنه أن يميّز اللثام عن دلالات القصيدة وجمالياتها. سوف نرصد بوجه خاص "وقع النص" وأثره الناجم عن الانتقال من البنية النصية بوصفها سلسلة خطية من الوحدات اللسانية إلى إعادة تكوين هذه البنية ككل دلالي، أي إلى علاقة غير خطية من التماسك-الانسجام. والانسجام يتطلّب من المتلقي صرف الإهتمام إلى العلاقات الخفية التي تنظّم النص وتولّده.

الكلمات المفتاحية : التداولية، وقع النص، انعكاس الملفوظية، الانسجام.

* أستاذ مساعد - قسم اللغة الفرنسية - كلية الآداب - جامعة تشرين - اللاذقية - سورية.

INTRODUCTION:

Un discours est un énoncé caractérisable certes par des propriétés textuelles, mais surtout comme un acte de discours accompli dans une situation (participants, institutions, lieu, temps). Deux conditions paraissent alors s'imposer : la nécessité de penser la valeur pragmatique, non plus comme valeur de la langue, mais comme valeur dans un discours donné : un repérage des actes illocutoires d'un poème ne fait par exemple que retrouver les valeurs de la langue. Il faut au contraire s'intéresser à l'activité énonciative et à la production du discours, et se demander quelles sont les valeurs illocutoires, les positions énonciatrices, les présuppositions qui forment système dans une écriture. Il faut également détecter *l'effet de texte*, défini comme "le résultat du passage de la séquence à la configuration, de la séquence textuelle comme suite linéaire d'unités linguistiques, à la reconstruction de cette séquence comme un tout de sens" ¹.

La deuxième condition concerne la nécessité d'éviter des catégories comme "contexte" ou "situation de communication" ², qui glissent facilement vers une conception sociologisante de l'énonciation ³. Et c'est justement la notion de "scène" qui permet d'éviter ces catégories-là. Un texte n'est pas un ensemble de signes inertes, c'est la trace d'un discours où la parole est mise en scène. La mise en scène de la parole est la situation impliquée par l'énonciation de tel ou tel genre de texte, la *scène d'énonciation* ⁴. Or qui dit "situation d'énonciation" suppose un énonciateur, un co-énonciateur, ainsi qu'un ancrage spatio-temporel. Dans quelle mesure le co-énonciateur est-il alors mis en position d'acteur de l'énonciation ? Et l'énonciateur est-il attaché au sujet réel, ou bien au sujet dans l'exercice de la parole ? De toute évidence, cette deuxième question, qui s'articule le plus visiblement à la pragmatique, touche à l'image de soi construite dans le discours (phénomène dit d'*ethos*) ⁵.

D. Maingueneau, insiste sur le fait que l'*ethos* n'est pas attaché au sujet réel, mais au sujet dans l'exercice de la parole, dans l'interaction verbale : il se montre dans l'acte d'énonciation, il ne se dit pas dans l'énoncé. Il reste par nature au second plan de l'énonciation : il doit être perçu, mais ne pas faire l'objet du discours. L'efficacité de l'*ethos*

¹ -*Éléments de linguistique textuelle*, p. 49.

² - En analyse de discours, on distingue entre la *situation de communication* qui réfère à l'environnement extralinguistique (incluant non seulement "le savoir que doivent posséder les partenaires de l'acte de langage", mais aussi "un certain nombre de données de type sociologique et psychologique") et la *situation d'énonciation* qui réfère "au processus de mise en discours qui se caractérise par des marques langagières à valeur déictique, anaphorique ou illocutoire" (Voir Patrick Charaudeau & Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, pp. 534-535).

³ -*Ibid.*, p. 517-518.

⁴ -*Scène d'énonciation* : "notion qui, en analyse du discours, est souvent employée concurremment avec celle de "situation de communication". Mais, en parlant de "scène d'énonciation", on met l'accent sur le fait que l'énonciation advient dans un espace *institué*, défini par le genre de discours, mais aussi sur la dimension *constructive* du discours, qui se "met en scène", instaure son propre espace d'énonciation" (*Ibid.*, p. 515).

⁵ -Rappelons que l'*ethos*, concept qui vient de la rhétorique d'Aristote et qu'on peut traduire par "caractère", désigne les qualités que s'octroie implicitement tout énonciateur au travers de son énonciation, pour être plus convaincant. La question de l'*ethos* est liée à celle de la construction de l'identité. Chaque prise de parole engage à la fois une prise en compte des représentations que se font l'un de l'autre les partenaires, mais aussi la stratégie de parole d'un locuteur qui oriente le discours de façon à se façonner à travers lui une certaine image. Cette image est l'*ethos*. Ce qui est en jeu avec l'*ethos*, c'est l'importance de la représentation de soi et de l'autre dans l'interlocution.

tient au fait qu'il enveloppe en quelque sorte l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé⁶.

L'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une "voix", associée à un "corps énonçant" historiquement spécifié. En effet, tout texte écrit possède une "vocalité" spécifique qui permet de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur (et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif), à un "garant" qui à travers son "ton" atteste ce qui est dit. L'instance qui assume le ton d'une énonciation est une représentation de l'énonciateur construite par le coénonciateur à partir d'indices de divers ordres fournis par le texte.

Cette représentation, qui est l'*ethos*, joue le rôle d'un garant et prend en charge la responsabilité de l'énoncé. La notion d'*ethos* est intéressante pour le lien crucial qu'elle entretient avec la réflexivité énonciative. Il faudrait donc penser le fait littéraire comme acte de communication dans lequel le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables. À l'intérieur de la construction par le discours lui-même, de l'*ethos* discursif⁷, d'autres affinements interviennent alors, engageant la conception du verbal et de l'énonciation : importance de la réflexivité, oppositions dire/montrer, texte/contexte par exemple.

OBJECTIFS:

Des notions comme "ethos", et "scène d'énonciation" (concernant le genre du discours et l'écart par rapport à ce genre) sont au croisement de la pragmatique et de l'analyse du discours ; elles nous permettront d'approcher le poème d'Aragon intitulé *Les yeux d'Elsa*⁸. Mais notre lecture⁹ de ce poème, envisagera la valeur pragmatique comme valeur dans un discours donné, et montrera, particulièrement, qu'une analyse pragmatique-configurationnelle¹⁰ qui prend en compte la primauté de l'interaction, le discours comme activité, la réflexivité de l'énonciation, l'inséparabilité du texte et du contexte, ainsi que l'orientation argumentative globale, permet de délivrer le sens du poème et de révéler ses beautés esthétiques.

MÉTHODOLOGIE:

La pragmatique que nous mobiliserons ici est une pragmatique textuelle qui désigne ce qui fait l'unité signifiante du texte ; elle met l'accent sur l'activité énonciative et la production du discours. Cependant, J.-M. Adam distingue linguistiquement trois aspects de cette dimension pragmatique : la composante sémantique-référentielle, la composante

⁶ - Ce phénomène, O. Ducrot l'a conceptualisé à travers sa distinction entre le locuteur en tant qu'activité énonciative (noté locuteur-L) et le locuteur en tant qu'être du monde (noté Locuteur λ), qui croise celle des pragmaticiens entre "montrer" et "dire".

⁷ - Il est vrai que pour Aristote, l'*ethos* c'est le caractère que doit prendre l'orateur pour inspirer confiance à son auditoire, mais il semble qu'Aristote mette en relief un autre type d'*ethos* construit non en dehors du *logos* mais dans et par le *logos* : "il faut que cette confiance (inspirée par l'orateur) soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur" (Aristote cité par Maingueneau, 1999 : 77).

⁸ - Ce poème est publié dans un recueil portant le même titre, paru aux éditions Seghers en 1942.

⁹ - Il ne s'agit nullement d'appliquer une théorie mais de mettre à l'épreuve, sur un texte connu, la fécondité d'une orientation.

¹⁰ - Le mot "configuration" ne désigne pas seulement le caractère épisodique (venir après) que possède un texte, mais aussi son caractère configuré (former un tout).

énonciative et enfin l'orientation argumentative ¹¹. Dans cet article, nous nous attacherons plus particulièrement aux instances du dispositif énonciatif et aux constituants de la force illocutoire, sans négliger, pour autant, les constituants du contenu propositionnel. Aussi, nous tiendrons compte du fait que l'effet de texte est le produit d'une double complétude : pragmatique (configurationnelle) et séquentielle. À l'arrière-plan de cette double complétude se profilent la mise en scène de la parole et ses enjeux esthétiques et éthiques.

1. LA DIMENSION CONFIGURATIONNELLE

1.1 Cadre et ancrage énonciatifs

L'approche descriptive et évaluative du jeu des personnes esquissera des profils de l'univers de discours ¹². Quand, par exemple, dans la première strophe du poème, Aragon écrit :

*"Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
S'y jeter à mourir tous les désespérés
Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire"¹³.*

Le lecteur peut aisément voir dans ces vers, selon D. Briolet, la transcription poétique d'un élan d'identification absolue du "Je" désirant au "Tu" désiré. Mais un tel élan se fait si impérieux et violent que ce "Tu" devient en quelque sorte l'abîme en lequel le "Je" se précipite, mortellement fasciné par une image fantasmagorique d'analogie cosmique entre son être, l'univers, et le regard aimé qui les reflète tous deux ¹⁴. Il s'agit donc d'un fantasme qui protège du vide, du réel mais qui est, en même temps, une fenêtre sur ce vide, ce réel ¹⁵.

Cette première strophe met l'accent sur la profondeur des yeux de la bien-aimée, profondeur où se perd la mémoire du poète. Cette profondeur symbolise l'impossible

¹¹ - Voir *Éléments de linguistique textuelle*, p. 99. Pour Adam, cette tripartition est assez admise aujourd'hui. Ainsi, F. Jacques parle des "constituants du contenu propositionnel", des "instances du dispositif énonciatif" et des "composants de la force illocutoire" (*ibid.*).

¹² - *Univers de discours* : ensemble complexe des facteurs qui conditionnent la production d'un énoncé. Il comprend :

- les éléments de la situation de communication, avec la représentation du locuteur, de l'allocutaire, et de l'image de leur environnement.

- les éléments linguistiques liés aux contraintes de genre et de thème. Ces données se prolongent les unes les autres : l'univers du discours est à la croisée des liens que l'homme par son langage prétend tisser avec le réel (Anna Jaubert, *La lecture pragmatique*, p. 237).

¹³ - *Les yeux d'Elsa*, p. 33.

¹⁴ - Voir D. Briolet, *Le langage poétique*, p. 116.

¹⁵ - Expliquant ce rapport à son auditoire, Lacan avait donné l'exemple d'un tableau dont le cadre s'insérerait parfaitement dans une fenêtre : il couvre l'espace du vide, mais traverser cette toile reviendrait à se jeter par la fenêtre, et à se retrouver chose morte, en bas. On pense à certaines œuvres de Magritte qui consistent à superposer exactement un tableau situé dans une pièce et la vue d'un paysage réel que l'on voit par la fenêtre. Du fait de cette superposition, l'image du tableau se prolonge dans le paysage qui se trouve autour de lui, et sous cet aspect le tableau est donc complètement relié au paysage réel qui le prolonge. Mais à gauche du tableau, sa tranche blanche marque une discrète coupure qui détache l'image du tableau de son prolongement dans le paysage réel (M. Aquien, *L'autre versant du langage*, pp. 168-169).

présence à soi-même ; elle souligne le caractère interdit des yeux d'Elsa, et le désir passionné de sonder l'infini de ses yeux et d'atteindre leur réalité secrète et quasi sacrée.

Il faudrait alors dépasser le moment du chaos et du chavirement, retrouver un certain tissu des choses ; ainsi l'arc-en-ciel symbolise cette réunion de l'univers :

*"Mère des Sept douleurs ô lumière mouillée
Sept glaives ont percé le prisme des couleurs
Le jour est plus poignant qui point entre les pleurs
L'iris troué de noir plus bleu d'être endeuillé"¹⁶.*

Et l'on remarque qu'à la fin du poème, le poète brave les interdictions ; les yeux de la bien-aimée répandent sur lui le chaud bienfait d'une vraie flamme :

*"J'ai retiré ce radium de la pechblende
Et j'ai brûlé mes doigts à ce feu défendu"¹⁷.*

C'est seulement à la fin du poème qu'on assiste véritablement à un revirement de la situation énonciative. L'élan impérieux et violent de l'identification du "je" au "tu" commence même par se défaire avant la dernière strophe, ce qui est médiatisé par une sorte d'acteur délégué (en l'occurrence "les insectes") :

*"Cachent-ils des éclairs dans cette lavande où
Des insectes défont leurs amours violentes"¹⁸.*

Mais c'est dans la dernière strophe que se produit un *renversement* significatif, une cassure évidente par rapport au reste du poème :

*"Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa
Sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent
Moi je voyais briller au-dessus de la mer
Les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa"¹⁹.*

Cette dernière strophe brise le couple /je-tu/ au profit de la troisième personne. Par opposition à l'*embrayage* ²⁰ qui est un effet de retour à l'énonciation, on observe une réalisation sentie du *débrayage* actantiel.

Ainsi, le "Moi" s'oppose à l'univers : le poète, perdu, et sans mémoire, dans les strophes précédentes, aperçoit une lumière dans ce naufrage, et le poème s'achève par le magnifique trimètre (qui renvoie au "miracle" et au caractère sacré de la Vierge) : "Les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa ". Finalement, c'est la reconnaissance de la

¹⁶ - *Les yeux d'Elsa*, p. 33.

¹⁷ - *Ibid.*, p. 34.

¹⁸ - *Ibid.*

¹⁹ - *Ibid.*

²⁰ - "L'embrayage est un effet de retour à l'énonciation ; il est lié à la présence dans l'énoncé d'unités qui projettent les coordonnées personnelles, temporelles et spatiales (réelles ou imaginaires) de sa production. Ces unités sont appelées embrayeurs (traduction de *shifters*), ou signes indiciels. L'embrayage s'oppose donc au débrayage ; au sens strict, il vise à l'identification entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, et se limite à la représentation du cadre énonciatif " (A. Jaubert, *La lecture pragmatique*, p. 231).

différence entre "je" et "tu" qui permet seule d'échapper au désespoir enraciné dans les pulsions de mort en conflit avec les pulsions de vie dans la formation du désir. Ainsi devient possible l'amoureuse et désirante reconnaissance du commun partage d'un manque et d'une même tension vers le comblement de ce manque. Le *moi* qui apparaît pour la première fois à l'avant-dernier vers du poème, traduit une certaine présence à soi, c'est le signe d'une mémoire retrouvée.

Le renversement des embrayeurs, dans une dérobade qui signifie *a contrario* toute la valeur pragmatique des indices de la personne, est doublé par d'autres renversements. En effet, la brisure s'effectue également au niveau des ancrages énonciatifs ²¹.

L'intrusion du récit dans un texte entièrement au présent signifie que le poème est énonciativement ancré dans une généralité, une sorte d'absolu intemporel ; l'allusion au désastre de la guerre se précise avec les "naufregeurs" (ces pirates qui allumaient des feux sur les rochers pour que les navires, attirés par la lumière et la prenant pour celle d'un phare, s'y échouent) : l'univers est un bateau naufragé (les "naufregeurs" seraient-ils ici les Nazis ?).

En tous cas, les yeux d'Elsa "ouvrent la double brèche" dans ce Malheur, et constituent un repère dans ce désastre général. Dès lors, le poème devient un poème d'espoir, de résistance.

D'ailleurs, le passé simple marque l'irruption du sème aspectuel de /ponctualité/ (et de /terminativité/). Il place l'interlocuteur immédiatement au cœur d'un récit, il lui fait oublier la situation actuelle en l'entraînant ailleurs, en le transportant "dans un univers autre, apparemment coupé de l'univers du présent" ²². L'ancrage "non-actuel" impose une rupture globale par rapport au [je-tu-ici-maintenant] de l'énonciation.

1.2 Actes de discours et orientation argumentative

La cohérence du texte, qui n'est pas une propriété linguistique des énoncés, mais le produit d'une activité interprétative, est rendue possible par la découverte d'une orientation argumentative globale; cette orientation rend possible l'établissement de liens entre des énoncés manquant éventuellement de connexité et/ou de cohésion ²³ et/ou de progression et/ou de pertinence situationnelle (contextuelle).

Le syllogisme comme modèle de textualité

Le renversement des jeux de la personne que nous avons déjà évoqué est favorisé par la mobilisation du véhicule sensoriel de la vision. Celui-ci ne fait pas autre chose que de

²¹ - Pour être perçu comme un tout cohésif et cohérent, un texte doit comporter un ancrage énonciatif. La théorie des plans d'énonciation développée par Benveniste et ses successeurs -énonciation de discours (ancrage énonciatif "actuel") et énonciation historique (ancrage énonciatif "non-actuel") - repose sur un principe fondamental : localement, ces plans ne cessent d'alterner dans un texte. En d'autres termes, l'homogénéité énonciative est extrêmement rare (J.-M. Adam, *Éléments de linguistique textuelle*, p. 101).

²² - Jean-François Bourdet, "Le système temporel du français", in *Le français dans le monde*, octobre, 1991, p. 58.

²³ - La *connexité* correspond aux rapports grammaticaux des formants linguistiques d'une expression ; elle opère non seulement à l'intérieur de la proposition, mais aussi en exerçant des contraintes textuelles sur les reprises d'unités : nominalisation, ellipse, co-référence, anaphores, articulation des propositions par des chaînes d'organisateur ou de connecteurs, enchaînement des temps verbaux La *cohésion* est une notion essentiellement sémantique qui a pour but de répondre à des questions naïves du type : comment expliquer le fait que, quand on lit et comprend un énoncé, on éprouve (ou non) un sentiment d'unité ? (J.-M. Adam, *op.cit.*, p. 109).

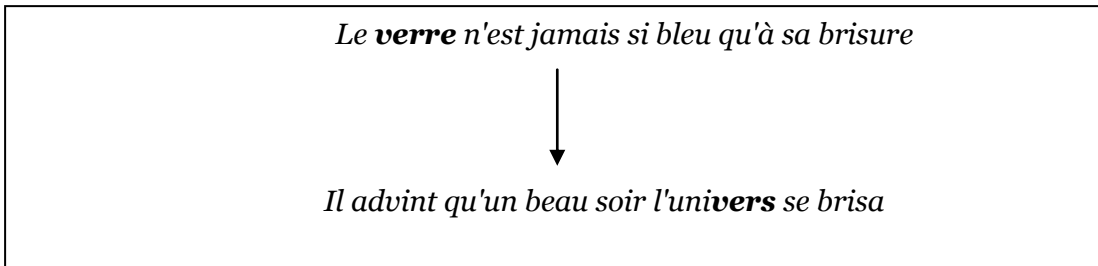
transformer un non-espace en espace-signifiant (en espace tout court) : ce dernier, dès lors, devient un objet-valeur dans un programme narratif de quête (correspondant dans l'ordre visuel à "l'étoile des mages" ²⁴) :

*"Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche
Par où se reproduit le miracle des Rois
Lorsque le cœur battant ils virent tous les trois
Le manteau de Marie accroché dans la crèche" ²⁵.*

Et plus loin :

*"Je suis pris au filet des étoiles filantes
Comme un marin qui meurt en mer en plein mois d'août" ²⁶.*

Le parcours du sujet est un parcours de construction pragmatique de l'espace, orienté et finalisé par l'appel des étoiles filantes. C'est pourquoi, le poème gagne en luminosité ; le "verre" qui "n'est jamais si bleu qu'à sa brisure" finit par se briser : " Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa" (le membre-graphème "vers" emprunté à "univers" convoque par homonymie le mot "verre"). C'est ce qu'on peut illustrer par le schéma :



Ce rapprochement entre "verre" et "vers" est favorisé par le travail de dissémination de la rime, qui est systématisé par Aragon. Ainsi, dans "Cantique à Elsa", on lit :

*"Je tresserai mes vers de verre et de verveine
Je tisserai ma rime au métier de la fée" ²⁷.*

²⁴ -Les "étoiles filantes" constituent le signe d'une métaphore filée du naufrage et du désarroi inscrite dans le tissu textuel. Mais ces étoiles signifient également que Elsa devient phare, étoile polaire qui guide le poète naufragé; elle devient étoile du Berger. C'est d'ailleurs ce sens qu'on retrouve dans un autre poème : "Une chanson pure comme l'eau fraîche.../Sachant monter au dessus de la crèche/Si bien si haut que les bergers la voient". Et dans "Cantique à Elsa", on lit : "Etoile mon étoile aux doigts de chloroforme/Comment veux-tu que je m'endorme". Mais il est possible de donner à "étoiles filantes" une interprétation mythologique. En effet, dans le poème *Les yeux d'Elsa* on s'aperçoit que Marie donne naissance au Christ dans la grotte de BETHLEEM (v. 20) où les Rois Mages se rendent, guidés par une étoile filante (v. 31).

²⁵ - *Les yeux d'Elsa*, p. 34.

²⁶ - *Les yeux d'Elsa*, p. 34.

²⁷ - "Cantique à Elsa", *ibid.*, p. 100

Si l'on reconsidère le " *verre (qui) n'est jamais si bleu qu'à sa brisure*" à la lumière de l'"*univers (qui) se brisa*", on peut reconstruire une proposition manquante, proposition en forme de conclusion, restituable sur la base d'une structure syllogistique :

Le verre n'est jamais si bleu qu'à sa brisure

(or) l'univers se brisa

(donc) le verre est extrêmement bleu.

Ce qui est ici intéressant, c'est que le syllogisme est effacé. Alors, c'est le lecteur qui rétablit la conclusion de ce syllogisme. Mais cette incomplétude ne doit pas être analysée comme un défaut de structure; elle confère au poème un dynamisme sémantique et une pertinence pratique. Ce qui importe, précisément, c'est le rapport entre l'implicite et la cohérence nouvelle que le texte manifeste à tous les niveaux de production du sens. En effet, l'avènement du bleu qui constitue la conclusion du syllogisme est un événement, un *acte perlocutoire*²⁸ qui modifie la situation d'énonciation par la mise en scène de la parole. C'est pourquoi, cette couleur est déclinée dans le poème de toutes les manières possibles.

Ainsi, le bleu devient une valeur au sens sémiotique et pictural du terme. En effet, Aragon, fasciné par la couleur exceptionnelle des yeux d'Elsa Triolet (qui sont bleus), insiste sur des images évoquant la couleur ou l'éclat : "l'océan troublé", le "bleu", l'"azur", les "prismes des couleurs", l'"Iris troué de noir" qui est "plus bleu d'être endeuillé", la métaphore du "manteau de Marie" évoquant le bleu profond des peintures de la Renaissance, "lavande" et même l'éclat bleuâtre du "radium"²⁹.

Le poème comporte une structure séquentielle argumentative exemplaire (la structure minimale du syllogisme), mais une structure d'un autre ordre déplace, précisément, le mouvement de lecture du syllogisme effacé. Cette structure qui vient s'appliquer sur la précédente pour la déplacer et instaurer un autre régime du sens peut être définie comme une structure "narrative". Cette pratique interdiscursive qui dérègle la séquentialité argumentative instaure en effet un autre régime de production du sens : l'intrusion du récit dans un texte entièrement au présent symbolise l'irruption de l'Histoire dans l'aventure personnelle, et du Malheur collectif dans le destin individuel.

De la macro-structure sémantique à l'orientation argumentative : le faire visuel et sonore

La dynamique communicative oriente tout le texte vers les yeux d'Elsa qui se manifestent à la fin du poème par le magnifique trimètre, comme une triple invocation ("Les yeux d'Elsa, les yeux d'Elsa, les yeux d'Elsa"). Le mécanisme de la macro-structure

²⁸ - Rappelons que les linguistes pragmaticiens (dans la continuité théorique d'Austin) distinguent l'*illocutoire* comme l'acte visé par l'énoncé en tant qu'il se réfléchit dans cet énoncé. Le *perlocutoire*, c'est l'acte finalement visé par l'énonciateur, mais qui ne se manifeste pas en tant que tel (Voir notamment O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 49).

²⁹ - Tandis que la lumière, l'éclat caractérisant également ce regard : "soleils", "clairs", "luit", "lumière mouillée", "millions d'astres", "étoiles filantes", et enfin les deux derniers vers dans lesquels les yeux d'Elsa constituent la seule lumière d'un monde naufragé. Chez Aragon, de nombreuses images évoquent la grandeur démesurée d'un regard qui prend des dimensions cosmiques : "tous les soleils", "océan", "azur", "firmament", "millions d'astres", et la multiplication du totalisant "tous les" : "*tous les soleils, toutes les chansons, tous les hélas*".

sémantique est le suivant : repérer les yeux d'Elsa qui constituent un phare dans le désastre général.

Notons que le *faire* visuel, ainsi que le *faire* auditif orientent l'espace textuel et visent une certaine fin qui assure la pertinence du poème. En effet, le *faire visuel* constitue les parcours figuratifs de l'espace. Il fonctionne comme un vecteur discursif de la spatialité, puisqu'il participe à l'identification des yeux d'Elsa comme valeur euphorique dans le contexte de la guerre et de la désolation. L'énoncé visuel n'est pas seulement un énoncé d'état ; il est aussi un énoncé cognitif qui implique nécessairement un point de vue sur l'état, autrement dit une position et un engagement du sujet observateur. Dans ce cadre, nous suggérons de considérer la /directionnalité/ comme une catégorie sémique fondamentale dans le poème. Cette directionnalité qui fonde l'identification des figures de l'espace et les érige en signification est articulée dans le poème par la verticalité (haut vs bas), car elle emprunte un itinéraire ascendant : (Tes yeux sont si *profonds* → Moi je voyais *au dessus* de la mer).

D'ailleurs, pour représenter le mode d'investissement de l'espace par le sujet, on peut recourir également à un autre *faire perceptif* mis en œuvre par l'actant observateur. Ce faire perceptif détermine, lui aussi, la manière de délimiter et de découper l'espace. Il s'agit du véhicule sonore qui permet de polariser un espace neutre et de lui donner à la fois directionnalité et signification. Le programme narratif de quête correspond, dans l'ordre auditif, à ce qu'est "l'étoile des mages" dans l'ordre visuel.

Remarquons que le poète disparaît totalement comme sujet ; il se fait simple réceptacle. Il est celui qui est "*pris au filet des étoiles filantes*", médiateur de cette force qui le transcende en tant que sujet. La séparation d'avec la grande Mère (le nom de Marie dans le poème pourrait facilement évoquer cette mère absolue), la reconnaissance du manque en elle, du vide, laisse la place au jeu du désir et lui permet de s'engouffrer dans le jeu des signes qui fonctionnent sur la base de l'absence, du manque et de la différenciation, jeu qui n'est possible qu'à se fonder sur ce manque initial. Aussi, le poète revient à une oralité de nouveau-né, d'"*enfant accaparé par les belles images*".

Il faut souligner l'écart que le poète maintient, par le sens et par la différenciation des signifiants, entre lui et cette totalité. Il n'exprime cette totalité, cette unité, qu'en s'en écartant de plus en plus à mesure qu'il la transforme en une organisation sonore.

Ainsi, le lieu vide du début du poème, ce lieu marqué par l'abîme, est rempli par le fantasme (qui protège du vide) et l'idéalisation : d'abord la mère qui occupe une fonction primordiale puisqu'elle est la figure mythique de base de la *Chose*³⁰ ("*Mère des Sept douleurs ô lumière mouillée*"). De ce bâillement constant entre le désir et l'objet naît l'image d'une quête. On note plus particulièrement la prolifération des signifiants : la répétition d'une matrice phonique. Citons les allitérations suivantes :

*"Je suis pris au filet des étoiles filantes
Comme un marin qui meurt en mer en plein mois d'août"*

³⁰ - En prenant appui sur Heidegger, Lacan a repris et augmenté le concept de *Chose*. Cependant, Freud, en parlant de la mise en place de l'appareil psychique dans un écrit très ancien intitulé *l'Esquisse*, est amené à évoquer *das Ding*. Déjà il la lie à une satisfaction perdue, parce que l'objet lui-même est perdu, et cette satisfaction sera toujours recherchée, mais jamais retrouvée. La satisfaction liée à la *Chose* précède ce moment où l'enfant se rend compte de la totalité de la personne autre; l'objet finira par se réduire à son caractère symbolique dans une sorte de métonymie sans jamais atteindre le statut de l'hallucination fondamentale de la *Chose* (Voir Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, pp. 162-163).

Des consonnes se combinent pour former une matrice récurrente (l, m, r) qui rassemble nombre des signifiants fondamentaux qui traversent le poème : mère, lumière, mer, enflammèrent, amours, larme.

Il ne faut pas oublier la paronomase (similarité phonique) qui joue sur la répétition phonique et se retrouve pour lier ensemble des signifiants : (*Filet/filantes, Bleu/blés, L'éché/taille/tablier, Moi/de mai/ des mots, Couleurs/douleurs*).

Remarquons que le "je" est pris au filet des mots, au filet du texte (au sens de *textus*³¹, de tissu, d'où le "*filet des étoiles* ").

L'énonciateur s'abolit alors dans le langage du poème. On en arrive ainsi à une conception déictique et performative du poème : le "je" écrivant est saisi dans son geste, à la fois sujet et objet de son dire. La conception du "sujet origine" fait place à un sujet qui ne saurait advenir, dans sa mouvance et sa précarité, que comme effet de langage. Le pouvoir de persuasion de notre poème tient donc au fait qu'il amène le lecteur à s'identifier à la mise en mouvement d'un corps inscrit dans le langage. On en arrive aussi à penser le poème comme l'accomplissement d'un macro-acte de langage. En effet, le lecteur du poème ne fait pas qu'y déchiffrer des significations dans la mesure où "il entre dans une scénographie, il participe d'une sphère où il peut rencontrer un énonciateur garant du monde représenté "³². À travers cette identification, le lecteur éprouve un sentiment de "faire corps" avec d'autres, de participer à la communauté imaginaire d'hommes qui annoncent l'amour comme ultime recours dans cette France déchirée.

2. LA SITUATION DE COMMUNICATION

1.2 le contexte historico-socio-culturel

La pragmatique fait du **contexte** - considéré à la fois comme dimension référentielle et comme scène où se situe l'acte de parole communicateur- une composante essentielle de l'acte de communication. Dans la communication littéraire, ce contexte ne peut être, en premier lieu, que celui de l'œuvre.

Dans la mesure où l'on considère l'œuvre poétique comme le produit de son temps, l'étude du climat socio-historique est indispensable pour la compréhension de certains aspects de cette œuvre, sinon de toute l'œuvre car l'environnement socio-culturel fait partie intégrante du phénomène communicationnel, et le sens final dépend de la "situation de communication". Le texte, en tant qu'acte du langage, s'insère en effet dans un contexte historique et social qui lui donne son sens. L'ancrage du texte et des rapports texte-auteur dans la réalité sociale et historique est une donnée fondamentale de la pragmatique du texte littéraire.

Pour situer *Les yeux d'Elsa* d'Aragon, nous pensons qu'il faut procéder à une présentation, si brève soit-elle, de la période au cours de laquelle ce recueil a vu le jour. Publié par Aragon en 1942, ce recueil, dans lequel apparaît notre poème, interrompt un silence poétique qui a duré sept ans. L'année 1942³³ est la plus sombre de l'histoire de

³¹ -L'origine latine du mot (*textus*), déclare Hubert Nyssen, "rappelle (...) que le texte est bien tissu, que c'est une trame" (Nyssen, Hubert. *Du texte au livre. Les avatars du sens*. Paris, Nathan, 1993, p. 15).

³² - D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, p.154.

³³ - Aragon ayant été séduit pendant ce temps par les thèses communistes au contrôle desquelles il accepta de soumettre son activité littéraire. Cette période fut aussi celle qui marqua la rupture d'Aragon avec André Breton et le mouvement surréaliste qui acceptèrent mal que leur ancien camarade n'admette plus que la discipline surréaliste devait passer bien avant les intérêts du parti.

France; c'est l'année de l'accentuation de la collaboration et de l'installation de la Gestapo en zone occupée. Le retour à la poésie s'explique par le fait qu'en temps de guerre et d'occupation, la poésie est une véritable arme de combat à l'efficacité redoutable. C'est une façon de répondre à sa manière aux nécessités historiques du moment : la force des mots est aussi puissante que celle des armes³⁴ pour l'homme vaincu auquel Aragon pensait en écrivant la préface du recueil intitulée *Arma virumque cano* (je chante l'homme et les armes), placée sous l'autorité littéraire de Virgile : il y a possibilité de résistance avec la poésie.

À un niveau *perlocutoire* qui ne se manifeste pas en tant que tel dans l'énoncé, qui n'est pas montré en tant que tel, qui est plutôt donné à déduire, en ajustant l'énoncé à son contexte pragmatique, le poème signale avec éclat qu'écrire, c'est agir, c'est changer le monde. Le poème d'Aragon vise à l'action, même lorsqu'il paraît s'en détourner en choisissant le lyrisme amoureux.

La réception du recueil, à sa parution et dans les années qui suivirent, illustre parfaitement les tendances contradictoires, faisant osciller le recueil entre le genre circonstanciel et le genre historique à valeur engagée : Benjamin Péret y vit un asservissement de la poésie au nationalisme et à la foi, stigmatisant pour ainsi dire la nature circonstancielle des textes et le caractère protéiforme des positions d'Aragon, en qui il voit un valet de plume, un modèle de servilité humaine³⁵.

Un autre critique Louis Décaunes, répondant à une enquête dans la revue *Poésie au grand jour* sur l'accroissement de la production poétique pendant la guerre de 40 répond non sans ironie acerbe qu'« en gros ils écrivent parce que les gens s'ennuyaient, parce qu'ils se sentaient et se savaient historiquement impuissants et que la plainte ou l'invective sont plus faciles que l'action, moins dangereuse que le combat, ensuite il s'est trouvé un public plus étendu pour la poésie, à peu près pour les mêmes raisons et parce que l'état de vaincu, incline au repliement, au lyrisme, aux épanchements, à la religion ; et Dieu sait si les poètes du ciel ont alors repris du poil de la bête³⁶ ».

2.2 La scène d'énonciation³⁷

Soulignons toutefois qu'il convient d'appréhender les textes non dans leur genèse mais comme dispositifs d'énonciation. Réduire donc la situation d'énonciation à la date et

³⁴ - Aragon au cours de cette même année écrit de nombreux poèmes (*Les Martyrs, Nymphé, art poétique* avant d'écrire *Brocéliande*) Desnos publia *Fortune*, Eluard *Poésie et vérité* 42, Pierre Emmanuel *Jour de colère*, Francis Ponge *le Partisan de classe*, Saint John Perse *Exil*, Supervielle *Poème de la France malheureuse*. Tous ces recueils s'inscrivent dans cette thématique de la résistance.

³⁵ - Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, éd. Pauvret, liberté, pp.84-85.

³⁶ - Louis Décaunes, *Poésie au grand jour*, chapitre *La poésie de la résistance en France*, éd. Champ Vaillon, 1982.

³⁷ - D'après D. Mangueneau, le discours recouvre trois scènes d'énonciation. La scène de base est appelée la *scène englobante* et elle équivaut au type de discours ; il s'agit donc de la scène sur laquelle il faut se placer pour interpréter le texte, et dire à quel titre celui-ci interpelle son lecteur et en fonction de quelle finalité il est organisé. À l'intérieur de cette scène englobante, se trouve la *scène générique* qui représente le genre de discours. Pour Mangueneau, ces deux scènes définissent le cadre scénique du texte. La troisième scène, la *scénographie*, vise à capter l'imaginaire du lecteur et de lui assigner une identité à travers une situation de communication valorisée décrite dans le message. En analyse de discours, la scénographie équivaut à la situation d'énonciation que bâtit le texte, et qu'il bâtit afin de valider son propre avènement : "Il faut prendre en compte la situation d'énonciation, la scénographie que l'œuvre présuppose et qu'en retour elle valide. À la fois condition et produit, à la fois « dans l'œuvre et « hors » d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde (*Le contexte de l'œuvre littéraire*, p. 121).

au lieu de publication, c'est demeurer à l'extérieur de l'acte de communication littéraire et capter un comportement social. Ce qu'il faut, par contre, c'est accéder à la situation à travers laquelle un texte singulier pose son énonciation, celle qui le rend légitime et qu'il légitime en retour.

Il est à noter que ce n'est pas directement à la scène littéraire en tant que telle qu'est confronté le récepteur du poème d'Aragon, mais au rituel discursif imposé par le genre : il lit un poème lyrique et non de la pure littérature. Néanmoins, les "Yeux d'Elsa" n'est pas entièrement contraint par le genre, car ce poème n'est pas tout à fait lyrique (le blason n'est qu'une scénographie qui relègue le genre à valeur engagée à l'arrière-plan).

La dernière partie de la préface du recueil intitulée "Arma virumque cano" s'ouvre sur une citation de la préface des *Voix intérieures* (1837) de Victor Hugo, dans laquelle ce dernier définit son livre comme "l'écho... de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous..."³⁸. Le "chant" du monde extérieur se reflète dans la "voix intérieure" du poète qui, à son tour, par son livre, renvoie hors de lui l'écho initialement reçu. Pour Aragon, le monde "hors de nous", c'est "l'immense chair française martyrisée"³⁹. Le circuit de la communication poétique qui se dessine là n'a rien du schématisme de la transmission d'un message entre un émetteur et un récepteur. Le récepteur est ici à la fois la source et le but. Le poète est ainsi au centre d'un jeu d'échos qui fait de lui la caisse de résonance de la voix nationale :

*"Une bouche suffit au mois de Mai des mots
Pour toutes les chansons et pour tous les hélas"*⁴⁰.

Dans une lettre adressée au poète Alain Borne, Aragon dit qu'il n'est pas simple de trouver "ce nœud de résonances, d'où chaque mot chanté reprend la route inverse des cœurs, et de sa note harmonique, brise loin dans le monde un cristal par ici, et par là un verre grossier"⁴¹. La brisure du verre dans notre poème est donc l'effet de ce chant qui semble convoquer, on va le voir, l'histoire de l'art poétique français.

Il est intéressant de souligner d'abord que le poème légitime sa scénographie en invoquant des scènes qui lui servent de repoussoir, ce que D. Maingueneau, dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, appelle "anti-miroirs"⁴². Malgré la scénographie de résistance qu'on peut déceler dans le poème, il semble en effet que Aragon déploie une énonciation qui contraste avec elle. Ainsi, les larmes et le deuil semblent être un objet de valeur. Ce sont les larmes qui donnent de l'éclat à la couleur bleue revendiquée tout au long du poème :

*"Les vents chassent en vain les chagrins de l'azur
Tes yeux plus clairs que lui lorsqu'une larme y luit"*⁴³.

³⁸ - *Les yeux d'Elsa*, p. 31.

³⁹ - *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰ - *Ibid.*, p. 34.

⁴¹ - Lettre, probablement d'avril 1941, publiée dans *Alain Borne-textes inédits, Voix d'encre*, n°3-4, 1991.

⁴² - Voir "miroirs légitimants", p. 169. Notons que les "anti-miroirs", comme les "miroirs qualifiants" ne font que légitimer le texte. Ainsi, le narrateur peut se légitimer en mettant en scène une énonciation au contenu scandaleux qui vient contraster avec la sienne. Mais il peut se faire que ce soit la situation d'énonciation montrée elle-même qui serve d'anti-miroir. On a alors affaire à une stratégie subversive, à une parodie au sens large : la scène subvertie est disqualifiée à travers son énonciation même. (*Le contexte de l'œuvre littéraire*, p. 88).

⁴³ - *Les yeux d'Elsa*, p. 33.

Ou encore :

*"Le jour est plus **poignant** qui point entre les pleurs
L'iris troué de noir plus bleu d'être **endeuillé**"⁴⁴.*

La souffrance rend plus intense le "bleu" du regard qui est une promesse de "brèche" dans le Malheur. Il s'agit d'une position esthétique, d'une stratégie subversive qui contesterait toute résistance au sens politique du terme. Le poète semble même prêcher la défaite. Ainsi, dans un autre poème intitulé "Les larmes se ressemblent", "les regards bleus des vaincus" troublent la sérénité ou la bonne conscience des vainqueurs :

*"Comme l'enfant surpris par ses rêves
Les regards bleus des vaincus sont gênants
Les pas du peloton à la relève
Faisait frémir le silence rhénan"⁴⁵.*

La résistance d'Aragon est plutôt un geste verbal, une mise en scène de l'acte de dire. Aussi, à la prolifération du sens, le poème oppose une résistance d'autant plus efficace qu'il consiste à faire du langage, véhicule de savoir et d'opinion plutôt expéditif, un lieu d'incertitude et de contradiction. C'est d'ailleurs pour cela qu'il produit des réseaux résistants à toute résorption, réinvestissement dans des signifiés déjà existants. En fait, Aragon consacre la perte du langage représentatif par l'écriture renversante et la réflexivité totale des compositions en abyme. Cette réflexivité dérober la force d'acte de l'énoncé derrière les détours métadiscursifs. Notons que le renversement est une métaphore chère au poète car s'y trouvent mêlées l'histoire du pays, la métaphore du désarroi, l'image des noyés. Ainsi, dans la "Nuit de Dunkerque" par exemple "*les bateaux renversés font des bonnets d'évêque*"⁴⁶. Et dans le poème "C", il dit : "*La Loire emporte mes pensées/ Avec les voitures versées/ Et les armes désamorçées/ Et les larmes mal effacées*"⁴⁷. Le renversement⁴⁸ est signalé ici par le zeugme qui réunit des mots qui n'ont pas la même valeur.

Ainsi, il se produit à travers l'énonciation une confusion entre l'énoncé et le monde représenté (La France martyrisée) : l'espoir, signifié par le bleu, est "incorporé" à la parole de l'énonciateur qui, à travers sa manière de dire, atteste en quelque sorte la validité de ce qu'il dit, lui donne de l'autorité en l'incarnant. La situation d'énonciation "montrée" par le poème n'est pas en conformité avec la scène qu'il revendique et qui est installée dans l'univers de savoir et de valeurs du public. La dernière strophe du poème produit un

⁴⁴ -Ibid.

⁴⁵ - Ibid., p. 54.

⁴⁶ - Ibid., p. 39.

⁴⁷ - Ibid., p. 55.

⁴⁸ -Signalons que cette position anti-pragmatique rejoint celle de Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* : " les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage" et plus loin : " le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrait d'abord la parole comme une barrière" (cité par A. Assad, *Pour une poésie de résistance, À propos de Jean Tortel, Energeia*, p. 74). La position de Sartre n'est pas très différente de celle des philosophes de l'école analytique anglo-saxonne. Ainsi, Austin a caractérisé l'énonciation poétique comme vide si elle est "introduite dans un poème" (*Quand dire, c'est faire*, p.154), et Searle a trouvé nécessaire de "faire une distinction entre la conversation normale se rapportant à la réalité et les formes de discours parasite.." (*Les actes de langage*, p. 154), bien qu'il tente plus tard de dégager les aspects pragmatiques qui tiennent à la spécificité du discours fictionnel. (on se reportera à "The Logical Status of Fictional Discourse" recueilli dans "Sens et expression").

décalage par rapport à tout le reste du poème. Le lecteur qui au début du poème croit lire une simple célébration de la femme aimée voit progressivement se mettre en place une scénographie qui se pose en excès de ce sur quoi elle s'appuie. Mais cette scénographie est disqualifiée par une stratégie de parodie.

3. LE PHÉNOMÈNE D'ÉTHOS DANS *LES YEUX D'ELSA*

Etudier l'*ethos*, c'est, pour nous, chercher à saisir comment la construction de l'image du locuteur sert les enjeux du texte. Si l'on se situe dans une théorie "étendue" de l'*ethos*, constitutive d'une pragmatique textuelle, on admettra, avec Maingueneau, que l'*ethos* correspond à la dimension de la scénographie qui articule corps et texte, celle "où la voix de l'énonciateur s'associe à une certaine détermination du corps"⁴⁹, suscite un imaginaire du corps de l'énonciateur chez le co-énonciateur. En effet "la manière de dire renvoie à une manière d'être, à l'imaginaire d'un vécu"⁵⁰.

Or, *Les yeux d'Elsa* d'Aragon pose le problème d'un *ethos prédiscursif*⁵¹ défavorable. En effet, la condition de locuteur lyrique ne constitue pas, à l'époque où ce recueil est publié une image propre à donner autorité au discours. Comment alors surmonter cet obstacle à la parole ? La construction de l'*ethos discursif* permet-elle de contrebalancer cet *ethos* préalable ?

Les réponses proposées par Aragon dans la préface du recueil tentent de surmonter le poids d'un *ethos* préalable, défavorable. Aragon donne des indications sur cet *ethos*. On a reproché à Aragon de situer son entreprise poétique dans la tradition. Notre poète s'en explique en disant que ce qui le guide c'est le souci de situer sa poésie "dans le grand mouvement de la poésie française"⁵² :

"J'ai cherché dans les conditions dramatiques de la poésie et du monde modernes, à donner corps à cette voix errante, à incarner la poésie française dans l'immense chair française martyrisée"⁵³.

La convocation de l'histoire de l'art poétique français n'est pour Aragon que l'expression d'une volonté de se faire le chantre d'un trésor national :

*"Une bouche suffit au mois de mai des maux
Pour toutes les chansons tous les hélas"*

En effet, c'est l'histoire complète de l'art poétique français, du Moyen-Âge à l'époque contemporaine des *Yeux d'Elsa* qui se trouve convoquée dans le recueil à travers la poétique de l'imitation par exemple (dont le sonnet "Imité de Camoëns"⁵⁴ fournit le meilleur exemple, mais dont "Les larmes se ressemblent"⁵⁵ pourrait aussi fournir une illustration dans la mesure où il est clair qu'Aragon s'y souvient de la poétique des "Rhénanes" d'Apollinaire). Pour rester à un domaine plus restreint, celui de notre poème, nous pouvons dire qu'il n'est pas sans renvoyer, mais alors de façon implicite, à "La nuit rhénane" d'Apollinaire, à travers l'évocation du verre qui "s'est brisé comme un éclat de

⁴⁹ - *Le contexte de l'œuvre littéraire*, p. 138.

⁵⁰ - *Ibid.*, 146.

⁵¹ - R. Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, p.154.

⁵² - *Les yeux d'Elsa*, p. 27.

⁵³ - *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ - *Ibid.*, p. 88.

⁵⁵ - *Ibid.*, p. 53.

rire". En fait, dans "Les yeux d'Elsa" comme dans "Nuit rhénane", ce n'est pas seulement le *verre* qui se brise mais aussi le poème lui-même (le *vers* ?). D'ailleurs un même retour à la réalité est attesté à la fin des deux poèmes.

Aragon ne justifie pas son recours massif à l'art poétique que par l'inscription dans une tradition et la volonté artistico-poétique de s'en réclamer le rassembleur et le continuateur ; il invoque encore diverses raisons qui ramènent en fait, elles aussi, à la question de l'engagement du poète dans l'actualité. C'est par le recours à la *rime* qu'Aragon entend faire de sa poésie une poésie entendue par tous. En effet, la rime est, pour Aragon, une création et donc une caractéristique d'essence populaire : "Partout la rime est la clef, la véritable gardienne de la prononciation populaire" ⁵⁶. La rime qui permet une mémorisation facile est un gage de réception élargie, notamment auprès d'un peuple dont Aragon, par l'intermédiaire de la bouche d'Elsa dans "Ce que dit Elsa", se veut un chantre :

*"Pour qui chanter vraiment en vaudrait-il la peine
Si ce n'est pas pour ceux dont tu rêves souvent
Et dont le souvenir est comme un bruit de chaînes
La nuit s'éveillant dans tes veines
Et qui parle à ton Cœur comme au voilier le vent"* ⁵⁷.

Mais l'aspect créatif de la poésie d'Aragon se manifeste surtout à travers le travail sonore du vers. Là encore, tout procède au fond de la rime que le poète aborde en technicien lorsqu'il parle savamment des innovations apollinariennes en la matière (dans la préface ou dans "La rime en 1940" ⁵⁸). Ainsi, il ne respecte pas l'alternance rimes féminines/masculines mais plutôt consonantiques et vocaliques : *luit/pluie* (v.10, 11), *mouillée/endeuillé* (v. 13, 16), *enflammèrent/mer* (v. 38, 39).

Il en est de même pour le goût retrouvé de la rime intérieure, ou de la rime enjambée, déjà présente au Moyen Age, qui fait glisser d'un vers à l'autre l'homophonie disjointe :

*"Une bouche suffit au mois de Mai des mots
Pour toutes les chansons et pour tous les hélas
Trop peu d'un firmament pour des millions d'astres
Il leur fallait tes yeux et leurs secrets gémeaux"* ⁵⁹.

On voit bien que le poème d'Aragon cherche à gérer son rapport à une *vocalité* fondamentale, cette vocalité se manifeste à travers un *ton* qui est à la mesure de la scénographie revendiquée. Les représentations et les tonalités liées à l'*ethos* sont prises dans une circulation complexe d'énoncés, dans un jeu de miroirs et d'interdiscours. Le concept d'*ethos* se comprend alors dans une tentative pour prendre en compte "le caractère énonciatif de la textualité" ⁶⁰.

Cette tentative d'articuler textualité et contexte poético-historique révèle l'*ethos* comme "un articulateur d'une grande polyvalence entre le monde représenté et

⁵⁶ - *Les yeux d'Elsa*, p. 141.

⁵⁷ - *Ibid.*, p. 104.

⁵⁸ - *Ibid.*, p. 139.

⁵⁹ - *Ibid.*, 34.

⁶⁰ - D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, p. 143.

l'énonciation qui le porte"⁶¹, et pousse à penser le "fait littéraire" comme acte de communication dans lequel le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables.

CONCLUSION:

Pour conclure, nous dirons que le sens du poème *Les yeux d'Elsa* n'est accessible qu'en prenant en compte les différents plans d'organisation et les dimensions de la textualité. Autrement dit, le fonctionnement de ce poème n'est accessible qu'à partir de différences textuelles de différents niveaux que la pragmatique textuelle permet de décrire.

D'un autre côté, le poème d'Aragon est un espace d'échange entre plusieurs discours. Ainsi, on ne peut l'appréhender qu'à travers la circulation interdiscursive qui l'anime et les parcours interprétatifs qu'il propose. En effet, ce poème ne constitue pas un nœud dans le seul réseau de l'écriture renversante qui terrasse tout épanchement lyrique, car le renversement s'inscrit également dans un autre réseau, symétrique, celui du discours de ceux qui dénoncent la nature circonstancielle de la poésie d'Aragon.

Le poème d'Aragon tend à se tourner contre lui-même, le rapport instauré par ce poème entre l'objet et l'écriture étant de la nature du combat. Accaparé par les images, Aragon objecte en effet la parole et se trouve ainsi aux côtés de certains poètes qui, autour des années quarante en France, partagent l'angoisse devant le danger lié à l'irruption des images dont le foisonnement risque de les envahir. Une seule issue semble alors possible, comme l'a d'ailleurs écrit Ponge : "parler contre les paroles", introduisant ainsi la notion de face à face, qui comprend aussi bien l'idée de proximité que celle de combat. La résistance à l'ennemi a permis au poète de mesurer combien étaient fragiles les possibilités de la prise de la parole. Geste politique, certes, mais aussi et surtout geste verbal. Cette position anti-pragmatique de l'écriture qui met en scène l'acte de dire, sans rapporter la production de la signification à une orientation externe, n'en est pas moins performative; la valeur performative est, cependant, consubstantielle à l'existence du langage et de la textualité.

BIBLIOGRAPHIE:

- 1-ASSAD. A. *Pour une poétique de résistance, À propos de Jean Tortel*, Energiea, N° 4, 1998.
- 2-ADAM. J.-M. *Éléments de linguistique textuelle*, Pierre Margada, éditeur, 1990.
- 3-AMOSSY, R. *Au carrefour des disciplines*, Ruth Amossy (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux-Niestlé, Lausanne, 1999.
- 4-ARAGON, L. *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, Paris, 1942.
- 5- AQUIEN, M. *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997.
- 6- AUSTIN (John L.). *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris, 1970.
- 7-PERET B. *Le Déshonneur des poètes*, éd. Pauvret, liberté, 1965.

⁶¹ -Ibid., p. 143.

- 8-BOURDET, J.-F. *Le système temporel du français*, in *Le français dans le monde*, octobre, 1991.
- 9- BRIOLET, D. *Le langage poétique, de la linguistique à la logique du poème*, Nathan Université, Paris, 1984.
- 10-CHAREDEAU, P., MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris, Février, 2002.
- 11-DÉCAUNES, L. *Poésie au grand jour*, chapitre "La poésie de la résistance en France", éd. Champ Vaillon, 1982.
- 12- DUCROT, O. *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972.
- 13- HUBERT, N. *Du texte au livre. Les avatars du sens*, Nathan, Paris, 1993.
- 14- JAUBERT, A. *La lecture pragmatique*, Hachette, Paris, 1990.
- 15- LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F, 1967.
- 16-MAINGUENEAU, D.
 -*Le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunond, 1993.
 -"Ethos, scénographie, incorporation" in Amossy, 1999, p. 75-100.
- 17-SEARLE (John R.)
 - *Les actes de langage*, Hermann, Paris, 1972.
 - *Sens et expression*, Minuit, Paris, 1982.