



HAL
open science

De l'éthos, du style et du point de vue en poésie

Michèle Monte

► **To cite this version:**

Michèle Monte. De l'éthos, du style et du point de vue en poésie. Marion Colas-Blaise; Laurent Perrin; Gian Maria Tore. L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage, 2016, 978-2-35935-165-1. hal-01490443

HAL Id: hal-01490443

<https://univ-tln.hal.science/hal-01490443>

Submitted on 15 Mar 2017

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

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

Michèle MONTE
Université de Toulon

DE L'ÉTHOS, DU STYLE ET DU POINT DE VUE EN POESIE

Invitée à réfléchir dans le cadre de cet ouvrage aux relations entre énonciation et style, j'ai souhaité confronter la notion de style et celle d'éthos, plus commune en analyse de discours, et qui m'était plus familière (Monte 2010a). Ces deux notions sont-elles concurrentes ou complémentaires au sein d'une vision extensive de l'énonciation qui ne la restreint pas aux seules marques d'embrayage ? C'est à répondre à cette question que sera consacrée la première partie de ce chapitre. J'envisagerai ensuite quelques traits spécifiques de l'énonciation poétique, mettant en jeu les notions d'effacement énonciatif et de point de vue.

1. L'ÉNONCIATION ENTRE COLLECTIF ET SINGULIER

La production/réception d'un énoncé s'inscrit dans un contrat de communication que Charaudeau définit ainsi :

Le contrat de communication est ce qui permet aux partenaires d'un échange langagier de se reconnaître l'un l'autre avec les traits identitaires qui les définissent en tant que sujets de cet acte (*identité*), de reconnaître la visée de l'acte qui les surdétermine (*finalité*), de s'entendre sur ce qui constitue l'objet thématique de l'échange (*propos*) et de considérer la pertinence des contraintes matérielles qui déterminent cet acte (*circonstances*) (2002 : 139).

Dans le cas de la communication différée qu'est l'écriture/lecture d'un poème, la perception de l'échange est tributaire d'un grand nombre de filtres socio-culturels que je n'évoquerai ici que brièvement. Ainsi, l'identité des partenaires, qui se définit de nos jours par les termes d'auteur et de lecteur, est-elle fortement dépendante d'une situation socio-historique en constante évolution. Foucault (1994 [1969]) a

attiré notre attention sur la constitution historique de la notion d'auteur et sur les différents rapports (appropriation, attribution, projection, éloignement) qui unissent l'auteur à l'œuvre. On sait aussi depuis les travaux de Bourdieu (2012 [1992]) ce que ce rôle doit à la société dans laquelle il se déploie et combien la façon de l'exercer est tributaire des champs qui structurent le monde littéraire. Le lecteur est lui aussi façonné par ses expériences de lecture antérieures qui découlent largement de son appartenance sociale et par les institutions (école, médias) qui lui proposent différents modes d'emploi du texte. C'est ainsi que se définit un horizon d'attente. Ce lecteur empirique peut ainsi s'éloigner plus ou moins fortement du lecteur implicite (Iser 1997) construit par le texte lui-même. Quant à la finalité assignée à l'échange, les travaux sur la lecture – voir le parcours proposé par Jouve (1993) et récemment l'enquête de Legallois et Poudat (2008) – ont permis de définir plusieurs postures – identification, projection, mise à distance, etc. – qui vont jouer un rôle important sur la réception du texte littéraire. C'est ainsi que de nombreux lecteurs accordent beaucoup plus d'importance au ressenti émotionnel à la lecture d'un poème qu'au plaisir esthétique, même si, bien évidemment, les deux sont liés, et que l'école est souvent accusée d'anéantir l'un comme l'autre sous un décorticage des procédés d'écriture qui fait perdre de vue la finalité première de la lecture de poèmes.

Le propos du poème se définit par son thème mais peut aussi être appréhendé par le filtre de catégories génériques plus ou moins stabilisées qui en conditionnent la réception : un lecteur érudit distinguera l'épique, l'ode, la méditation, un lecteur ordinaire disposera de catégories plus intuitives telles que le poème d'amour, le poème engagé. Quant aux circonstances, une des contraintes matérielles les plus puissantes concerne le fait que nombre de poèmes ne sont reçus qu'isolés, séparés du recueil dans lequel ils s'insèrent. Cette présentation du poème était et reste fréquente dans l'institution scolaire, du moins en France où la pratique du groupement de textes qui confronte plusieurs poèmes d'auteurs différents sur un même thème prédomine de loin sur la lecture intégrale de recueils, et elle connaît de plus un nouvel essor avec le développement de très nombreux sites internet où des lecteurs font connaître leur anthologie personnelle et proposent à la lecture des poèmes souvent décontextualisés¹. Par ailleurs, le développement de performances et

¹ Dans leurs pratiques spontanées, mes étudiants à l'Université accèdent aux poèmes essentiellement par ces sites.

de lectures publiques de poésie modifie également la perception de l'auteur et du poème par les lecteurs.

Ce contrat de communication est largement tributaire des configurations socio-historiques de la production et de la réception. Il pèse bien évidemment sur l'élaboration du texte et sur sa compréhension, mais il doit être distingué de la scène d'énonciation (Maingueneau 2002) interne au texte qui consiste en une certaine configuration des relations entre le locuteur du texte et son allocutaire portée par un ensemble de marques formelles au premier rang desquelles figure l'appareil formel de l'énonciation défini par Benveniste. La scène d'énonciation comme la configuration sémantique du texte ou son rythme résultent de l'énonciation au sens large, entendue comme l'activité de production/interprétation du sens qui fait du texte un objet intersubjectif ayant une valeur pragmatique. L'activité de production structure le texte tant au niveau de l'expression que du contenu, et ces formes et structures guident l'interprétation mais ne la contraignent pas absolument, le récepteur pouvant reconstruire le sens en négligeant une partie des marques laissées par le travail d'énonciation et en en survalorisant d'autres.

L'articulation entre le contrat de communication et l'énonciation peut se penser grâce au concept d'interdiscours : tout producteur de texte inscrit son texte dans un discours et, au sein de ce discours, dans un genre, en fonction des circonstances, des finalités qu'il assigne à l'échange, et de l'image qu'il se fait de lui-même et de son récepteur. Le récepteur, à son tour, fait du texte le fragment d'un discours par rapport auquel il le situe, en l'évaluant à l'aune des manières de dire et de penser que ce texte conforte ou modifie.

La scène d'énonciation à un niveau archigénérique – intermédiaire entre la scène englobante qui distingue des formations discursives et la scène générique qui renvoie à des genres historiquement définis – peut être pensée en termes de pacte de lecture. À côté du pacte autobiographique (Lejeune 1975), Antonio Rodriguez (2003) propose ainsi pour les textes littéraires trois pactes différents - lyrique, fabulant et critique -, permettant « d'orienter les infinies combinaisons textuelles dans une globalité intelligible » (*op. cit.* : 72) :

En optant pour un pacte, l'auteur [...] fournit à son texte un cadre intentionnel d'expression et de compréhension préétabli tout en se l'appropriant (*op. cit.* :78).

Le pacte définit les conditions d'effets possibles d'une œuvre et la structuration textuelle configure un « lecteur implicite », terme repris à Iser, mais, précise Rodriguez, « dans la lecture effective, le sujet lisant ne réalise qu'une partie des potentiels du pacte ou du texte » (*op. cit.* : 79).

Le pacte détermine aussi les traits spécifiques de trois composantes que Rodriguez désigne par la formation sensible, la formation subjective et la formation référentielle (*op. cit.* : 80-81). La première produit du sens à partir d'éléments sensibles du langage (traits phoniques, graphiques, syntaxiques, prosodiques). La seconde définit une certaine configuration énonciative, la troisième renvoie à « une mise en forme singulière de l'expérience », de l'agir et du pâtir. Chacune de ces formations est configurée différemment selon que le texte est dominé par le pacte lyrique, fabulant ou critique. Je ne peux ici ni présenter en détail ce modèle, ni le discuter, et je dirai simplement que son mérite est de définir avec une certaine rigueur un pacte qui peut convenir à un ensemble assez large de productions poétiques, et de rendre compte aussi de textes qui, tels les fables ou les épopées, appartiennent simultanément à deux pactes.

Les propositions de Rodriguez isolent une formation « subjective » qui correspond à la mise en œuvre de l'appareil formel de l'énonciation au sens strict. Mais si l'on adopte la définition plus englobante de l'énonciation que je proposais plus haut, on considérera que l'ensemble des choix langagiers et thématiques observables dans le texte sont la manifestation de son énonciation² et, comme y insiste Maingueneau, la légitiment en boucle :

[...] en émergeant, la parole implique une certaine scène d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre le discours (2002a : 516).

L'articulation de l'énonciation singulière avec les formes collectives au sein desquelles le texte émerge est un point d'autant plus crucial en poésie que le vers³ inscrit le poème dans une mémoire longue qui

2 Même s'il est difficile dans les formulations de ne pas privilégier un des pôles de l'énonciation, j'insiste à nouveau sur le fait que, parmi les choix manifestés par la matérialité du texte, le récepteur n'en prend en compte qu'une partie et les interprète à partir de sa propre expérience : il configure donc à son tour l'énonciation, d'une façon non symétrique à celle du producteur.

3 A cet égard, le poème en prose doit être envisagé comme instaurant un rapport foncièrement différent à l'interdiscours poétique.

s'impose à tout lecteur. Dès lors la scénographie proposée doit être envisagée dans ses rapports avec le(s) genre(s) dont le poème se réclame ou qu'il retravaille plus ou moins subrepticement⁴ mais plus encore, peut-être, dans ses rapports avec les règles métriques jusqu'à la fin du XIX^e siècle, et dans la façon dont elle fait jouer vers et syntaxe dans la poésie des XX^e-XXI^e siècles. En acceptant le vers, le poète réinvestit de façon extrêmement visible non seulement des patrons culturels et langagiers – comme c'est le cas pour tout producteur de discours – mais aussi un placement des accents, une répartition des syllabes, des récurrences phoniques dues à la rime, tous phénomènes qui s'imposent à lui avant qu'il ne leur imprime sa propre subjectivité. Bobillot (1992) considère ainsi que la métrique avait pour effet de contenir la voix individuelle du poème, et de la faire rentrer dans des formes prédéterminées, en accord avec une « société de type traditionnel, communautaire, hiérarchisée et close » (*op. cit.* :73). C'est pourquoi la dualité collectif/singulier qui caractérise tout texte est présente de façon particulièrement aiguë dans le poème, d'autant que le rythme, si fondamental en poésie, engage davantage le corps, même dans une lecture silencieuse, qu'il ne peut le faire dans un roman.

Cette dialectique du collectif et du singulier est prise en compte dans les théories du style qui envisagent celui-ci comme un élément de caractérisation d'une famille de textes avant d'apparaître comme une caractérisation individuelle. Anna Jaubert (2007) construit ainsi une diagonale du style partant de la langue pour aller au style singulier d'une œuvre en passant par le style comme ensemble de traits génériques à valeur identificatoire et par le style comme perception d'une valeur. Cette conceptualisation me paraît tout à fait opératoire à ceci près que je préférerais mettre au point de départ les praxis langagières plutôt que la langue comme ensemble abstrait (et nécessairement reconstruit). Autrement dit, un texte s'inscrit d'emblée dans une famille de discours reconnaissables par des traits communs et s'établit dans une tension plus ou moins marquée entre obéissance à des modèles collectifs et singularité d'une énonciation, comme le disent Marion Colas-Blaise et Claire Stolz :

La praxis individuelle remodèle et recatégorise les organisations significatives sociolectales qui, tout en étant reléguées à l'arrière-plan, entrent en compétition avec les énonciations singularisantes (2010 :105).

4 On trouvera dans Monte (2014b) une étude sur le retravail des genres dans trois recueils contemporains de sonnets.

Le concept de style recouvre donc la perception par le récepteur de caractéristiques génériques et individuelles dans des proportions variées. Cependant, dans ma propre pratique d'étude des textes poétiques, plus qu'au concept de style c'est à celui d'éthos que j'ai couramment eu recours, pour des raisons que je voudrais à présent élucider.

2. ETHOS ET STYLE

Il semble que, dans le domaine des pratiques verbales, le terme « style » soit plutôt utilisé par ceux qui s'intéressent aux productions à finalité esthétique, alors que les chercheurs qui travaillent sur les discours politiques ou médiatiques préfèrent utiliser le terme d'« éthos »⁵. Barthes (1972 [1953]), pour sa part, associe l'éthos à l'écriture, car, dans la continuité de la tradition rhétorique, il conçoit l'éthos comme un choix. Or, on sait que, pour Barthes, seule l'écriture est susceptible d'un choix, et seule, elle a à voir avec l'Histoire, comme l'indique clairement cette page au début du *Degré zéro de l'écriture* :

Toute Forme est aussi Valeur ; c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. Langue et style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du temps et de la personne biologique ; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le continu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois morale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui. Langue et style sont des forces aveugles : l'écriture est un acte de solidarité historique (1972 [1953] : 14).

Contrairement à l'usage habituel qui fait du style un résultat de la volonté, Barthes estime que celui-ci s'enracine dans la « biologie » et le « passé » de l'écrivain, il est « la transmutation d'une Humeur » (*op. cit.* :12). Cette conception du style n'a pas eu, me semble-t-il,

5 L'entrée « style » est absente du *Dictionnaire d'analyse du discours*, même si Maingueneau écrit à l'article « stylistique » que « la catégorie du *style* est incontournable ».

beaucoup de postérité, alors que le terme d'*écriture* est souvent employé maintenant à la place de *style*, en évacuant parfois la dimension historique, dialogique, que Barthes lui attribuait. Mais je ne poursuivrai pas plus avant cette réflexion car ce qui m'intéresse ici, c'est la distinction entre éthos et style. Dans le système de Barthes, les deux ne se recoupent pas, mais dès lors qu'on adhère à l'idée que les deux concepts incluent d'une part une certaine corporalité inscrite dans le discours et d'autre part une construction historique de cette corporalité, où la singularité émerge plus ou moins à partir de formes collectives, la voie semble ouverte à des rapprochements.

L'éthos est traditionnellement défini comme l'image que le locuteur donne de soi dans son discours, image qui revêt un rôle argumentatif, comme l'a bien montré Aristote. La construction de cette image s'appuie sur des éléments préexistants, ou éthos préalable, et notamment sur le statut institutionnel du locuteur, point sur lequel insiste Bourdieu (1982). Mais le discours peut contribuer à faire évoluer cet éthos, comme l'ont montré plusieurs contributions d'*Images de soi dans le discours* (Amossy 1999).

Mais sur quels éléments matériels repose cette image de soi ? Lorsqu'on lit les pages consacrées par Ruth Amossy (2000 : 74-76) à l'analyse de l'éthos de Jaurès dans un discours à la Chambre des députés, on voit qu'elle prend en compte la construction du discours, le style, les choix d'embranchement énonciatif, les éléments de dialogisme interdiscursif, le type d'arguments utilisés. Elle fait donc appel à la substance et à la forme du contenu aussi bien qu'à la forme de l'expression, et si elle travaillait sur un discours enregistré, elle pourrait aussi prendre en compte la substance de l'expression, la prosodie et la prononciation.

J'écrivais en 2010 dans « Auteur, locuteur, éthos et rythme » :

[L'éthos résulte] de l'interaction de trois dimensions clés du discours poétique : la relation intersubjective, la présence ou l'effacement du locuteur et le rythme du poème. La relation intersubjective est appréhendée linguistiquement par l'étude des modalités phrastiques et par la détermination des points de vue construits par le discours et validés ou non par les interlocuteurs. La présence ou l'effacement du locuteur résulte de l'emploi ou non de marqueurs déictiques et de subjectivèmes affectifs ou axiologiques. Le rythme du poème dépend à la fois de ses structures métriques (s'il en a), de sa syntaxe, de sa disposition typographique, de sa structuration phonique. Ces trois dimensions déterminent la perception par le lecteur d'un éthos discursif qui, par le rythme, possède une certaine corporalité, et dans le cas d'un poème sans locuteur explicite, peut tout de même être rapporté à une voix anonyme. Si tout dans le texte ne ressortit pas à l'éthos, on voit que ce concept permet

de subsumer sous une seule entité des phénomènes variés qui couvrent une bonne part des manifestations de la subjectivité dans le langage. (Monte 2010a : 338)

On voit que l'éthos a partie liée avec la scénographie dans la mesure où les choix énonciatifs opérés à ce niveau ont un impact direct sur la représentation que le lecteur va construire de l'auteur qui s'adresse à lui dans le texte. Mais les deux notions se distinguent par leur point de vue sur l'objet texte. Étudier la scénographie d'un poème, c'est observer par exemple si le locuteur⁶ de ce poème, auquel réfèrent les marques de première personne, se présente avant tout comme un amoureux souffrant de l'absence de l'objet aimé, ou comme un intermédiaire entre les forces du monde naturel et le monde des humains, ou comme un pur observateur tendant à s'effacer le plus possible. C'est également voir quelle place est assignée au lecteur dans ce dispositif : allocataire interpellé par le poète, tiers tenu à distance ou pris à témoin d'une interaction entre le poète et un allocataire identifié. C'est aussi et surtout interpréter ces choix au regard d'une tradition, différente évidemment selon le genre auquel le poème prétend se rattacher. S'intéresser à l'éthos, c'est plutôt être attentif, dans cette situation d'énonciation, au degré d'engagement du locuteur dans sa parole, à ses actes de langage, à ce qu'il dit de lui-même, selon qu'il se présente plutôt comme scripteur ou comme sujet d'affects et sujet modal⁷. C'est aussi identifier, à travers les choix lexicaux, l'univers sémantique proposé, et l'agencement des vers, notamment dans l'interaction entre prosodie et syntaxe, une certaine posture, une manière d'être au monde, que résume assez bien le terme de *ton*.

Maingueneau, dans sa réflexion sur l'éthos, observe :

Cette notion issue de la rhétorique antique est originellement liée à la parole vive. Mais, dans la conception de l'éthos que je développe depuis pas mal d'années, je considère plutôt que la plupart des textes écrits, même s'ils la dévient, possèdent une *vocalité* spécifique qui permet de les rapporter à une source énonciative, à travers un *ton* qui atteste ce qui est dit. [...] À travers sa lecture, en se basant sur de multiples indices répartis sur divers plans, le

6 J'utilise le terme de *locuteur* là où Maingueneau emploie *énonciateur* car je tiens à distinguer le locuteur, référent des marques de première personne, et les énonciateurs, au sens de Ducrot, dont les points de vue sont convoqués par le texte. Rabatel (entre autres 2010) insiste, lui, sur le syncrétisme entre le locuteur et l'énonciateur principal L1/E1.

7 C'est à caractériser cet éthos dans l'œuvre de Jaccottet que je me suis employée dans *Mesures et passages* (Monte 2002).

lecteur construit ainsi une figure plus ou moins nette de l'origine énonciative du texte, de l'instance incarnée et toujours située qui joue le rôle de *garant* de la parole. [...] En fait, l'éthos va au-delà de la simple identification d'un garant, il implique un monde éthique dont ce garant est partie prenante et auquel il donne accès (2002b : 360).

Dans l'étude que j'ai consacrée à un poème de José-Flore Tappy composé d'une suite de 22 textes, j'ai montré comment on pouvait envisager dans la poésie contemporaine la construction de ce monde éthique auquel Maingueneau fait allusion (Monte 2010b). Par l'étude des repérages énonciatifs, de la composition, du rythme, des schématisations et des parcours sémantiques, je définissais tout à la fois le pacte scripturaire (Molinié 1998) proposé par le texte et la façon dont s'édifiait peu à peu la substance du contenu en sollicitant l'expérience corporelle du lecteur. J'affirmais que « la modernité de ce texte et sa force émotive tiennent précisément au choix de l'indiquer plutôt que du dire, et notamment à une façon de sémiotiser l'éthique en l'inscrivant dans le corps et en tenant la bride aux affects par des choix formels où l'émotion naît de la distance sans cesse préservée » (*op. cit.* :489).

Or, ce type d'analyse appelle à mon sens deux remarques :

- tout d'abord, les propriétés dégagées pour ce poème de José-Flore Tappy se retrouveraient dans nombre d'autres poèmes contemporains, ce qui confirme que la singularisation se produit toujours sur fond de pratiques collectives propres à une école, à une époque ;
- ensuite, les éléments pris en compte dans l'étude de l'éthos montrent la proximité entre cette notion et celle de style.

Dans un article où il confronte les notions de style, d'idiolecte et d'éthos, Rabatel (2007) rattache l'éthos à la dimension argumentative du discours alors que le style aurait plus à voir avec la façon dont « chacun use de patterns, de modèles, de cadres, thèmes et situe son originalité dans la façon de rejouer ces derniers » (*op. cit.* : 31). Certes l'éthos réfère à une manière d'être, qui, en rhétorique, se matérialise grâce à l'*actio* et qui a une finalité foncièrement argumentative, mais, au-delà des vertus propres de l'orateur, il implique lui aussi des modèles : « s'agissant de discours littéraires, écrit Maingueneau, l'éthos ne surgit pas du néant, il suppose l'existence dans l'intertexte d'une sorte de codification a priori des registres de voix littéraires » (2002b : 361). Et il parle de « postures d'écriture ». Dans le cas de la poésie, et très schématiquement, les modèles principaux sont celui du

poète inspiré, intermédiaire entre les dieux et les hommes, du poète artisan, ciselant un objet parfait capable de rivaliser avec les beautés naturelles et arrachant la langue à l'arbitraire du signe, du poète maudit, faisant de sa mise à l'écart par la société bourgeoise une arme pour se moquer des conventions ou une raison pour explorer les territoires de la subjectivité. Retenons en tout cas de l'éthos qu'il s'agit d'un concept permettant de caractériser la posture globale de l'auteur du texte⁸ et la relation qu'il établit avec son lecteur en faisant droit à la dimension corporelle du langage. Pour les tenants de la poésie sonore qui contestent le primat donné à l'écriture et qui assignent à la poésie le rôle de contester la rationalité ordinaire et d'introduire le non-sens dans le langage (Bobillot 2011), l'éthos est un concept qui me semble particulièrement pertinent pour penser l'engagement du poète dans sa profération et distinguer la performance de son support écrit, qui serait, lui, sinon dépourvu d'éthos, du moins faiblement incarné.

Le style, lui aussi, engage la corporalité, comme le montre l'usage courant du mot qui s'applique à des pratiques variées, vestimentaires, sportives, éthiques, et, dans le domaine littéraire, renvoie à des choix lexicaux et syntaxiques qui, eux aussi, désignent une posture subjective. Cette acception du mot *style* reflète la victoire dans l'imaginaire collectif de la conception de l'idéalisme allemand sur la conception rhétorique du style qui visait essentiellement « la juste adaptation au sujet et au public » (Molinié 2004). Défini par Molinié comme « un complexe de valeurs à réception », le style acquiert un sens très englobant qui vise à la fois la forme de l'expression et celle du contenu. Mais, dans la tradition académique française, le mot, qui s'appuyait sur une dichotomie contestable entre la forme et le fond, était peu utilisé pour la poésie. En effet, la poésie oblige à penser d'emblée la totalité du langage comme indissolublement contenu et expression. C'est ce que faisait remarquer Maingueneau au colloque « Qu'est-ce que le style ? » lorsqu'il dégageait les présupposés de l'analyse stylistique :

Dans le cas de la poésie [...] tout devient style, substance et sens tendent à se réfléchir idéalement. [...] Or l'analyse stylistique se déploie avec son efficacité la plus grande sur des textes qui sont soumis à une « duplicité » essentielle, des textes qu'on peut faire jouer sur deux registres à la fois, partiellement indépendants : d'une part, la référence à un monde, d'autre part l'expression d'une subjectivité (1994 : 191 et 193).

8 Il s'agit, rappelons-le, de l'auteur impliqué et non pas du sujet biographique.

C'est sans doute le fait de travailler sur des textes poétiques qui m'a conduit à ne pas recourir à un terme entaché de dualisme. Mais je conviens volontiers qu'il est tout à fait possible de penser le style de façon non dualiste, en considérant, pour reprendre les mots de Rabatel (2007 : 31), que « c'est l'ensemble du matériau langagier (et des paramètres paraverbaux) qui fait sens ». Comme le dit Molinié, quand émerge le style, il y a « matérialisation de la substance du contenu » (2010 : 16), et loin de ne concerner que les œuvres d'art verbales, ce processus vaut pour toute production langagière. La notion de style peut alors intervenir pour penser la dialectique entre modèles et singularisation.

Dans ces choix terminologiques, il me semble dès lors que la préférence donnée à *style* ou à *éthos* relève plutôt du point de vue du chercheur sur ce qu'il étudie. Parler d'éthos, c'est considérer le texte comme la manifestation d'une source énonciative dont les façons de dire, pour reformuler Laclos⁹, sont aussi des façons de faire, de faire croire à une vision du monde et à une posture (sincérité, engagement, neutralité, cynisme, etc.). C'est aussi introduire d'emblée un écart entre le sujet biographique et l'énonciateur qui s'incarne dans le texte, et concevoir le sujet de l'énonciation comme un effet de la mise en discours et non comme une entité préexistante. L'éthos apparaît comme le résultat du discours : reconstruit à réception, il rattache le texte à un corps et à un monde éthique. Là où le mot *style* peut recouvrir une équivoque, tant on a été habitué, à l'instar de Barthes, à voir dans le style une manifestation directe de la singularité de l'auteur, l'éthos véhicule clairement l'idée d'une construction discursive à des fins argumentatives. Si l'argumentation est entendue au sens large comme un ensemble de stratégies conscientes et inconscientes visant à faire adhérer le lecteur à l'univers de discours, on pourra considérer que, dans le poème, l'éthos, entendu comme une des deux composantes du thymique, joue un rôle d'autant plus important que l'intellectuel ou noétique occupe une place plus réduite¹⁰. Déchiffrer un style, c'est porter un regard sur le processus de production du texte, que l'éthos envisage du point de vue de l'effet

9 J'inverse ici la phrase de la marquise de Merteuil qui écrit à Cécile Volanges à propos de Valmont : « et ses façons de dire auxquelles on ne sait comment répondre, cela ne viendrait-il pas de ses façons de faire ? » (lettre CV).

10 Molinié (1998 : 21) emploie les termes *noétique* et *thymique* pour caractériser les deux pôles qui balisent la substance du contenu. Le thymique inclut l'éthique et le pathétique.

produit à réception. Le style connote en effet la volonté du scripteur, son inscription consciente dans une tradition ou sa contestation de celle-ci, et s'appréhende notamment dans l'étude de la genèse du texte (Herschberg-Pierrot 2005). L'éthos désigne, lui, l'image que le lecteur peut se faire de l'auteur grâce à un faisceau d'éléments linguistiques qui *incarnent* le texte. La distinction s'avère donc assez artificielle dans la mesure où, *in fine*, les deux concepts articulent une intentionnalité, des formes et des effets. À condition de ne pas nous faire oublier la part de déterminations inconscientes qui s'imposent à l'auteur, les deux termes apparaissent finalement comme deux façons adéquates et partiellement communes d'envisager la dialectique singulier/collectif et le processus d'incorporation à l'œuvre dans un texte.

Mais le style, dans son acception renouvelée et non dualiste, permet d'insister peut-être mieux que l'éthos sur le lien nécessaire entre la forme du contenu et la forme de l'expression : comme le rappelle Genette dans *Palimpsestes*, c'est « une manière, sur le plan thématique comme sur le plan formel » (1982 : 107). Daniel Bilous, un des spécialistes de l'écriture mimétique, insiste aussi sur cette double dimension du style :

Reconnaître tel auteur, c'est identifier tout un univers complexe où s'articulent les deux faces du signe textuel, signifiant et signifié, ou, pour parler plus rigoureusement (avec Hjelmslev), une forme de l'expression et une forme du contenu. [...] Le style d'auteur est un complexe *morpho-thématique*, et à peine les deux aspects se trouvent-ils dissociés que le lecteur, sensible au divorce entre, d'un côté, des formes linguistiques renvoyant à tel scripteur et, de l'autre, des thèmes ou motifs totalement étrangers au monde ordinairement repérable dans son œuvre, suspectera immédiatement une imitation maladroite (2009 : 39-40).

Pourtant, si le style apparaît bien comme une composante de la notion d'auteur que j'évoquais au début de mon propos, il est aussi invoqué par certains pour refuser le paradigme énonciatif en se recentrant sur le texte même et sur sa fonction représentative. C'est ce que fait Philippe (2005) en réintroduisant, à mon avis, une dichotomie que les analyses énonciatives – du moins les meilleures – récusent : en effet, vouloir déduire du matériau langagier une certaine représentation de la source énonciative, ce n'est nullement négliger la dimension représentative du texte, mais simplement affirmer que cette dimension porte nécessairement en elle la marque de l'énonciateur. Le choix des lexies, l'agencement des parties du texte, les hiérarchisations opérées parmi les éléments sémiotisés, parlent indissolublement du monde et

du sujet qui le met en mots, et ceci d'autant plus que le monde ne nous est donné que dans l'expérience que nous en faisons, comme l'indique la différence fort pertinente que fait Molinié (1998 : 8) entre monde et mondain. Philippe oppose à ce parti pris le fait que certains textes se donnent comme sans locuteur. Il affirme que, dans certains cas, « le texte perd le statut d'objet de communication que l'on reçoit pour prendre celui d'archive que l'on consulte » (*op. cit.* : 152) et il cite à juste titre les textes de lois, la plupart des textes scientifiques et certains textes philosophiques « dont la pertinence serait affaiblie par un marquage énonciatif ». On peut dire aussi que dans de tels textes, le style signale simplement une appartenance générique sans aucune visée singularisante. Mais les travaux sur les discours institutionnels (Oger 2014) montrent bien que le débrayage énonciatif y a partie liée avec la construction d'un éthos d'autorité qui peut être rapporté à la loi ou à la science, mais rejaillit sur leurs dépositaires, non sans quelque bénéfice symbolique.

Par ailleurs, si les textes littéraires qui nous concernent plus particulièrement dans cette réflexion revêtent parfois l'apparence du discours scientifique ou philosophique, ils n'en exhibent pas moins une visée singularisante qui entre en tension avec l'effacement énonciatif. À l'échelle de l'œuvre entière (et non pas du fragment tel que l'isole Philippe dans son article), le style me paraît pouvoir toujours être relié à un éthos. L'effacement énonciatif lui-même ne peut être envisagé de façon uniforme et selon les choix langagiers pourra être rapporté à un éthos froid et distant, ou être interprété comme un signe d'impartialité ou encore de discrétion et d'humilité. Le travail sur les pastiches (Monte 2011c) montre que style et éthos ont partie liée : la singularité d'une œuvre résulte à la fois de sa manière et de son positionnement éthico-discursif. Les pastiches, en imitant à la fois les traits formels du style d'un auteur et ses thèmes et motifs, cherchent idéalement à se faire passer pour une page arrachée à l'œuvre qu'ils imitent. Lorsqu'ils sonnent faux, le jugement porte non seulement sur l'écriture et la vision du monde proposée, qui se révèlent toutes deux inadéquates, mais aussi sur l'éthos mis en scène. Ainsi, éthos et style sont-ils bien deux regards sur un même phénomène : l'émergence par le travail sur les formes discursives disponibles soit d'une identité sociale, rattachable à des modèles antérieurs, soit d'une identité singulière, qui, à des degrés divers, se distingue de ses modèles et cherche à être reconnue par le récepteur du texte.

3. REPENSER L'ÉNONCIATION LYRIQUE

Après avoir précisé ce que recouvraient pour moi les termes d'éthos et de style, qui, tous deux, essaient d'appréhender l'incarnation d'une énonciation dans un énoncé, je me propose à présent de centrer ma réflexion sur deux aspects spécifiques de l'énonciation poétique entendue comme production/interprétation de sens grâce à un matériau sémiotique. Je ne reviendrai pas sur ce que Neveu (1997) appelle « la gradualité de l'embranchement » dans le texte poétique, c'est-à-dire ce passage au sein d'un même poème d'une énonciation embrayée à dominante autobiographique à une énonciation décontextualisée à dominante lyrique : je renvoie les lecteurs au chapitre 4 de *Mesures et passages* (Monte 2012) où j'analyse l'emploi des tiroirs verbaux et des personnes dans l'œuvre poétique de Jaccottet et à la version abrégée que j'en ai donnée (dans Monte 2003). Je n'envisagerai pas non plus la spécificité de la relation à l'allocutaire en poésie : je renvoie pour cela à de Sermet (1996) et aux pages très éclairantes de Rodriguez (2003 : 184-189) ainsi qu'au travail où je compare l'apostrophe en poésie avec son statut dans d'autres genres littéraires et non littéraires (Monte 2008). Je privilégierai ici d'une part la question de la diffraction de la subjectivité dans les textes poétiques, d'autre part celle des points de vue, car l'une et l'autre montrent en quoi l'analyse linguistique peut renouveler l'approche des textes poétiques.

3.1. Effacement énonciatif et construction du point de vue

Même si les travaux de poétique (voir notamment Rabaté 1996) ont insisté sur le fait que le locuteur du poème ne peut être assimilé au sujet biographique, ils n'ont pas toujours remis en question l'équation poésie lyrique = textes à la première personne. Or une longue fréquentation de la poésie non narrative¹¹ des XIX^e-XXI^e siècles m'a convaincue que les textes en *je* n'étaient qu'une possibilité parmi d'autres au sein de ce vaste ensemble. L'existence en français du pronom *on* permet une actualisation plus floue qui ne sépare pas les pôles de l'énonciateur et de l'énonciataire (Détrie et Verine 2003, Monte 2003) et l'étude de recueils ou de suites composées de plusieurs fragments montre que cette actualisation est souvent évolutive, avec une affirmation ou une disparition graduelle du *je* (Monte 2011a) : un des enjeux du texte poétique est précisément de

11 Cette désignation a l'avantage, par rapport à « poésie lyrique » de ne pas imposer immédiatement à l'esprit l'idée d'une poésie effusive et intimiste.

réfléchir aux conditions d'existence du sujet de l'énonciation et à sa relation avec le monde et avec autrui. Benveniste dans ses *Notes sur Baudelaire* oppose la communication ordinaire en face-à-face et la communication poétique en disant :

L'auteur du discours pose des questions qui n'attendent aucune réponse, sauf de lui-même, et qui doivent mettre le lecteur dans le même état d'interrogation et d'attente. [...] L'interlocuteur est émotionnellement impliqué en tant que récepteur du discours. C'est là la contrepartie poétique de la situation « normale » de partenaire de dialogue (2011 : 246-247¹²).

Ce qui lui semble caractéristique de l'énonciation lyrique, plus que la première personne, c'est cette posture d'interrogation ou d'exclamation qui dessine effectivement un certain éthos propre à ce que la tradition germanique appelle le sujet lyrique. De même Philippe Hamon, dans son article « Sujet lyrique et ironie » (1996), insiste sur « les effets exclamatoires et performatifs » du texte lyrique plus que sur la présence de la première personne et souligne à juste titre que le texte lyrique se définit par « un double mouvement permanent [...] entre intimisme et dispersion » (*ibid.*), en suivant l'un ou l'autre des deux modèles latents du sujet que sont la chambre d'échos et la boîte à images, deux modèles qui sont loin de faire du moi une entité consistante et homogène. Plutôt que de poser le *je* au principe de l'énonciation lyrique, il vaut mieux le voir comme un des effets possibles de cette énonciation, et examiner sa relation avec d'autres instances personnelles¹³. D'autre part, ce modèle lyrique romantique, hanté soit par la mise en scène de la voix, soit par l'effet de présence de l'image, est battu en brèche au XX^e siècle par la critique des images et par le choix d'une neutralité assertive qui coupe court à toute effusion. S'il y a bien, au même titre qu'il existe un éthos ou une voix narrative dans les récits, un éthos ou une voix poétique, cette voix peut très bien se caractériser par son retrait apparent, son intermittence, ou s'effacer au profit de ce qu'elle nomme ou enregistre. Tel me semble être notamment l'un des enjeux du développement des phrases averbales depuis la fin du XIX^e siècle (Monte 2014a) : quand Reverdy écrit « Dans la main l'eau transparente des rivières »¹⁴ plutôt que « Dans la main coule l'eau

12 Je ne reproduis pas les sauts de ligne et les ratures qui figurent dans cette édition diplomatique du manuscrit procurée par Chloé Laplantine.

13 *Vents* de Saint-John Perse offre un dispositif très complexe (Monte 2007b) au cours duquel s'affirme progressivement le *je* du poète.

14 *Sources du vent*, dans *Main-d'œuvre*, Poésie /Gallimard : 87.

transparente des rivières », il efface le locuteur en tant qu'émetteur de jugements catégoriques pour le remplacer par une simple conscience perceptive qui enregistre l'apparition d'entités traitées comme des événements sensoriels. Il renonce aussi à l'enchaînement causal ou au moins temporel qui relie entre eux des énoncés verbaux successifs au profit d'une présentation qui isole les SN successifs et coupe les procès les uns des autres. Le lecteur fusionne ainsi avec le locuteur dans une instance subjective en *même* (voir Monte 2011a) et le sensible l'emporte sur l'intellectuel.

Ce qui caractérise précisément maints textes poétiques contemporains, c'est l'expression d'une subjectivité indistincte sans recours aux déictiques personnels. Un tel effacement énonciatif permet des effets pragmatiques variés (Monte 2007), à envisager dans l'économie générale du recueil où on l'observe. Dans ces poèmes apparemment impersonnels, la subjectivité est en réalité diffuse et diffractée, puisque, d'une part, l'ensemble des éléments lexicaux, syntaxiques, rythmiques sont porteurs de valeurs thymiques et que, d'autre part, un sujet modal indéterminé, centre des perceptions et des jugements qui en découlent, est décelable dans la nomination des référents et des prédicats. Je me propose de le montrer ici sur un court poème de Jean Follain extrait du recueil *Exister*¹⁵ :

L'heure

L'heure où l'enfant s'arrêtait
de jouer avec des coquillages
étincelait de futur
5 les valves au dedans lisse
gardaient l'odeur de la mer
l'on entendait hacher
pour les bêtes les herbes amères
les mouches sur les mots
du calendrier des jours
10 se posaient entre les murs étanches
et la phrase
se détachait d'entre les lèvres
livrant à l'espace des ondes éternelles.

La subjectivité y est apparemment très réduite : un seul *on*, le lexique est plus descriptif qu'affectif ou axiologique. Pourtant l'imparfait et le

15 Collection Poésie/Gallimard, 1969 : 76.

verbe de perception – « l'on entendait » – installent un point de vue et ce point de vue peut être rattaché à une instance que la forme poétique dote d'un ton. Tout d'abord on observe que le vers libre ne respecte pas toujours les frontières de groupe syntaxique : il instaure ainsi des silences qui redonnent leur autonomie et leur force propre aux lexèmes « s'arrêtait », « hacher » et « mots » séparés de leur complément. De plus, le syntagme « sur les mots / du calendrier des jours » est d'abord analysé comme complément de « les mouches » avant d'être réattribué à « se posaient ». Cette incertitude souligne la prolifération du sens dans les vers 8-10 : le calendrier, objet mural habituel dans les cuisines de campagne, est également actualisé grâce à son complément « des jours » dans sa valeur plus abstraite d'organisation du temps et la métaphore des « pattes de mouche » pour désigner des mots difficiles à déchiffrer est réactivée en sourdine.

À l'échelle du texte entier, la présence d'un unique point à la fin du texte et du « et » qui annonce la fin de l'énumération invite clairement à appréhender les différentes prédications comme des aspects différents d'une même heure, et donc à trouver entre elles des relations de ressemblance ou d'opposition. On peut dès lors remarquer la succession des sensations (tour à tour visuelle, tactile, olfactive, auditive, gustative, à nouveau visuelle avant une synesthésie associant l'ouïe, la vue et le toucher), l'opposition entre les espaces fermés (« valves au dedans lisse », « murs étanches ») et ouverts (« étincelait de futur », « livrant à l'espace des ondes éternelles »), entre l'arrêt ou la pause et l'essor (« se détachait d'entre les lèvres »), entre l'écoulement du temps et l'éternité. Les articles définis de notoriété (« l'enfant », « les bêtes », « les mouches », « les murs ») associés à l'imparfait évoquent aussitôt une scène de souvenir dont les éléments sont familiers, et le singulier inattendu de « la phrase » confère à celle-ci une solennité d'autant plus mystérieuse qu'elle reste inconnue pour le lecteur. Les vers les plus fréquents sont des heptasyllabes, ce qui éloigne le poème de la lyrique traditionnelle, mais les vers 11 et 12 forment un alexandrin si on les associe et le dernier vers est un 12-syllabes qu'on peut césurer 6-6 (avec un e muet à la sixième syllabe pour signifier cet espace vacant). La métrique indique ici que la parole poétique, une fois qu'elle a assumé sans artifice l'ordinaire du monde (v. 1-10), est en mesure de retrouver, quoique discrètement, une certaine puissance oraculaire (v. 11-13).

Du point de vue phonique, on peut comparer les trois segments « l'on **entendait** hacher », « **étanches** » et « se **détachait d'**entre », où l'occlusive sourde cède progressivement le pas à l'occlusive sonore, et

relier cette évolution à l'opposition sémantique entre les deux premiers et le dernier segment (répétition et clôture *vs* ouverture) : cette hypothèse est confirmée par le fait que le lien syntaxique et phonique entre « **mouches** », « **mots** », « **murs** » et « **étanches** » cède la place après « se détachait » à la paronomase « lèvres/livrant » qui repose sur des sonorités totalement différentes. D'autre part, l'association entre le /d/ et les coquillages aux vers 4 et 5 et entre la même consonne et les lèvres dans les deux derniers vers suggère une parenté entre le jeu de l'enfant et la parole de la fin : le langage qui se détache et vibre dans l'espace aurait comme la mer la propriété de s'enclorre dans le fini (les valves, la bouche, analogues par la forme) sans en rester prisonnier. De ce point de vue, la position du /d/ du vers 9 entre les labiales des vers 8 et 10 indique peut-être que le langage ne délivre pas s'il reste écrit, fixé en mots, et que la condition de l'ouverture réside dans la profération de la phrase grâce au mouvement des lèvres.

Par une lecture attentive à la matérialité sensible du poème, le lecteur peut transformer petit à petit l'énoncé en un ensemble signifiant au-delà de l'apparente neutralité des énoncés qui déroutent souvent le lecteur novice¹⁶. Le sens ainsi construit peut être rattaché à une instance qui adopte le point de vue de l'enfant tout en le rendant perceptible au lecteur non pas par des jugements mais par un rythme, une organisation du texte, des chaînes phoniques et de discrets déplacements de sens (le zeugme « étincelait de futur » et la polysémie de « calendrier »¹⁷). Dès lors il ne semble pas abusif de doter cette instance d'un éthos que l'on peut caractériser, d'une part, par une forte capacité de remémoration alliée à une certaine neutralité affective¹⁸, d'autre part, par un intérêt pour ce qui a trait à l'usage du langage, et, enfin, par le choix d'un propos allusif, indirect et dépourvu des ornements habituels du langage poétique. Ces différents traits éthiques peuvent être rapportés partiellement à l'auteur comme

16 Je suis partie (Monte 2006) de cette sensation d'étrangeté éprouvée par de nombreux lecteurs devant ces poèmes dont le locuteur s'efface pour proposer de la résoudre en voyant dans ces textes le degré zéro du poème épigrammatique.

17 Il s'agit, on l'a vu, d'une polysémie faible, de nature métonymique, superposant l'objet « calendrier » et l'organisation du temps qu'il représente.

18 De ce point de vue, le pacte lyrique s'oppose nettement au pacte autobiographique.

personnalité biographique mais surtout au poète assumant certains choix esthétiques à contre-courant de son époque¹⁹.

Par ailleurs, l'anonymat de cette instance est précisément une des conditions pour que le lecteur puisse assumer le point de vue et le faire sien, tout en le gauchissant éventuellement, en fonction de ses propres représentations. Je ne peux développer ici cet aspect quoiqu'il s'agisse d'un des aspects essentiels de la participation du lecteur en régime poétique.

3.2. Dialogisme des voix et interaction des points de vue

Une autre erreur à propos de l'énonciation lyrique consiste à croire, à la suite de Bakhtine²⁰, que la poésie serait plus monologique que le roman. Bakhtine écrit en effet :

Dans la représentation poétique [...] le mot oublie l'histoire de la conception verbale contradictoire de son objet, et le présent tout aussi plurilingue de cette conception. [...] Aussi bien est étranger au style poétique quelque regard que ce soit sur des langues étrangères, sur les possibilités d'un autre vocabulaire, d'une autre sémantique, d'autres formes syntaxiques, d'autres points de vue linguistiques (1987 : 101 et 107).

On a quelque difficulté à comprendre ces propos quand on pense à l'intense activité de traduction qui caractérise beaucoup de poètes, à leur exploitation des valeurs étymologiques, et à leur conscience aiguë des liens entre les mots pouvant figurer à la rime²¹. Au niveau lexical, la poésie est un lieu souvent crucial de mise en lumière du dialogisme de la nomination (Siblot 2001), notamment en raison de l'usage qui y est fait des métaphores, et, sur un plan plus global, elle présente des configurations énonciatives souvent dialogiques, comme le montre Ægidius (2012) dans sa troisième partie intitulée « Approche

19 Voir ce que dit Guillevic dans *Lire Follain* (Serge Gaubert (dir.), PUL, 1981) : « De sa génération, Follain a été le premier à écrire en dehors du surréalisme, sinon contre lui. Peut-être parce que, comme moi, il avait vécu longtemps à la campagne. Et la campagne d'abord, c'est le silence. Le surréalisme a produit beaucoup de bruit. Le silence nous a donné une approche des mots. Pour nous, le mot se détache du silence. »

20 D'après les travaux de Bota et Bronckart (2007), ce livre est bien dû à Bakhtine, même si la réflexion sur les genres a été initiée par Volochinov.

21 Benveniste rappelle fort à propos le mot de Baudelaire : « Pourquoi tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes, est incapable d'exprimer une idée quelconque », en le rattachant aux associations paradigmatiques qui structurent le poème (2011 : 648).

polyphonique du sujet lyrique » où il consacre des pages très pertinentes à la prosopopée, à l'interpellation de l'allocutaire et à la troisième personne comme énonciation du *je*. Son étude des verbes de parole dans Frantext montre également de façon très éloquente que le discours représenté n'est pas absent de la poésie. En même temps Ægidius souligne à juste titre que les locuteurs représentés de la poésie, dotés de moins d'individualité que ceux du roman, sont souvent plus des allégories que de véritables personnages.

L'hétérogénéité stylistique que Bakhtine admire dans les romans polyphoniques est effectivement moins fréquente en poésie, mais je ne pense pas que cela permette de reconduire l'opposition bakhtinienne entre poésie et roman, dans la mesure où les formes de l'hétérogénéité énonciative dans le roman ne se réduisent pas à celles qu'il évoque. Si elles passent parfois par des idiolectes ou sociolectes bien distincts, elles relèvent dans d'autres esthétiques de la même indifférenciation que dans la poésie : tel est le cas notamment dans les romans de Sarraute et de Pinget. À l'inverse, la poésie peut accueillir en son sein des discours bien différenciés. Le poème *Égée* de Gaspar est ainsi construit sur un dialogue entre la voix principale (le poète implicite) et différents discours cités plus ou moins littéralement : médecins de l'Antiquité, tragiques et philosophes grecs, Apocalypse de Jean, poèmes de Sédifis. L'éthos du poète – ainsi que son style – ne peuvent s'analyser qu'en tenant compte de l'orchestration de ces voix et de leur insertion dans le poème (Monte 2011b). Il me semble donc souhaitable d'envisager le dialogisme poétique dans la diversité de ses manifestations, très variables selon les genres, avec la même attention qu'on l'a fait pour le roman. Il importe, en bonne méthode, de ne pas confondre l'existence de voix et points de vue différents au sein d'un même texte, chose qui me paraît caractériser la poésie à l'égal du roman, et le degré d'autonomie stylistique de ces voix et points de vue par rapport au point de vue du locuteur-énonciateur principal. En poésie narrative (épopée, fable), les dialogues sont fréquents, nettement balisés, et l'attitude du locuteur vis-à-vis des discours représentés est susceptible des mêmes analyses que dans le roman, en termes notamment de sur ou sous-énonciation. En poésie lyrique, les discours rapportés sont souvent plus fragmentaires, mais les échos de discours autres et même les entrelacs de voix ne sont pas absents, comme en témoignent les poèmes conversations d'Apollinaire ou Salmon (Monte 2010) ou certains textes d'Aragon, notamment *Le Fou d'Elsa* (voir Bismuth 2007). Les poètes contemporains accueillent très souvent dans leurs poèmes les mots et énoncés d'autrui, et notamment

ceux du discours publicitaire ou médiatique²², ou ceux de personnes proches, rapportés tantôt avec accablement ou ironie, tantôt avec tendresse.

Une des formes les plus typiques du dialogisme en poésie est illustrée par ce texte qui clôt la première partie de *Chants d'en bas* de Jaccottet :

*(Je t'arracherais bien la langue, quelquefois,
sentencieux phraseur. Mais regarde-toi donc
dans le miroir brandi par les sorcières : bouche
d'or, source longtemps si fière de tes
sonoresprodiges, tu n'es déjà plus qu'égout
baveux.)*²³

Ce bref poème est un bon exemple de dialogisme interlocutif (par dédoublement du locuteur/énonciateur) et en même temps interdiscursif²⁴ (par le traitement du vers). En effet, la compréhension de ce texte passe tout d'abord par sa mise en relation avec la réflexion sur la parole qui s'est développée au fil des huit sections de cette partie intitulée « Parler ». Le *je* et le *tu* sont les deux faces du même locuteur qui s'interpelle violemment pour dénoncer de façon théâtrale la posture mesurée, l'investigation prudente qui font la trame de « Parler ». Mais ce paragraphe en italiques et entre parenthèses doit se comprendre aussi par rapport à l'interdiscours poétique : en effet, malgré les apparences, il est écrit en vers réguliers de douze syllabes. Il s'agit donc de critiquer la prétention de la parole poétique avec ses propres armes, en dérégulant le vers emblématique qu'est l'alexandrin par les rejets externes (« bouche/d'or », « sonores/prodiges ») et internes (« si/fière ») et en contrastant l'idéal du poète inspiré avec la métaphore finale d'une rare violence.

Je citerai à présent un poème de Marcel Migozzi (né en 1936) où coexistent discours rapportés et confrontation de points de vue (désormais pdv) :

22 Tel est le cas notamment de Valérie Rouzeau dans *Vrouz*, éd. de la Table ronde, 2012.

23 *À la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, Poésie/Gallimard : 53.

24 Pour ces notions, voir Bres et Nowakowska (2009).

On était pourtant des soirs de la même chair
 à se griller les mains aux châtaignes. De mon père
 u populu corsu m'emplissait la bouche.
 C'était entre le lit-cage et le buffet de
 5 pas grand-chose sous l'ampoule
 où plus tard descendra un guéridon
 – mot emprunté à la lutte des classes –
 pour le sacre du poste TSF. Oui
 de la même chair mais à l'étroit
 10 de ma honte au pied des lits serrés
 dans la même chambre *éteins*
*que je me déshabille.*²⁵

On aura bien sûr remarqué la référence au parler corse paternel, le fragment de discours direct en italiques, et le commentaire métalinguistique sur « guéridon ». Mais le texte est également traversé par des oppositions de pdv soulignées par les deux connecteurs *pourtant* et *mais* : le premier présente le pdv sous-jacent au premier énoncé comme plus fort qu'un pdv contraire implicite qui soulignerait les distances entre la génération des parents et celle des enfants, ou à tout le moins du locuteur principal. Ce pdv implicite affleure plus nettement en d'autres endroits de « La conquête des ombres », section dédiée au frère. L'affirmation de l'appartenance à une même chair est réitérée mais à son tour relativisée aux vers 8-9 par l'ajout de « mais à l'étroit de ma honte » qui redonne du poids au pdv faisant état d'une distance, d'une gêne. L'opposition entre ces deux pdv est un guide pour lire l'ensemble du texte, et par exemple le contraste entre « m'emplissait la bouche » et « de/pas grand-chose ». Le locuteur en tant que tel²⁶ montre ces conflits intérieurs de l'enfant et intègre des fragments de discours autre sans les accompagner d'un discours unificateur qui les hiérarchiserait de façon définitive.

Les marqueurs linguistiques du pdv tels que les connecteurs, les négations, le présentatif « c'est » ou le conditionnel²⁷ sont un guide pour l'interprétation de poèmes où ces points de vue sont rarement

25 Poème extrait de « La conquête des ombres » dans *Retour d'âge*, éditions Tarabuste, Saint-Benoît du Sault, 2001 : 20.

26 Je ne distingue pas ici le locuteur en tant que tel et le locuteur constructeur de l'énonciation (voir Nølke 2005).

27 L'étude systématique de ces marqueurs, facilitée par l'existence de bases de données informatisées, permettrait sans doute de distinguer des poètes plus dialogiques que d'autres.

rattachés à des énonciateurs incarnés par des personnes distinctes. Les marques linguistiques nous aident alors à comprendre que ce qui est en jeu dans le poème n'est pas de mettre en mots un événement ou une émotion souvent présentés par le recours à des articles définis comme déjà connus mais de convoquer à leur sujet des espaces mentaux divergents, voire opposés, et de débattre de leur interprétation. C'est ce que j'ai voulu montrer en étudiant les négations dans l'œuvre de Jaccottet et les points de vue dans un poème de Pierre Dhainaut (Monte 2010a). Appréhender les poèmes dans leur dimension argumentative est souvent une façon de mieux en comprendre les enjeux quand leur apparente transparence résiste en réalité à l'interprétation. Tel me semble être le cas dans ce poème assez déroutant de Jean Follain :

Toute la beauté

	Les animaux courent on dirait sans but
	la fille fraîchement lavée
	a sur eux son regard
	comme au monde
5	elle arrive tard
	n'ayant appris à l'école
	à peu près rien
	et pourtant qui connaît l'histoire
	des siècles impurs
10	reportera sur elle vénuste et blanche
	toute la beauté. ²⁸

Je signalerai tout d'abord que les vers 4-5 sont en première approche assez obscurs du fait que la polysémie de « comme » ne peut pas être levée facilement en l'absence de ponctuation : « comme » peut être lu comme un adverbe exclamatif emphasissant l'arrivée au monde tardive de la fille ou comme un comparatif. Dans ce cas, la comparaison peut signifier soit que le regard de la fille sur les animaux ressemble à celui qu'elle porte sur le monde (mais l'emploi de la préposition *à* au lieu de *sur* devant *monde* fait obstacle, me semble-t-il, à ce parallélisme), soit qu'elle arrive tard sur le lieu du poème (après l'école) comme elle est arrivée tard dans le monde. Je ne trancherai pas entre la deuxième comparaison et l'interprétation exclamative qui exige néanmoins de donner à « arriver au monde », le sens, non pas de « naître », mais de « découvrir le monde ». Ces deux interprétations supposent l'une et

²⁸ *Exister* suivi de *Territoires*, coll. Poésie /Gallimard : 110.

l'autre que le locuteur et le lecteur ont tous deux connaissance de cette arrivée tardive au monde (que la comparaison prend comme point de départ ou sur laquelle le locuteur renchérit par l'exclamation). On est ici dans un cas où le pdv du locuteur s'affirmant sur un fond commun sollicite implicitement un accord. C'était déjà le cas avec l'emploi de *on dirait*. Le groupe participial « n'ayant appris à l'école / à peu près rien » peut être interprété comme constatif ou justificatif de la prédication « elle arrive tard ». La négation est moins descriptive que polémique : elle indique que l'école n'a pas rempli une mission qu'elle aurait dû remplir ou que la fille s'y est montrée rétive à tout apprentissage. L'adverbe évaluatif « tard » et cette négation construisent un pdv dysphorique que la fin du poème introduite par « pourtant » va battre en brèche en introduisant un pdv fortement laudatif sur la fille « vénuste et blanche », pdv annoncé par « fraîchement lavée » : l'ignorance de la fille est tenue pour quantité négligeable en regard de sa capacité à résumer en elle « toute la beauté » du monde. Ce pdv n'est pas rapporté au locuteur mais à toute personne « qui connaît l'histoire / des siècles impurs », groupe dans lequel on peut supposer par défaut que le locuteur s'inclut et qu'il invite le lecteur à s'inclure lui aussi. Il faut noter par ailleurs que le cadre spatio-temporel n'est pas véritablement présenté au lecteur, puisqu'aussi bien les animaux que la fille sont censés faire partie d'un univers de référence commun, ainsi que l'indiquent les articles définis. Cet effet d'évocation de réalités prototypiques a été longuement analysé par Marc Dominicy (2011) aux travaux duquel je renvoie. Mais ce qui me semble crucial ici, c'est que, grâce au connecteur « pourtant », le poème devient le lieu d'un débat interprétatif sur la valeur à accorder à cette fille, chose que le titre, dialogique lui aussi²⁹, annonçait. Le débat se fait en trois temps : présentation plutôt euphorique, restriction mélangée peut-être d'étonnement ou de regret dans les vers 4-7, puis affirmation de la valeur de la fille, rehaussée par l'opposition entre « impurs » et « blanche », qui connote la pureté, et l'assimilation de la fille à Vénus, par le choix de l'adjectif rare, calqué du latin. On voit ainsi que la pluralité des pdv est un aspect souvent essentiel du fonctionnement pragmatique des poèmes, qui gagnerait à être davantage étudié tant il sollicite la réception active du lecteur.

29 « Toute la beauté » implique d'une part qu'il y a consensus sur la beauté, d'autre part qu'elle puisse parfois n'être que partielle, et la prise de parti consiste à affirmer ici, comme à la fin du poème, que la fille l'incarne totalement.

En conclusion, je rattacherai ce fonctionnement énonciatif à l'évolution générale de la poésie. À partir de la fin du XIX^e siècle, la poésie privilégie très souvent une fusion du locuteur et du lecteur implicite dans une même subjectivité indifférenciée, définie par la pragmatique comme la subjectivité en *même* (Détrie, Siblot et Verine 2002). Les poèmes créent une communauté émotionnelle, mais celle-ci n'élimine pas, tant s'en faut, le débat. Certes, les deux pôles de l'énonciation se confondent et le poème n'est plus écrit pour raconter une histoire à quelqu'un qui l'ignorerait ou pour accuser ou louer directement un objet. Il invite moins le lecteur à adhérer à un jugement pris en charge par un locuteur identifié qu'à partager l'émerveillement ou l'angoisse face à une réalité déroutante. Mais, devenue opaque, cette réalité est placée au cœur d'un débat interprétatif qui prend appui sur des points de vue doxiques pour les remettre en jeu et élaborer une nouvelle compréhension du monde, incertaine, provisoire. Dès lors les concepts de l'analyse énonciative et de l'analyse de discours se révèlent particulièrement opératoires pour comprendre ce qui se joue dans le poème, aussi bien du côté de la construction de l'identité du sujet parlant et percevant que de son interaction avec le monde et avec autrui.

BIBLIOGRAPHIE

- ÆGIDIUS, A., 2012, *L'énonciation dans la poésie moderne. Approche linguistique des genres poétiques*, Bruxelles-Berne, Peter Lang.
- AMOSSY, R. (éd.), 1999, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- BAKHTINE, M., 1987 (1^e trad. fr. en 1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BARTHES, R., 1972 [1953], *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BENVENISTE, É, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard.
- 2011, *Baudelaire*, éd. établie par C. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas.
- BILOUS, D., 2009, « L'imitation en règle(s) », *Modèles linguistiques* 60, 29-53.
- BISMUTH, H., 2007, « *Le fou d'Elsa* » d'Aragon : *métissages linguistiques et discursifs*, Dijon, Éditions Universitaires.
- BOBILLOT, J.-P., 1992, « Vers, prose, langue. Quelques propositions », *Poétique* 89, 71-90.
- 2011, « Haine de la “musique” = peur du non-sens : trouées et censures de la vocalité poétique », *Recherches & Travaux* 78 [En ligne] URL : <http://recherchestravaux.revues.org/453>.
- BOTA C. & BRONCKART J.-P., 2007, « Volochinov et Bakhtine : deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut », *LINX* 56, 73-89.
- BOURDIEU, P., 1982, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

- 2012 [1992], *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BRES, J. & NOWAKOWSKA, A., 2006, « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », in L. Perrin (éd.), *Le sens et ses voix, Recherches linguistiques* 28, Metz, Université de Metz, 21-48.
- CHARAUDEAU, P., 2002, « Contrat de communication », in P. Charaudeau & D. Maingueneau (éds), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- COLAS-BLAISE M. & Stolz Cl., 2010, « Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique ? », in L. Bougault & J. Wulf (éds), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, 99-110.
- DÉTRIE C. & VERINE B., 2003, « Modes de textualisation et production du sens : l'exemple de "Complainte d'un autre Dimanche" de Jules Laforgue », in R. Amossy & D. Maingueneau (éds), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Éditions du Mirail, 213-226.
- DÉTRIE C., SIBLOT P. & VERINE B., 2002, *Termes et concepts pour l'analyse de discours*, Paris, Champion.
- DOMINICY, M., 2011, *Poétique de l'évocation*, Paris, Garnier.
- DUCROT, O., 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- FOUCAULT, M., 1994 [1969], « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits*, t. I, Paris, Gallimard.
- GENETTE G., 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- HERSCHBERG PIERROT, A., 2005, *Le style en mouvement, Littérature et art*, Paris, Belin.
- HAMON Ph., 1996, « Sujet lyrique et ironie », *Modernités* 8, Bordeaux, 19-25.
- ISER, W., 1997, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga.
- JAUBERT, A., 2007, « La diagonale du style. Etapes d'une appropriation de la langue », *Pratiques* 135-136, 47-62.
- JOUBE, V., 1993, *La lecture*, Paris, Hachette.
- LEGALLOIS, D. & POUDAT C., 2008, « Comment parler des livres que l'on a lus ? Discours et axiologie des avis des internautes », *Semen26* [En ligne].
- LEJEUNE, Ph., 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

- MAINGUENEAU, D., 1994, « L'horizon du style », in P. Cahné & G. Molinié (éds), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 187-199.
- 2002a, articles « scène d'énonciation » et « stylistique », in P. Charaudeau & D. Maingueneau (dirs), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 515-518.
- MAINGUENEAU, D. & PHILIPPE G., 2002b, « Les conditions d'exercice du discours littéraire », in E. Roulet & M. Burger (éds), *Les analyses du discours au défi d'un dialogue romanesque : l'incipit du roman de R. Pinget, Le libera*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 351-377.
- MOLINIÉ, G., 1998, *Sémiostylistique*, Paris, PUF.
- 2004, article « style », in P. Aron, D. Saint-jacques & A. Viala, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
 - 2010, « Pratique et herméneutique », in L. Bougault et J. Wulf (éds), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, 15-19.
- MONTE, M., 2002, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion.
- 2003, « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique* 134, 159-181.
 - 2006, « Runes de Jean Grosjean et *La grande neige* d'Yves Bonnefoy : de l'étrangeté pragmatique à la lecture allégorique », in M. Brophy & M. Gallagher (éds), *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 227-241.
 - 2007a, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen* 24, 99-121.
 - 2007b, « Tension énonciative et cohésion textuelle dans Vents, Chronique et Chant pour un équinoxe : le rôle des vocatifs », *Questions de style* 4, revue électronique de l'Université de Caen, 61-79.
 - 2008, *Usages littéraires de l'apostrophe : fonctions textuelles et pragmatiques et spécificités génériques*, Actes du 1^{er} congrès mondial de linguistique française, CD-Rom, EDP Sciences, 1405-1416, [En ligne],
URL : <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08073>.
 - 2010a, « Auteur, locuteur, éthos et rythme dans l'analyse stylistique de la poésie », in L. Bougault et J. Wulf (éds), *Stylistiques ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 325-342.

- 2010 b, « Le corps et le chemin. Allégorie et évidences sensibles dans la poésie contemporaine », in D. Denis *et al.* (éds), *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*, Paris, Champion, 483-495.
 - 2011a, « Intersubjectivité et coénonciation dans la poésie contemporaine », in B. Verine & C. Détrie (éds), *L'actualisation de l'intersubjectivité : de la langue au discours*, Limoges, Lambert-Lucas, 119-138.
 - 2011b, « Effacement énonciatif et pratique citationnelle dans *Egée* de Lorand Gaspar : une cohérence globale », in L. Bougault & J. Wulf (éds), *Lorand Gaspar et la langue*, Éd. Styl-m, 105-150.
 - 2011c, « Pastiches baudelairiens, éthos et style », in J. Gardes Tamine & G. Molinié (éds), *Style et création littéraire*, Champion, 25-39.
 - 2014a, « Dynamique de la phrase averbale dans *Illuminations* de Rimbaud », in L. Himi-Piéri, J.-F. Castille & L. Bougault (éds), *Le style, découpeur de réel*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 227-250.
 - 2014b, *Sonnets d'Yves Bonnefoy, Robert Marteau et Valérie Rouzeau : plan de texte et généricité*, Actes du CMLF, 2014
- NEVEU, F., 1997, « Poétique de la première personne. Gradualité de l'embranchement dans *Alcools* », *L'Information grammaticale* 72, 32-35.
- NØLKE, H., 2005, « Le locuteur comme constructeur du sens », in J. Bres *et al.* (éds), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, Duculot, 11-140.
- OGER, Cl., 2014, « L'institution du neutre : effacement du dissensus et complétude consolatoire », chap. 7 du document de synthèse en vue de l'HDR.
- PHILIPPE, G., 2005. « Le style est-il une catégorie énonciative ? », in J.-M. Gouvard (éd.), *De la langue au style*, Presses Universitaires de Lyon, 145-156.
- RABATÉ, D., 1996, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in D. Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 65-79.
- RABATEL, A., 2007, « La dialectique du singulier et du social dans les processus de singularisation : style(s), idiolecte, éthos », *Pratiques* 135-136, 15-34.

- 2010, « Retour sur les relations entre locuteur et énonciateur. Des voix et des points de vue », in M. Colas-Blaise, M. Kara, L. Perrin, & A. Petitjean (éds), *La question polyphonique ou dialogique dans les sciences du langage, Recherches linguistiques*31, Metz, CELTED, Université de Metz, 357-373.
- RODRIGUEZ, A., 2003, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga.
- SERMET (de), J., « L'adresse lyrique », in D. Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll.Perspectives littéraires, 81-97.
- SIBLOT, P., 2001, « De la dénomination à la nomination. Les dynamiques de la signifiante nominale et le propre du nom », *Cahiers de praxématique*36, 189-214.