

Le linguiste aussi peut être poéticien

Dr. Rouba Hammoud*

(Déposé le 28 / 4 / 2010. Accepté 7 / 3 / 2011)

□ Résumé □

Nous partons d'une idée assez simple : puisque la linguistique est une science dont l'objet est le langage humain et puisque les poèmes sont tissés grâce au langage, il faut que les linguistes puissent s'occuper de la poésie! Mais, ce n'est souvent pas le cas sur le terrain.

Nous tentons à travers cet article de prouver que l'application d'une étude linguistique multidimensionnelle sur la poésie peut très bien être fructueuse. Toutes les branches de la linguistique, telle la syntaxe, la phonétique, le lexique, la sémantique, la pragmatique, etc., sont mises au service de notre exploit ; et nous avons en plus fait appel à des études extralinguistiques.

Mots clés : Poéticien, linguistique, poétique, extralinguistique.

*Maître de conférences au département de français, faculté des Lettres, Université Tichrine.

عالم اللسانيات أيضاً يستطيع أن يدرس الشعر

الدكتورة ربي حمود*

(تاريخ الإيداع 28 / 4 / 2010. قبل للنشر في 7 / 3 / 2011)

□ ملخص □

ننطلق من فكرة شديدة البساطة: بما أن غرض علم اللسانيات هو دراسة اللسان الإنساني، وبما أن نسج القصائد يتم بفضل اللسان، لا بد أن يتمكن اللسانيون من دراسة الشعر! لكننا نلاحظ عموماً أن ذلك لا يطبق على أرض الواقع.

نحاول من خلال بحثنا هذا إثبات أن تطبيق الدراسات اللغوية متعددة الأبعاد على الشعر قد يكون مثمراً؛ لذانضع كل فروع اللسانيات في خدمة الدراسة المطلوبة، فنستخدم النحو، وعلم الأصوات، و المعاجم، والدلالة، والبراجماتية، إلخ. ولم نكتف بذلك ، بل لجأنا إلى دراسات معرفية تتجاوز حدود اللسانيات.

الكلمات المفتاحية: دارس الشعر، اللسانيات، الشعر، الخا لساني.

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

INTRODUCTION:

Nombreux sont ceux qui croient jusqu'à nos jours que l'interprétation du texte poétique ne peut se réaliser que dans le cadre des études « littéraires ». Ils semblent pour ainsi dire persuadés que la poésie ne livre jamais ses secrets à une analyse objective scientifiquement organisée ; et voient dans chaque production poétique l'actualisation d'une inspiration « divine », liée à un don artistique tout à fait subjectif. Ainsi, on considère généralement que les poètes et les hommes de lettres sont les seuls à pouvoir analyser la production poétique toujours unique, et réalisée grâce au langage émotionnel, sentimental et digne de dévoiler les mystères de l'âme humaine par le truchement des figures de style. Ce type de réflexion va amener Jean Cohen, constatant la difficulté d'interpréter la poésie de son temps, jusqu'à prendre une position *bizarre* dans sa *Théorie de la poéticité*. Il considérait en fait que la poésie qui était « claire » aux temps classiques, est devenue « hermétique » aujourd'hui.

Pour interpréter le langage poétique, la porte reste dans cette optique grande ouverte pour inscrire l'intervention de la rhétorique « moderne ou classique »¹, et de la composition des paraphrases dans des textes critiques semblables à ceux actualisés dans des exercices d'explication de textes ; et submergés de prises de positions subjectives. Les interprétations qui en résultent s'intéressent alors surtout à l'idéologie du poète à travers une vision « historisante et individualiste »², tout en faisant recours à des sciences autres que la linguistique telle la psychologie, la sociologie, la philosophie, etc. Or, c'est ici que nous trouvons le point de départ de nos recherches car nous convenons à considérer que l'application de ces sciences dans l'analyse de la poésie « aboutit à découper les unités linguistiques selon un réel postulé, alors que c'est l'inverse qui caractérise le fonctionnement poétique »³ ; car le découpage de ces unités doit s'appuyer sur des critères linguistiques.

Objectifs de la recherche

Nous avons comme objectif d'appliquer une étude linguistique et scientifique sur un texte poétique, et vérifier la possibilité d'en tirer des résultats pertinents et aptes à s'appliquer généralement sur tous les textes poétiques.

Méthodologie

La méthodologie choisie est descriptive et analytique. Au départ, nous avons décrit les dimensions théoriques de la recherche et présenté le texte poétique choisi, pour appliquer dans un deuxième temps une interprétation analytique du texte poétique.

Discussion

I- Linguistique et poétique

Notre réflexion de départ est donc assez simple : pour étudier le texte poétique, il faut d'abord l'analyser linguistiquement, et pour défendre notre point de vue, nous

¹ - Qui risque souvent de trop s'éloigner de la *techné rhétoriké* d'Aristote. R. Barthes n'était certainement pas le seul à avoir étudié l'évolution qu'a subie les opérations essentielles de cette rhétorique et qui était à l'origine de la dissociation de l'étude de la forme et celle du fond dans l'œuvre littéraire, ainsi que de la dislocation de la rhétorique et de sa réduction à une seule opération : *l'élocutio*.

² - Daniel Delas et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Larousse, France, 1973, p.21.

³ - Ibid., p. 23.

postulons qu'il suffit de jeter un regard rapide sur les définitions de la poésie et de la linguistique pour déceler le lien étroit qui les unit : La linguistique est généralement définie comme « une science dont l'objet est le langage humain »⁴, et à partir de là, il serait complètement logique de l'appliquer sur la poésie définie comme l'« Art du langage, traditionnellement associé à la versification, visant à exprimer ou à suggérer au moyen de combinaisons verbales où le rythme, l'harmonie et l'image sont essentiels. »⁵

La définition de la poésie retient particulièrement notre attention car elle nous rappelle à travers l'emploi de l'adverbe *traditionnellement* qu'il y a deux siècles environ, la poésie appelée jusqu'à présent *contemporaine* ou *moderne* est née. Cela nous intéresse dans la mesure où la suppression des frontières strictement dressées entre les genres littéraires, et la naissance de la poésie « moderne » ont créé le besoin de trouver une autre définition des productions poétiques, car s'il est vrai que dans un texte poétique « le rythme, l'harmonie et l'image ont autant et parfois plus d'importance que le contenu intelligible lui-même »⁶, et bien que la mise en question de l'importance de ces éléments constitutifs puisse situer le texte poétique sous un éclairage particulier et problématique, on aurait le droit de dire qu'ils sont secondaires dans la production poétique.

Suite à l'évolution de la poésie que nous venons de signaler, les linguistes devaient déployer des efforts considérables pour lui proposer une nouvelle définition ainsi qu'une méthode d'études, se voulant « scientifique » cette fois-ci. Ils avaient toutefois marqué un long moment de réflexion avant de s'engager dans ce type de travail et personne ne peut oublier l'hésitation qu'affichaient certains parmi eux avant de se prononcer pour un travail de poéticien. Ainsi le fameux linguiste et lexicologue N. Ruwet avait déclaré modestement qu'il avait besoin de l'encouragement pour pouvoir « oser parler de poésie »⁷.

La question qui mérite d'être posée ici tend à centrer l'attention sur la cause de ce retard que les linguistes ont affiché dans ce domaine par rapport aux hommes de lettres, artistes et poètes qui proposaient sans aucun délai leurs critiques littéraires. La réponse risque cependant d'être facilement détectable si l'on se rappelle que les linguistes, se voulant scientifiques et conformes aux exigences précises de l'objectivité, ont toujours opté d'avancer au début de toute recherche un certain nombre de réflexions et de définitions avant de vérifier dans un deuxième temps « le bon fonctionnement des concepts de leur discours descriptif et dialectique »⁸, pour pouvoir les appliquer plus tard sur les œuvres littéraires.

I-1- L'évolution des études linguistiques centrées sur la poésie :

Nous allons à présent essayer de souligner, très rapidement, certains points de repère dans l'évolution des études linguistiques de la poésie pour mieux comprendre le rôle que peut jouer la linguistique dans l'analyse des textes poétiques.

En effet, pour entamer leurs travaux dans ce domaine, les linguistes devaient définir la poésie et ils sont pour cela partis du constat d'échec de compréhension que le récepteur établit en lisant les textes poétiques ; alors que devant un texte en prose le même récepteur

⁴ - J.L.Chiss, J. Filliolet et D. Maingueneau, *Linguistique française. Initiation à la problématique structurale*, Classique Hachette, France, 1981, p.7.

⁵ - Le Grand Robert, 1985.

⁶ - D. Delas et J. Filliolet, op.cit., p.7.

⁷ - Nicolas Ruwet, « « Je te donne ces vers ... », Esquisse d'analyse linguistique » », *Poétique*, n° 7, 1971, p. 388.

⁸ - Daniel Delas, op.cit., p. 39.

se croit souvent capable de comprendre, à travers les combinaisons textuelles, ce que l'auteur veut dire. Ce récepteur a d'ailleurs souvent l'impression que le texte en prose est tissé à partir du sens commun des monèmes qui y sont sélectionnés et « des structures syntaxiques auxquelles il est accoutumé »⁹. Delas et Filliolet continuent alors leur réflexion dans la même page et constatent que, en revanche, ceci n'est pas vérifié à la réception d'un message poétique, devant lequel « (...) le récepteur ne remplit plus sa fonction naturelle de décodeur mais devient une sorte de cryptanalyste qui essaie de déduire du message qui lui est fourni un code dont il ignore préalablement tout, sauf qu'il existe. »

Ainsi, la connaissance des monèmes et des combinaisons de la langue qui sert de support pour le texte poétique étudié permet au récepteur de reconnaître la surface du texte et le laisse dans l'incapacité de comprendre ou d'interpréter ce qui y est *dit*. D'autre part, le principe de base selon lequel « dans la communication linguistique, on signifie quelque chose qui n'est pas manifeste au moyen de quelque chose qui l'est. »¹⁰ ne fonctionne plus et le récepteur du texte poétique découvre alors que les signes manifestes de la langue sont coordonnés *autrement* et qu'ils sont plus ou moins libérés de cette langue pour se soumettre à de nouveaux rapports et à de nouvelles lois.

La réflexion de Jakobson nous est essentielle à ce stade du raisonnement. Il a en fait défini la poésie dans le cadre de la *fonction poétique* du langage. La classification des six fonctions qu'il a adoptée dans son modèle, lui a permis de considérer que « la visée 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. »¹¹

A partir de là, la poésie n'est plus définie comme un langage versifié, rythmé ou *bourré* de figures de style, et elle n'est plus considérée comme le résultat artistique d'un jeu sur l'ordre des mots pour *orner* le discours à la manière du Bourgeois gentilhomme ... Avec ces réflexions, Jakobson a considérablement contribué à l'évolution de toutes les recherches linguistiques, et ce n'est pas tout car il a ajouté que « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », tout en précisant que la sélection en question « 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 »¹².

La théorie Hjelmslevienne du langage de connotation, et la distinction établie entre le plan du contenu et celui de l'expression est aussi très utile pour définir le discours poétique dans son originalité. Greimas a, quant à lui, situé sa réflexion à partir de cette théorie pour définir le texte poétique par « la nécessité de mener de pair deux discours parallèles, en projetant les contraintes de l'expression sur le déroulement des contenus et inversement (...) »¹³

I-2- Le principe d'immanence :

Le respect du principe d'immanence en linguistique structurale met en évidence le fait que le texte poétique interprété doit être considéré comme le seul objet du travail. Chaque poéticien saisit donc le texte pour entamer son/ses interprétation(s)_subjective(s) ou objective(s). Il va sans dire que la simple réception de ce texte risque de nous diriger vers des dimensions diversifiées : géographique, historique, psychique, etc. Nous pourrions

⁹ - Daniel Delas, op.cit., p. 53.

¹⁰ - André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, A. Colin, Paris, Ed. de 1986, p. 37.

¹¹ - Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1970, p.218.

¹² - Roman Jakobson, op. cit., p. 220.

¹³ - A.G. Greimas et alii, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972, p. 17.

ainsi convenir à considérer que « toute étude du fonctionnement poétique trouve son achèvement au-delà de la linguistique de la langue qui lui a servi de support, mais passe obligatoirement par elle. »¹⁴

Nous pourrions donc considérer que même si les interprétations subjectives et libérées de tout appui scientifique sur le langage poétique peuvent très bien dévoiler certaines dimensions psychiques, sociologiques ou autres, elles rateraient quand même d'autres qu'elles pourraient mettre en exergue rien qu'en passant par l'étude linguistique.

I-3- Matériaux linguistiques pour l'interprétation du texte poétique :

Nous pouvons constater à présent que la linguistique propose des matériaux dont le poéticien se sert pour actualiser son interprétation par étapes, c'est-à-dire pratiquement selon une hiérarchie particulière. On propose d'abord l'interprétation formelle syntaxique et phonétique du texte poétique, puis on l'interprète dans ses actualisations sémantique, prosodique et à la fin pragmatique. Il serait utile d'ajouter tout de suite qu'il ne serait question en aucun cas de morceler la production poétique, dans la mesure où il serait pertinent d'utiliser tous les matériaux en question pour interpréter le texte poétique dans sa totalité. On tient alors compte de la combinaison de toutes ses dimensions, et sans trop s'attarder devant certains de ses aspects au risque d'oublier certains autres. Après tout, le message poétique serait à définir comme *une totalisation en fonctionnement*.

Dans cette perspective, on considère que le texte poétique se manifeste, et dès la première lecture, comme un message qui « n'est pas que linéaire, son achèvement n'est pas que successif, (...) les codes sémantique, syntaxique, prosodique connaissent des structurations qui leur sont propres à l'intérieur d'une autre structuration, globale, accès à l'existence du connotatif proposé par le texte et condition de l'existence de celui-ci. »¹⁵

Pour réaliser l'étude syntaxique, il est possible d'appliquer plusieurs méthodes de travail basées sur le recours aux constituants immédiats, à l'arbre et à la hiérarchie syntaxiques, aux transformations et aux équivalences syntaxiques, au modèle de l'équivalence et du choix, à l'agrammaticalité et à la déviation, à l'ambiguïté syntaxique et/ou à la prévisibilité syntaxique, etc. Il serait évident que la liste des approches syntaxiques probables risquent de dévoiler certaines autres méthodes applicables au texte poétique.

D'autre part, l'étude phonétique intervient pour réaliser le décodage sonore et prosodique. On signalerait alors le symbolisme phonétique puisque, « La dynamique physiologique fondamentale associée à la production de ces sons (mouvements de la langue, degré de tension de cet organe, ouverture des mâchoires, projection des lèvres) peut donc être perçue en poésie comme un facteur du sens. »¹⁶

De même, on étudie isolément la structuration sonore ainsi que toute structuration sonore en rapport avec les traits distinctifs, pour pouvoir aborder les structures et facteurs supra-segmentaux des faits prosodiques.

Les études lexicales se situent plus tard et s'articulent avec le décodage sémantique. On y tient compte du discours technique utilisé, du discours répété, des interférences lexicales, de la structuration du lexique, du rôle que peut jouer le signifié linguistique en poétique, de la structuration du sens et/ou de la condensation sémique, etc.

¹⁴ - Daniel Delas, op. cit., p. 54.

¹⁵ - Daniel Delas, op.cit., p. 59.

¹⁶ - Daniel Delas, op.cit., p. 119.

L'étude sémantique peut s'appuyer sur toutes les étapes précédentes. Nous soulignons que l'analyse des tropes et des figures de style intervient aussi comme lieu privilégié de la sémantique.

Quant au décodage pragmatique, il se déclenche après coup et on y met à profit la synthèse de toutes les « étapes » qui se sont réalisées. Ce type d'étude s'appuie certainement sur un ensemble de travaux linguistiques tenant compte des actes de langage, tout en se basant sur la réflexion d'Austin et de Searle. Il va sans dire que ce type d'études relativement « récentes » revêt d'une importance notable et évolue très rapidement.

Le décodage linguistique du texte poétique procède donc d'abord par plans et s'applique selon la nature et les caractéristiques des éléments étudiés de même que de celles des matériaux utilisés ; ce qui ne veut pas dire que chaque plan est à considérer comme une étude complète en soi. Dans nos recherches linguistiques, le décodage s'actualise à travers des observations qui s'articulent en complémentarité spectaculaire et sans vouloir isoler des éléments qui fonctionnent simultanément, « ce même décodage essaie ensuite de préciser les *caractéristiques fondamentales de leur association*, inhérente d'ailleurs à toute idée de manifestation. »¹⁷

II- L'analyse d'un texte poétique

Après avoir essayé d'explicitier une base théorique solide et pertinente sur laquelle s'appuieraient les poéticiens linguistes, nous entamons, à présent, l'étude du poème intitulé *Il y a*, de Guillaume Apollinaire, inscrit parmi les poèmes regroupés sous le titre *Obus couleur de lune*. Ce poème a été publié pour la première fois en 1916, parmi *les poèmes de la paix et de la guerre* regroupés entre 1913-1916 et préfacés par Michel Butor. Dans ce qui suit nous citons le texte¹⁸ :

Il y a

Il y a un vaisseau qui a emporté ma bien-aimée

Il y a dans le ciel six saucisses et la nuit venant on dirait des asticots dont naîtraient les étoiles

Il y a un sous-marin ennemi qui en voulait à mon amour

Il y a mille petits sapins brisés par les éclats d'obus autour de moi

Il y a un fantassin qui passe aveuglé par les gaz asphyxiants

Il y a que nous avons tout haché dans les boyaux de Nietzsche de Goethe et de Cologne

Il y a que je languis après une lettre qui tarde

Il y a dans mon porte-cartes plusieurs photos de mon amour

Il y a les prisonniers qui passent la mine inquiète

Il y a une batterie dont les servants s'agitent autour des pièces

Il y a le vaguemestre qui arrive au trot par le chemin de l'Arbre isolé

Il y a dit-on un espion qui rôde par ici invisible comme l'horizon dont il s'est indignement revêtu et avec quoi il se confond

Il y a dressé comme un lys le buste de mon amour

Il y a un capitaine qui attend avec anxiété les communications de la T.S.F. sur l'Atlantique

Il y a à minuit des soldats qui scient des planches pour les cercueils

Il y a des femmes qui demandent du maïs à grands cris devant un Christ sanglant à Mexico

Il y a le Gulf Stream qui est si tiède et si bienfaisant

Il y a un cimetière plein de croix à 5 kilomètres

Il y a des croix partout de-ci de-là

Il y a des figues de Barbarie sur ces cactus en Algérie

Il y a les longues mains souples de mon amour

Il y a un encrier que j'avais fait dans une fusée de 15 centimètres et qu'on n'a pas laissé partir

¹⁷ - Daniel Delas, op.cit., pp. 60-61.

¹⁸ - Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, nrf Poésie/Gallimard, France, 2006.

Il y a ma selle exposée à la pluie
 Il y a les fleuves qui ne remontent pas leurs cours
 Il y a l'amour qui m'entraîne avec douceur
 Il y avait un prisonnier boche qui portait sa mitrailleuse sur son dos
 Il y a des hommes dans le monde qui n'ont jamais été à la guerre
 Il y a des Hindous qui regardent avec étonnement les campagnes occidentales
 Ils pensent avec mélancolie à ceux dont ils se demandent s'ils les reverront
 Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité

II-1- L'étude syntaxique

Sans aucunement oublier que la lecture poétique est multidimensionnelle, on commence donc l'interprétation par l'étude, ou plutôt la description syntaxique considérée comme la première étape obligatoire vers une analyse qui se veut pertinente. On y repère, décrit, ou classifie même, les structures syntaxiques employées dans le poème.

La ponctuation définie comme « Système de signes servant à indiquer les divisions d'un texte, à noter certains rapports syntaxiques ou certaines nuances affectives », ¹⁹ ou plutôt son absence dans le poème, retient très vite notre attention et on se souvient que dès 1911, le problème du rapport entre le poème et son illustration sur la page était franchement posé. Dans « Alcools », Apollinaire commence à supprimer la ponctuation et à opter pour une inscription *particulière* de sa production poétique.

Il serait adéquat d'autre part, de commencer par l'étude du titre, car généralement n'importe quel titre est le premier élément linguistique que reçoit le récepteur du message poétique. Le gallicisme *il y a*²⁰ est en fait le titre du poème et il est en même temps placé à l'attaque de tous les vers (à l'exception des deux derniers).

A partir de là et dès le début de l'étude de ce texte, nous pouvons remarquer la possibilité de dégager un modèle de fonctionnement syntaxique ; puisque nous y trouvons 27 vers dotés du même modèle : *Il y a* (anaphorique au présent de l'indicatif) + SN. Le même modèle se répète 28^{ème} fois au 26^{ème} vers mais avec un *il y a* conjugué à l'imparfait cette fois-ci. Quant aux syntagmes nominaux, ils se composent dans plusieurs vers d'un groupe nominal composé d'un déterminant et d'un nom, suivis de propositions relatives introduites par qui, que et dont ; servant à proposer certains prolongements *descriptifs* des prédicats présentés. Les syntagmes adjectivaux affichent des points communs dans cette visée. Notons toutefois que les propositions relatives interviennent parfois tout de suite après *il y a*.

Les groupes nominaux nous intéressent particulièrement puisqu'ils fonctionnent dans les subordinées complétives comme des compléments d'objet de la locution *il y a*. Côté déterminant, Galliot affirme avec beaucoup de précision que « dans les syntagmes nominaux introduits par *il y a* les déterminants référentiels du type le, ce, mon sont peu

¹⁹ - Le petit Robert, 1979.

²⁰ - Sans trop se fatiguer, on remarque que l'emploi d'*il y a* a tellement marqué un bon nombre de textes poétiques, que certains critiques ont rassemblés sous le titre de « La poésie d'*il y a* ». Cette structure syntaxique particulièrement choisie nous rappelle à titre d'exemple le poème intitulé « enfance » de Rimbaud et cité dans son recueil *Illuminations*. Nous en citons un extrait :

*Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir
 Il y a une horloge qui ne sonne pas
 Il a une fondrière avec un nid de bêtes blanches
 Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte
 Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis*

fréquents : il y a une pomme, mais moins probablement : il y a la pomme.»²¹. Or, l'alternance dans l'emploi des déterminants définis et indéfinis dans le poème retient notre attention et nous signalons que les G.N. introduits après *il y a* ne comportent pas tous un déterminant indéfini. Puisque l'adjectif numéral *six* au deuxième vers, et le numéral cardinal *mille* au 4^{ème} vers, ainsi que des déterminants définis aux 9, 11, 13, 17, 21, 24, 25^{ème} vers, et l'adjectif possessif *ma* au 23^{ème} vers sont employés aussi. Donc, même si l'on ne peut pas signaler l'agrammaticalité de ce type d'emplois ; nous pouvons le considérer comme rarement choisi.

D'autre part, un simple calcul révèle qu'à peu près le tiers de ces vers ; et précisément ceux que nous avons numérotés : 2, 4, 8, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 23, ne contiennent pas dans leurs structures de propositions relatives mais gardent des structures syntaxiques voisines dans la mesure où ils révèlent des syntagmes adjectivaux ; et nul ne peut ignorer les points communs entre ces deux types de structures syntaxiques.

L'emploi d'*Il y a* sert à présenter des personnes ou des choses et sa répétition à l'attaque de chaque vers impose le retrait du sujet, ce qui ne va pas sans rappeler les formules impersonnelles et objectives. Cependant les noms introduits par *Il y a*, structuré au présent de l'indicatif, sont syntaxiquement ancrés dans l'existence effective ; par rapport à l'existence éventuelle qui pourrait s'introduire avec *il y aurait*, ainsi que l'inexistence introduite dans la négation de la structure *il n'y a pas* et l'existence révolue introduite avec *il y avait*.

L'emploi d'*il y a* au présent de l'indicatif nous intéresse dans la mesure où il nous rappelle le présent en tant que figure narrative. La structure des vers obéit au schéma suivant : chaque vers commence par *il y a*, au présent de l'indicatif auquel succèdent des verbes conjugués au passé composé, au futur, au présent de l'indicatif ou à l'imparfait sauf au 26^{ème} vers qui commence d'emblée par l'imparfait. Ces verbes inscrivent sans doute des actions ou des événements dans une temporalité particulière permettant de les présenter comme des scènes successives.

L'observation de la totalité de l'espace textuel étudié révèle un certain « parallélisme » des structures syntaxiques introduites par *il y a*, et ce jusqu'à la clôture du poème ; puisqu'elles disparaissent aux deux derniers vers seulement. « On peut donc formuler l'hypothèse que se produit à un moment déterminé, à la suite d'une imprégnation de la mémoire du lecteur, un phénomène de cristallisation qui lui permet désormais de « prévoir » la forme syntaxique adoptée. »²² Une certaine prévisibilité fonctionne donc pour que la compétence du poète et celle du récepteur de son texte fonctionnent en parallélisme, ce qui rend la « rupture » de la systématisation du modèle, dans les deux derniers vers, très sensible. Cette rupture valorise formellement le modèle construit tout au long du poème, ainsi que les deux derniers vers qui attirent l'attention du récepteur tout en affichant leur différence.

Syntaxiquement aussi, nous pouvons signaler qu'*il y a* fonctionne avec certains éléments pour actualiser l'inscription d'une présentation spatiale dans le poème.

Les pronoms démonstratifs employés au 20^{ème} vers : *sur ces cactus en Algérie*, et au dernier vers : *cette guerre*, participent à la création de l'espace du poème. Cette utilisation met l'accent sur la présence du poète démontrant des scènes et considérant que les récepteurs peuvent les découvrir en même temps que lui. Nous citons dans le même cadre l'apposition présentative introduite par l'emploi de la préposition *dans* aux 2^{ème} « dans le

²¹ - J. LM. Galliot, *Description générative et transformationnelle de la langue française*, Nathan, France, 1975, p. 90.

²² - Daniel Delas, op.cit., p. 84.

ciel » et 8^{ème} vers « dans mon porte-cartes », la comparaison introduite par *il y a* au 13^{ème} vers « dressé comme un lys le buste de mon amour ».

Il serait utile de marquer un arrêt pour étudier la coordination actualisée au sixième vers, par l'emploi de la conjonction *et*, et reliant ensemble trois noms propres appartenant à plusieurs registres référentiels, dans la mesure où Nietzsche et Goethe sont des philosophes célèbres, alors que Cologne est le nom d'une ville allemande non moins connue. Cet emploi nous intéresse bien que nous ne remarquions pas d'écart syntaxique, puisque la coordination sert en principe à relier « des mots ou des propositions de même nature ou fonction. »²³

La plupart des vers sont affirmatifs et déclaratifs, alors que la structure négative ne se présente que rarement dans le poème : au 22^{ème} vers « qu'on n'a pas laissé partir », au 24^{ème} vers « Il y a des fleuves qui ne remontent pas leurs cours », et au 27^{ème} vers aussi : « Il y a des hommes dans le monde qui n'ont jamais été à la guerre ». Dans les deux premiers cas, les verbes qui ont subi la transformation négative mettent l'accent sur des actions « irréalisées », alors qu'au troisième cas, c'est le verbe être qui est nié; alors que l'emploi de jamais insiste sur cette négation temporelle pour permettre de signifier: à aucun moment, en nul temps ces hommes n'étaient à la guerre. A noter aussi l'interrogation introduite au style indirect au 28^{ème} vers : «(...) dont ils se demandent s'ils les reverront ».

Le poème contient des pronoms personnels référant à la première personne du singulier et du pluriel, des adjectifs possessifs, et le pronom personnel (moi), qui sont particulièrement importants dans la mesure où ils reflètent la présence du poète.

Bref, nous avons essayé de décrire les éléments syntaxiques et leur répartition dans l'espace textuel et dans le temps de la réception (puisque le langage est linéaire). Nous y trouvons sans doute le reflet du choix individuel du poète qui a librement opté pour placer les composantes linguistiques dans *sa propre* disposition syntaxique.

II-2- L'étude sonore et prosodique

Le décodage sonore et prosodique pourrait, lui aussi, trouver son point de départ dans l'observation d' *il y a* à l'attaque de chaque vers, mais il ne s'arrête certainement pas là. En effet, nous pouvons facilement remarquer que dans ce poème, il n'y a pas d'organisation graphique en strophes comparable à ce que l'on peut trouver dans la poésie classique ; et qu'il manifeste par conséquent des points communs avec la prose dans la mesure où l'harmonie phonétique marquée à la fin des vers est quasiment absente. Le fonctionnement poétique formel est cependant marqué par le passage à la ligne après chaque vers et par le blanc dans l'écriture qui doit certainement se relier à un certain type de prononciation.

L'absence de ponctuation à l'écrit, s'unit à une certaine liberté de lecture à l'oral, et marque une particularité sonore. Etant donné que le côté phonétique ne caractérise pas « la poéticité de ce poème », on tend à y trouver du côté lexical et sémantique ce qui permet d'y signaler la prédominance de la fonction poétique.

II-3- L'étude lexicale

Parallèlement à l'emploi d' *il y a* à l'attaque de chaque vers, et à l'inscription de l'objectivité qu'il introduit dans le poème, nous remarquons que la première personne du singulier est présente à travers l'emploi du pronom *je* aux 7^{ème} et 22^{ème} vers, ce qui permet de parler de la subjectivité. Le poète *décrit* objectivement des événements et en même

²³ - Le petit Robert, Ibid.

temps il est omniprésent dans son poème : il nous envoie alors comme des témoignages. On devine le poète à travers le pronom *je*, les adjectifs possessifs : *ma* au 1^{er} vers, *mon* aux 3, 8, 13, 21, et 23^{ème} vers, et l'emploi du pronom avec le verbe conjugué au 25^{ème} vers : *m'entraîne*, et de *moi* au 4^{ème} vers. La première personne du pluriel *nous* est employée à une seule reprise au 6^{ème} vers ; et réfère au *je* du poète aussi, mais éloigne en quelque sorte la solitude affichée ailleurs. Signalons aussi plusieurs emplois des pronoms possessifs : *sa* au 26^{ème} vers, et il est évident que dans tous ces emplois, le *je* est sous-entendu. Le pronom de la troisième personne du pluriel *ils* est inscrit une seule fois au 29^{ème} vers et introduit la présence d'un ensemble d'êtres humains étrangers au poète, tout comme le pronom indéfini indéterminé *on*, employé plusieurs fois : aux 2, 12, 22, 30^{ème} vers. A part ces emplois, nous avons des groupes nominaux introduits par des déterminants pour la plupart indéfinis ; sans oublier certains déterminants définis ; aux 9, 11, 17, 21, 23, 24, 25^{ème} vers.

Le temps et le lieu sont présentés avec précision à travers l'emploi des verbes conjugués, de certains lexèmes : au 2^{ème} vers, le lexème la nuit, et au 15^{ème}, à minuit, de plusieurs prépositions de lieu : dans, autour de, ainsi que de l'inscription des noms de certains lieux désignés particulièrement : le chemin de l'Arbre isolé au 11^{ème} vers, un cimetière à 5 kilomètres au 18^{ème} vers, de-ci de là au 19^{ème} vers. Si la détermination de cet espace trouve toute sa signification dans le cadre du poème et à travers la présence du poète lui-même, il reste important tout de même de remarquer que certains lieux hautement symboliques sont appelés. Ainsi l'étude du poème ne peut être complète sans pratiquer une étude encyclopédique des noms des villes et de certaines régions ou populations.

Nous pouvons d'autre part remarquer la possibilité de regrouper les lexèmes du poème dans plusieurs isotopies :

La première et la plus facilement détectable est l'isotopie de la guerre : *Un vaisseau, six saucisses, un sous-marin, brisés par les éclats d'obus, un fantassin, les gaz asphyxiants, les prisonniers, une batterie et ses servants, le vaguemestre, un espion, le capitaine et la T.S.F, des soldats, une fusée, un prisonnier boche qui portait sa mitrailleuse, les campagnes occidentales, la guerre, cette guerre.*

La deuxième est celle de la mort : *les cercueils, un cimetière, des croix.* Nous pourrions intégrer dans cette isotopie le lexème *invisibilité*, dans la mesure où il fonctionne à la fin du poème comme synonyme de la mort.

La troisième est celle de la souffrance : *aveuglé par les gaz asphyxiants* au 5^{ème}, *je languis* au 7^{ème}, *grands cris devant un Christ sanglant* au 16^{ème} vers ; et de la mélancolie explicitement introduit au 29^{ème}.

Le thème de l'amour se présente aussi comme générateur d'isotopie qui occupe un espace moins important que celui des autres isotopies dans le poème : *ma bien-aimée* au 1^{er} vers, *mon amour* au 3^{ème} vers, *plusieurs photos de mon amour* au 8^{ème} vers, *le buste de mon amour* au 13^{ème} vers, *les mains souples de mon amour* au 21^{ème} vers, l'amour qui *m'entraîne* au 25^{ème} vers. Bien que l'emploi du lexème amour puisse créer des métaphores dans la mesure où il se présente comme élément abstrait auquel on attribue des traits concrets ; nous nous contentons de souligner l'emploi familier dans le discours répété de ce type de tournures. Ainsi la présence d'une certaine ambiguïté n'aurait pas d'importance bien qu'elle participe à la création de l'ambiance générale.

En se souvenant du sous-titre du recueil, *Poème de la paix et de la guerre*, on pourrait rallier les trois premières isotopies à la guerre ; face à la dernière qui évoque la paix, de telle sorte que nous pourrions à partir de ce poème, proposer un autre sous titre au recueil : *Poème de l'amour et de la guerre*, dans lequel l'amour se substituant à la paix, gagne une dimension particulière (*moins importante* que celle de la guerre).

Nous tenons à noter l'emploi de deux lexèmes: L'adjectif *invisible* attribué à l'espion, au 12^{ème} vers, et le substantif *Invisibilité* au dernier vers dans le syntagme : l'art de l'invisibilité. Ces deux lexèmes seraient des mots clés dans la mesure où ils introduisent des notions philosophiques importantes et seraient synonymes de la mort.

Il serait utile de signaler aussi que le lexique du poème est généralement simple et qu'il s'introduit avec un style simple, alors qu'il cède le pas à la fin du poème (dans les deux vers surprises) à un langage plus direct, plus recherché et plus philosophique. Or, rien n'est gratuit dans la poésie et nous risquons de trouver les significations les plus étonnantes des monèmes les plus simples.

II-4- L'étude sémantique

On commence encore une fois par le titre ; supposé capable de condenser en peu de mots le message que le texte va transmettre ; autrement dit, il est supposé apte à proposer le maximum d'informations sur le poème avec le minimum de mots. De là, nous considérons que l'économie langagière est essentielle dans le choix de ce titre considéré aussi comme un « élément paratextuel qui permet de distinguer une œuvre des autres. »²⁴

Tout en sachant que le titre peut être envisagé en contexte ou hors contexte, nous estimons que dans le poème choisi, il est à considérer comme élément contextuel « faisant corps dans l'œuvre »²⁵ : Il semble présenter un vers inachevé : *Il y a*, et le récepteur attend vainement le monème qui doit suivre pour l'actualiser. Mais tout se passe comme si au lieu de compléter ce premier vers, le poète le condamne à rester le titre inachevé. Cet inachèvement présumé connoterait ce qui ne se termine qu'à la lecture du poème ; ou l'inexistence de ce qui « devrait » exister et rappellerait le thème de l'invisibilité vis-à-vis des réalités visibles.

Pour ce qui concerne la suppression de la ponctuation, et selon Michel Butor « Avec cette suppression, Apollinaire obtient une nouvelle « couleur » typographique et nous oblige à une lecture différente, détachant chaque vers. »²⁶ et il continue : « Alors que la rime romantique souligne la fin du vers, l'absence de ponctuation et le mélange de vers rimés et non rimés va attirer l'attention sur leur début et leur alignement. »²⁷

Or, *il y a* placé au début des constructions des vers et fonctionnant comme voici, voilà, ne fait qu'introduire ou générer des prédicats « réels », pouvant être considérés comme ses synonymes syntaxiques. Cet élément considéré comme présentatif, « marque l'émergence pure d'un phénomène ; dans une perspective ontologique, et il atteste l'existence ou la non-existence de ce phénomène, lequel n'a pas toujours besoin d'être déterminé, ou encore moins référé. »²⁸ A partir de là il serait doublement actualisateur d'employer les déterminants définis dans les groupes nominaux ; et le poète utiliserait ce procédé comme pour insister sur la réalité des prédicats présentés. Il convient donc de dire qu' *il y a* sert ici à actualiser les monèmes qui le suivent, et pour ce faire le poète introduit les G.N. qui seront spécifiquement porteurs du message, alors que les propositions relatives, de même que certaines suites adjectivales, seront considérées comme les actualisateurs de ce G.N.

²⁴ - Joelles Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Arman Colin, 1996, 2^{ème} édition.

²⁵ - Josette Rey-Debove, *Lexique sémiotique*, PUF, Paris, 1979, p.148.

²⁶ - Michel Butor, *Préface de Calligrammes d'Apollinaire*, Edition citée, p. 9.

²⁷ - Ibid., p. 10.

²⁸ - J. C. Chevalier, *Langue française*, n°1, p. 85.

Il y a conjugué au présent de l'indicatif ne va pas sans nous rappeler le présent en tant que figure « narrative » très classique. Tous les vers nous présentent ainsi les personnages, les événements et les actions à travers un ici et maintenant que reflètent l'emploi d'*il y a*, au présent de l'indicatif. Les adjectifs possessifs et les pronoms personnels complètent le tableau et reflètent une certaine subjectivité au sein même de l'objectivité des *témoignages* ; en introduisant le poète dans son poème.

Par conséquent on pourrait dire que le poème est tissé de telle manière qui permet au poète (en tant qu'encodeur), de nous inviter (nous, les décodeurs) à capter avec lui le moment présent et il nous associe en quelque sorte au spectacle. Ceci commence avec le choix du modèle syntaxique, et continue à travers le contenu sémantique des vers. On doit voir ce que le poète voit, alors même qu'il nous « parle » de ce qui s'est passé ou ce qui se passera : Le récepteur est appelé à centrer son attention sur le présent (qui permet d'évoquer la scène que vit actuellement le poète), alors qu'une certaine action (histoire) antérieure ou parfois future est relatée au passé composé, à l'imparfait ou au futur. L'imparfait de la conjugaison d'*il y a* au 26^{ème} vers échappe d'une manière significative à cette organisation et fonctionne comme un écart par rapport à une norme structurée tout au long de ce poème. Avec l'imparfait du discours, nous sommes devant quelque chose qui n'est plus, comme si le poète voulait nous annoncer indirectement et même implicitement qu'il est au courant de la disparition de ce prisonnier.

Aucune succession sémantique logique n'est marquée dans l'inscription des actions présentées au poème et nous nous trouvons engagés dans le déroulement d'un ensemble hétérogène d'actions ; dans une sorte d'« histoire hachée ». Le présent comme temps vécu tisse son lien avec l'ensemble de la signification dans ce poème et constitue son unité, car il offre comme une conception d'un ici-maintenant à travers lequel tout est vu.

Après le présent de l'indicatif du premier mot, chaque vers immobilise une ou parfois plusieurs actions dans un instant privilégié et ce surtout lorsqu'il s'agit d'une action ponctuelle. Ainsi nous ressentons des actions instantanées semblables à ce que l'on peut ressentir devant la désignation d'un état, d'une image ou d'un tableau qui se prolongent indéfiniment. Le présent d'*il y a* n'accepte en fait qu'une brève succession d'évènements et tout est subordonné dans ce poème à cet unique présent dans lequel et par rapport auquel sont données toutes les coordonnées temporelles des actions. Ainsi, nous dégageons une chaîne discontinue de visions immobiles dans un présent qui s'éternise. Bien sûr il s'agit là d'une manière dont nous ne sommes pas dupes et nous savons que tout se passe comme si l'action présentée devenait vraiment contemporaine de sa réception et peu importe finalement que nous soyons transportés dans l'action, car nous avons l'impression de sphère enveloppante. On assiste par exemple à l'enlèvement de la bien aimée du poète, à l'explosion imagée des fusées, au sous-marin (instrument de guerre) qui *se met contre* l'amour du poète.

Sur le même plan, les groupes prépositionnels introduisent des compléments circonstanciels de lieu et de temps qui ancrent les actions dans un cadre très précis et complètent le(s) tableau(x), tout en rappelant les taches du pinceau du peintre.

D'autre part, les actants des actions signalées sont introduits avec l'emploi des pronoms personnels. Le poète réfère à une communauté humaine composée de lui-même, des récepteurs du texte, de même que des personnages qui ont participé à l'action.

Nous avons déjà parlé de la présence de certaines isotopies dans le texte, et nous estimons qu'il serait utile de signaler la possibilité d'inscrire de nombreux lexèmes utilisés dans deux isotopies dont l'une renvoie à la vie quotidienne ou à la vie tout court (loin de la guerre) ; alors que l'autre nous transfère vers l'ambiance de guerre: le lexème

Saucisse du deuxième vers est défini dans le *Robert* comme suit : 1° préparation de viande assaisonnée et entourée d'un boyau ; et 2° par analogie, comme ballon captif de forme allongée, et c'est l'emploi attesté dans le texte, ou plus tard comme rouleau d'explosif.

De même, le lexème *Servant*, du 10^{ème} vers, peut définir un serviteur tout court ou un serviteur du prêtre dans une messe, et qui, dans le contexte de ce poème définit chacun des artilleurs qui se situent de chaque côté de la batterie et qui sont chargés de l'approvisionnement.

Le décodeur oscille à la réception de ces lexèmes entre les deux dimensions pour se trouver à cheval entre la paix et la guerre, ce qui peut certainement figurer parmi les effets que le poète voulait créer.

II-4-1- Les figures de style

Le texte contient des comparaisons dont l'interprétation ne pose aucun problème. Il suffit de remarquer l'élément linguistique créant chaque comparaison pour l'identifier et déterminer le rapprochement entre deux références appartenant à deux domaines distincts. Là aussi nous soulignons les mêmes suggestions qui mettent côte à côte la vie et la mort, la paix et la guerre :

Le buste de la bien-aimée est comparé à un lys ; et nul ne peut ignorer les connotations que le poids symbolique de la fleur de lys risque de libérer. Cette fleur rappelle d'ailleurs une figure héraldique formée de trois fleurs de lis schématisées et unies, pour former l'emblème de la royauté. Or, malgré cela et bien que cette plante fasse partie de plusieurs structures de discours répété : blanc comme un lis, un teint de lis ; le poète créatif choisit une comparaison simple qu'il a lui-même inventée.

Il y a dit-on un espion qui rôde par ici invisible comme l'horizon dont il s'est indignement revêtu et avec quoi il se confond. Nous trouvons dans ce vers relativement long, l'adjectif (invisible) qui constitue le premier élément de la comparaison, et qui permet de la réaliser en mettant en parallèle l'horizon et l'espion ; et de comprendre sa portée. Une métaphore apparaît tout de suite après et évolue pour inscrire une suite logique d'une scène où l'adverbe *indignement* reflète un jugement de valeur négative.

Nous pouvons à présent observer le fonctionnement de la métonymie et de la métaphore :

La métaphore n'est pas la figure dominante, mais on trouve dans le texte des figures voisines : *Il y a dans le ciel six saucisses (...) on dirait des asticots dont naîtraient les étoiles.* Les saucisses révèlent formellement des points communs affichés linguistiquement à travers « on dirait », avec les asticots (larve de la mouche à viande utilisée comme appât pour la pêche). Ainsi, une machine de guerre est associée allégoriquement à un être vivant, alors que la pêche et les appâts et les connotations engendrées restent sous-entendus.

Dès le premier vers, le poète inscrit cette dichotomie : la guerre/la bien aimée. Par synecdoque, il ne révèle que des parties du corps de sa bien aimée, que nous estimons par conséquent comme les plus importantes. Ainsi, au treizième vers *le buste de mon amour*, et au vingt-et-unième vers *les longues mains souples de mon amour*.

La mort est aussi présentée par synecdoque métonymique à travers les vocables : *cercueils, croix*.

Un peu trop loin de la guerre *Ma selle exposée à la pluie* révèle aussi une métonymie symbolique puisque le vocable *selle* est cet objet qui permet de monter à cheval et sous-entend les notions de cavalerie et de liberté.

Or, à certaines reprises dans le poème, on se trouve dans l'obligation de pratiquer une interprétation un peu poussée pour déterminer s'il s'agit d'une métaphore ou d'une

métonymie dans l'expression ! La question se pose logiquement devant certaines expressions telle *il y a un vaisseau qui a emporté mon amour, il y a un sous-marin ennemi qui en voulait à mon amour*. Pour identifier la nature de la figure de style, il faut interpréter sémantiquement les sujets grammaticaux, qui sont respectivement *un vaisseau* et *un sous-marin ennemi*. En effet, si l'on considère que le premier sujet réfère au vaisseau lui-même ; on a une métaphore qui personnifie la chose ou le vaisseau, alors que si l'on considère que le vaisseau réfère métonymiquement aux soldats ennemis qui s'y trouvent, on a une métonymie du contenant pour le contenu. De la même manière nous pouvons interpréter le troisième vers pour considérer que le sous-marin, en tant qu'objet personnifié, peut par métaphore, en vouloir à la bien-aimée du poète ; ou bien, par métonymie, et cette fois-ci en actualisant une métonymie.

Une certaine ambiguïté, un peu semblable à celle signalée dans la possibilité d'inscrire certains lexèmes dans deux isotopies, règne et participe à la création de l'ambiance dominante créée de la paix et de la guerre. Après tout, nous considérons que le poème interprété accepterait davantage la dimension métonymique et référentielle.

II-5- L'étude encyclopédique, extralinguistique

Le récepteur de ce poème se trouve dans l'obligation de poser certaines questions concernant Nietzsche, Goethe, Cologne au 6^{ème} vers, les communications T.S.F. sur l'Atlantique au 14^{ème} vers, le Christ sanglant à Mexico au 16^{ème} vers, le Gulf Stream au 17^{ème} vers, les figes de Barbarie et l'Algérie au 20^{ème} vers, de même que les Hindous et les campagnes occidentales au 28^{ème} vers.

Tous ces monèmes référentiels prêtent à réfléchir. Certaines dimensions extralinguistiques : géographiques et historiques y sont directement désignées. C'est certainement le contexte qui décide de leur portée dans le texte et qui nous permet de recevoir des références militaires risquant de rappeler la guerre et la paix. Ainsi les campagnes occidentales, les Hindous et les communications de la T.S.F. sont directement enregistrés dans l'isotopie de guerre, justement avec l'emploi du vocable *capitaine* et du contexte.

Il faudrait de toute façon faire des recherches extralinguistiques. Pour commencer, nous nous intéressons à la coordination placée au 6^{ème} vers. Bien qu'elle ne présente aucun écart syntaxique, elle serait sémantiquement parlant porteuse de signification symbolique.

Le poète y met en relation trois noms propres dont les deux premiers sont de deux philosophes allemands trop célèbres pour ne pas attirer notre attention : Goethe et Nietzsche, alors que le troisième désigne une ville allemande non moins connue : Cologne.

Cette simple coordination prête à réfléchir. Elle suggérerait implicitement une certaine chosification des deux philosophes, ou bien une certaine personnification de la ville. Le poéticien sait que cette coordination est le résultat d'une sélection pratiquée sur l'axe paradigmatique ; et s'interroge sur les raisons de ce choix. Pour ce faire, et loin de l'étude proprement linguistique, il doit effectuer des études encyclopédiques relevant de l'histoire de la philosophie et parfois de l'histoire géographique et politique. A partir de là, il remarque facilement qu'ils évoquent la civilisation allemande ; ce qui rappelle sans aucun doute le rôle qu'a joué l'Allemagne pendant la première guerre mondiale. Cependant ces trois noms propres ont une portée référentielle symbolique dans la mesure où ils acquièrent une valeur certaine en tant que représentants de la vie, ou de l'amour de la vie de tout un pays « guerrier ».

Il serait alors nécessaire de rappeler qu'en ce qui concerne Nietzsche(1844-1900), « L'amour enthousiaste de la vie fut le principe invariable de sa philosophie. »²⁹ et il essayait de résoudre le problème suivant : « Par quels moyens peut-on, tout en admettant les prémisses pessimistes de Schopenhauer, rejeter sa conclusion, qui est la négation de vouloir-vivre ? (...) Cette vie, telle que nous la vivons aujourd'hui, nous devons la revivre des milliers de fois (retour éternel). Il s'agit donc de l'accepter joyeusement. »³⁰ On ne peut pourtant pas oublier que ses aphorismes concernant l'Homme transformé en être supérieur ou en surhomme ont eu une grande influence sur les théoriciens du racisme germanique !

Quant à Goethe (1749-1832), le plus illustre des écrivains allemands, il a rédigé la première tragédie classique de la littérature allemande et il était « ouvert à toutes les formes de la pensée et de l'art, il n'appartient à aucune école, mais il a laissé une œuvre qui domine toute la littérature allemande et apporte un enrichissement de première importance à la littérature européenne. »³¹

D'autre part, Cologne est une ville allemande située sur la rive gauche du Rhin ; et à l'époque désignée dans le poème, elle était déjà un centre commercial et industriel important. De même, c'était « un centre intellectuel considérable, avec ses écoles et son université, son conservatoire de musique. »³² Mais, l'épanouissement de cette ville riche en monuments n'a pas résisté à la guerre mondiale ; et elle a été détruite. En plus, le nom de cette ville est associée à la vie paisible et belle, à travers l'eau de Cologne, mondialement connue comme une « eau cosmétique ou de toilette, consistant en une solution alcoolique d'huiles essentielles (bergamote, citron, lavande, romarin, etc. »³³

Loin géographiquement, mais toujours sur le même plan d'interprétation, Mexico, la capitale du Mexique en Amérique latine, est aussi désigné. En jetant un œil sur l'histoire de la France, on se souvient de l'expédition française à Mexico à l'époque du président mexicain « Juarez (qui) confisque les biens de l'Eglise et rétablit la légalité à Mexico (Janvier 1861). (et qui) Lorsqu'il décide, pour régler les difficultés financières, de suspendre pour deux ans le paiement des intérêts de la dette extérieure, l'Angleterre, la France et l'Espagne interviennent militairement (déc. 1861) ; les offres de Juarez sont rejetées par Napoléon III, qui veut créer un empire catholique. Il fait conquérir le Mexique. (1862- 1863). »³⁴ C'est donc encore une fois la guerre et elle est française cette fois-ci.

Le Gulf Stream, appelé aussi courant du golfe est « un courant chaud de l'Atlantique Nord, né entre la Floride et Cuba (...) c'est à lui que les ports de Scandinavie doivent d'être libres de glace en hiver. Mais, surtout, par l'intermédiaire des dépressions cycloniques dont il augmente la vigueur, il joue un rôle essentiel dans le climat de l'Europe occidentale, beaucoup plus clément que celui de l'Amérique, à la même latitude. »³⁵ Ajoutons que « Grâce au Golf Stream et à l'absence de massif montagneux à l'ouest du pays, les vents de l'océan diffusent la pluie sur l'ensemble du territoire. »³⁶

La situation de la France en Algérie constituait un problème angoissant pour certains français à l'époque. Alors que le mouvement de décolonisation n'avait pas encore commencé, certains mouvements culturels dénonçaient déjà les stratégies des pays les plus forts envers les régions colonisées. Ceci explique la désignation *des figues de Barbarie sur*

²⁹ - Larousse encyclopédique en couleurs, Larousse, Paris, 1978.

³⁰ - Ibid.

³¹ - Ibid.

³² - Ibid.

³³ - Ibid.

³⁴ - Larousse encyclopédique en couleurs, op.cit.

³⁵ - Ibid.

³⁶ - Jean-Benoît Nadeau et Julie Barlow, *Pas si fous ces français*, éd. Du Seuil, Paris, 2005.

ces cactus en Algérie. L'inscription de la première lettre du lexème *Barbarie* en majuscule invite les lecteurs à marquer un arrêt devant la possibilité de découvrir un jeu de mots, et les accompagne vers la réception de la signification contextuelle ; car d'une part les figures de barbarie sont des fruits comestibles d'une plante grasse (l'oponce), connue en Algérie, et de l'autre la barbarie, dans une acception littéraire, signifie un état d'un peuple non civilisé ; et justifie ainsi la possibilité de recevoir le signifié de la cruauté sauvage, voire la sauvagerie dans l'expression *Des actes de barbarie*. L'expression extraite du poème peut alors être interprétée comme contenant une figure de style : En Algérie, on remarque les résultats des actes cruels de barbarie.

Les Hindous désignés vers la fin du poème, et au dernier vers introduit par *il y a*, reçoivent une double importance référentielle dans la mesure où ils se manifestent tout de suite avant les deux vers surprises ; pour être repris à travers le pronom personnel *ils* du vers suivant. Le fait que ce procédé ne soit réalisé qu'une seule fois dans le poème met le lexème en exergue. Pour pouvoir l'interpréter en tant que G.N., il faut se rendre compte du fait qu' « avant le XXème Siècle, on avait coutume d'utiliser cette forme pour désigner les habitants de l'Inde, afin de les distinguer des Indiens d'Amérique, ainsi appelés improprement par Christophe Colomb et les conquistadores espagnols. »³⁷ Une fois cette précision encyclopédique est réalisée, nous pourrions considérer que le nationalisme indien de la fin du XXème Siècle est visé. En effet, dans ce nationalisme, on a signalé l'« apparition d'un hindouisme combattif », de même que l'influence, entre autres, des travaux des savants européens, du christianisme, des actions des universités et des idées occidentales. Il serait utile de signaler aussi que l'espoir d'autonomie qui a marqué l'époque est déçu par une politique de répression britannique.

II-6- L'étude pragmatique

L'étude de ce poème nous met face à une production poétique unique dont la structuration nous permet de *suivre en direct* certains événements. On a l'impression d'être enfermés dans une salle pour devenir les spectateurs qui participent au spectacle composé de spots lights semblables aux différentes séquences d'un film documentaire. La répétition d'*Il y a* impose le retrait du sujet de l'énonciation et de la subjectivité, car à travers la formule impersonnelle présentée, c'est l'objectivité qui gagne la place. Le poète est donc à la fois présent et absent. Son poème est aussi bien subjectif qu'objectif. Il est semblable à un metteur en scène d'un film de cinéma moderne ; et avec *Il y a*, il dirige nos regards pour disparaître peu après et nous laisser la possibilité de recevoir librement le texte et l'imaginaire.

Sur le plan sémiotique, le poème serait une expansion du titre dont l'importance résulte du fait qu'il fonctionne dans une certaine interaction du contenu puisqu'il constitue le premier indicateur dénotatif ; et de la forme puisqu'il décide d'une certaine manière l'organisation spatiale de la page. Ce titre n'est pas utilisé indépendamment du texte, et nous pouvons le caractériser d'énigmatique ou même de provocateur, car il n'explique rien et suscite l'intérêt du récepteur. P. Goldenstein suppose que le titre peut remplir trois fonctions :

« -une fonction apéritive : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.

-une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.

³⁷ - Larousse encyclopédique, op.cit.

- une fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit. »³⁸ Dans *Seuils*, Genette fait le bilan des fonctions du titre que nous résumons comme suit :

- « - fonction d'identification et de désignation.
- fonction descriptive, thématique, rhématique, mixte ou ambiguë.
- fonction connotative, inévitable.
- fonction séductive dont le récepteur détermine la portée et la valeur. »

Nous estimons que toutes ces fonctions sont réalisées lors de l'emploi du titre de ce poème, mais elles risquent de se manifester selon une certaine hiérarchie : il est d'abord appellatif et conatif visant à séduire le récepteur et à attirer au maximum son attention ; et référentiel servant à désigner le contenu global de l'œuvre.

L'invisible nous renvoie vers une notion de prime importance. D'une part, le lexème : *invisibilité* rappelle une dimension philosophique notable, et de l'autre, il reçoit une valeur unique au texte en s'inscrivant comme le dernier mot du poème. Contraste entre ce que le poète voulait nous montrer en nous considérant comme ses complices, et cette invisibilité qui, au sens littéral, s'oppose complètement aux scènes présentées et vues.

On a l'impression que les éléments ou les facteurs linguistiques captés dans le poème n'ont pas une fin en eux-mêmes. Ils ne sont là que pour disparaître et laisser la place à la poésie. N'oublions pas que c'est Apollinaire qui a lancé le « surréalisme ».

Conclusion

L'étude que nous avons pratiquée peut être classée parmi les travaux interdisciplinaires dans la mesure où elle appartient à la linguistique pour être appliquée à la poésie : Après avoir assez facilement présenté le côté théorique, le choix du poème était vite fait et nous avons pu pratiquer l'analyse sans problème. Toutefois, nous ne prétendons pas que toutes les dimensions du texte poétique ont été complètement abordées. Nous espérons quand même avoir mis le doigt sur certains points essentiels dans l'interprétation et illustré le besoin et la possibilité de pratiquer une étude linguistique, multidimensionnelle et scientifique du texte poétique.

³⁸ - J. Pierre Goldenstein, *Entrée en littérature*, Hachette, Paris, 1990, p. 68.

Bibliographie :

- 1- APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, nrf Poésie/Gallimard, France, 2006. (188 pages).
- 2- BUTOR Michel, Préface de *Calligrammes*, nrf Poésie/Gallimard, France, 2006. (188 pages).
- 3- CHEVALIER J.C., *Langue française*, France, 1962, n°1. (pp. 37-58).
- 4- CHISS J.L., J. FILLIOLET et D. MAINGUENEAU, *Linguistique française, Initiation à la problématique structurale*, Classique Hachette, France 1981. (160 pages).
- 5- DELAS Daniel et Jacques FILLIOLET, *Linguistique et poétique*, Larousse, France, 1973. (206 pages).
- 6- GALLIOT J.L. M, *Description générative et transformationnelle de la langue française*, Nathan, France, 1975. (239 pages).
- 7- GARDES-TAMINE Joelle et Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1996. (238 pages).
- 8- GOLDENSTEIN J. Pierre, *Entrée en littérature*, Hachette, Paris, 1990. (340 pages)
- 9- GREIMAS A.G. et alii, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972. (246 pages).
- 10- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, éd . de Minuit, Paris, 1970. (263 pages).
- 11- Martinet André, *Eléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris, éd. de 1986. (221 pages).
- 12- NADEAU Jean-Benoît et Julie BARLOW, *Pas si fous ces Français*, éd. Du Seuil, Paris, 2005. (318 pages).
- 13- REY-DEBOVE Josette, *Lexique sémiotique*, PUF, Paris, 1979. (158 pages).
- 14- RUWET Nicolas, « « Je te donne ces vers... », Esquisse d'analyse linguistique », *Poétique*, n° 7, Paris, 1971. (pp. 32-65).

Dictionnaires

- *Larousse encyclopédique en couleurs*, Larousse, Paris, 1978. (11 volumes).
- *Petit Robert 1*, SLN, Paris, 1979. (2173 pages).

