

# Métaphore et cohérence textuelle dans les textes poétiques

Michèle Monte

► **To cite this version:**

Michèle Monte. Métaphore et cohérence textuelle dans les textes poétiques. Le discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours., EME editions, 2013, 4.2. <hal-01237317>

**HAL Id: hal-01237317**

**<https://hal-univ-tln.archives-ouvertes.fr/hal-01237317>**

Submitted on 3 Dec 2015

**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.

# Métaphore et cohérence textuelle dans les textes poétiques

Michèle Monte

Université de Toulon, Babel EA 2649

## 1. Cadre théorique et corpus

Les travaux sur la métaphore ne cessent de s'accumuler mais, très peu, en fin de compte, s'intéressent au fonctionnement de la métaphore au sein d'un texte pris dans son ensemble. On exceptera les analyses de Rastier, Détrie, Bonhomme, et, dans une moindre mesure, Gardes Tamine (2011) dont un chapitre est consacré au déploiement de la métaphore dans les textes, sans toutefois qu'un texte complet soit au centre de l'étude. Il est frappant de constater qu'un livre récent, *A hybrid theory of metaphor* (Tendahl 2009), qui se propose d'unifier la théorie des métaphores conceptuelles de Lakoff et Johnson (1985) et la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson (1989) et met le contexte au centre de sa réflexion, n'analyse que des énoncés isolés, généralement de la forme N1 *est* N2. Or il nous semble que seule la prise en compte des fonctionnements textuels peut affiner notre compréhension des processus de production et de réception des métaphores. C'est ainsi que l'étude d'un discours de Claude Allègre et d'une lettre des *Liaisons dangereuses* par Détrie (2001) et celle de discours publicitaires par Bonhomme (2005) éclairent le fonctionnement argumentatif et la valeur axiologique des métaphores.

En ce qui concerne le discours poétique, ce sont les travaux de Rastier (1989) sur « Salut » de Mallarmé et sur « Zone » d'Apollinaire qui cernent au plus près l'entrelacement des isotopies à l'échelle d'un texte entier et les connexions métaphoriques qui peuvent en découler. Ils ont en commun avec notre corpus de prendre pour objet des textes complexes où l'impression référentielle se construit pas à pas et de façon incertaine. Nous nous situons d'autant plus volontiers dans cette filiation que nous faisons nôtres les réflexions de Rastier (1998) sur le statut du contexte en linguistique et son affirmation selon laquelle « c'est le contexte qui constitue le trope, et non son écart par rapport à un sens propre » (1994 : 94). Là où nous nous séparons de Rastier, c'est que, tout en prenant au sérieux la globalité du texte et les relations entre signifiés, nous souhaitons faire davantage place à la dimension expérientielle de la poésie en considérant avec la praxématique que les réseaux de lexèmes disent quelque chose du rapport du locuteur au monde par l'intermédiaire du langage (cf. Détrie, Siblot et Verine 2001 : 183). Si la dimension socialement conflictuelle de la nomination n'est pas saillante dans les discours poétiques, la singularité des expériences et conséquemment des parcours de production / réception du sens y joue à plein, particulièrement dans la poésie contemporaine où l'auteur fait le minimum de concessions aux représentations intersubjectives stabilisées et laisse à son lecteur le soin d'élaborer son propre parcours interprétatif en s'appuyant précisément sur le cotexte pour éclairer la signification de certains énoncés.

Nous faisons nôtres aussi, sans pouvoir les résumer faute de place, les acquis de la réflexion sur la métaphore menée par Kleiber (1999), montrant les impasses d'une solution sémantique intégrée qui situerait la métaphore au niveau du sens des lexèmes ou des énoncés, et nous optons pour un modèle pragma-sémantique qui fait de la métaphore une décision interprétative. En revanche, nous nous situons plutôt du côté de Cadiot dans le débat qui l'oppose à Kleiber. Rappelons que pour celui-ci, les interprétations métaphoriques sont déclenchées par la perception d'une catégorisation induite « plaçant une occurrence dans une catégorie générale (ou sous un concept) qui normalement ne lui est pas destinée » (1999 : 131) sur la base d'une *ressemblance* entre les propriétés de l'occurrence et les traits définitoires de la catégorie. Cadiot (2002) conteste, quant à lui, que les prédications nominales expriment forcément une appartenance catégorielle.

Elles cherchent souvent moins à catégoriser en soi l'objet visé par le nom qu'à cerner un certain rapport du locuteur à cet objet dans une situation spécifique. La métaphore exploiterait en quelque sorte au maximum une propriété plus générale du lexique, qui, selon Cadiot et Visetti (2001), fonctionne d'abord comme un outil enregistreur des rapports subjectifs des locuteurs au monde avant de servir à nommer objectivement et selon des propriétés intrinsèques aux objets. Si, du point de vue de la sémantique générale, les conceptions de Kleiber et Cadiot divergent fortement, il n'est pas sûr que, dans le cas qui nous occupe, elles soient radicalement antagonistes : la ressemblance qui fonde la catégorisation insolite décrite par Kleiber ne peut-elle être envisagée comme le résultat d'une expérience perceptuelle telle que celles évoquées par Cadiot ? En tout cas, on voit que, dans ces deux théories, le contexte joue un rôle décisif, soit pour motiver la catégorisation incongrue, soit pour permettre de comprendre quel point de vue subjectif a déclenché le choix d'un lexème actualisant un certain « motif » indépendamment d'un domaine thématique précis. Il s'agira donc pour nous de montrer ce rôle du contexte par une étude de cas qui procèdera en deux temps : nous établirons tout d'abord les réseaux sémantiques structurant le texte indépendamment des métaphores qu'il contient, puis nous nous intéresserons à la façon dont les métaphores se signalent à l'attention du récepteur et au processus interprétatif dont elles font l'objet et dans lequel le contexte joue un rôle crucial.

Nous avons choisi comme texte d'étude un poème contemporain, « Monastère » de Lorand Gaspar, car nous souhaitions déterminer la part dévolue aux métaphores dans la construction de l'interprétation lorsque l'impression référentielle est incertaine. La note bibliographique de l'édition Poésie/Gallimard de 2004 (p.212) nous dit que « Monastère » a été publié une première fois dans *Égée* suivi de *Judée* en 1980. Lors de la parution de ces deux ensembles dans la collection Poésie/Gallimard en 1993, il en a été exclu. Profondément remanié et raccourci, il se trouve à présent intégré à l'édition en poche de *Patmos et autres poèmes*, dont il constitue le dernier élément. Alors que « Patmos » ouvre le volume, « Monastère » le clôt et s'achève par la désignation du lieu qui en a suscité l'écriture (cf. poème en annexe). Précisons cependant que nous mobiliserons assez peu l'intertexte que constitue le livre d'une part, et l'œuvre de Gaspar dans son ensemble d'autre part. Nous nous concentrerons pour cette étude

sur le poème lui-même et sur un contexte encyclopédico-culturel plus large, afin que le lecteur qui ne connaît pas Lorand Gaspar puisse suivre notre analyse à parité avec nous.

## 2. Premier mouvement

L'organisation interne de « Monastère » est assez difficile à établir. Si l'on se fie au démarrage du texte au deuxième quart de chaque page, on identifie cinq parties, chacune sur une page<sup>1</sup>. On observe toutefois que les parties 2 et 3 présentent des liens étroits sur le plan énonciatif et sémantique, et qu'il en va de même pour les parties 4 et 5. C'est pourquoi nous les traiterons ensemble et parlerons de trois mouvements. Du point de vue représentationnel, le premier mouvement évoque l'extérieur du monastère, le deuxième est centré sur le chant associé au voyage en mer, lequel devient le thème-noyau du dernier mouvement.

Composée de sept distiques, la première partie (qui constitue à elle seule le premier mouvement) comporte peu d'éléments susceptibles de créer une impression référentielle : le paysage que résume le syntagme « falaise et mer » au v. 11 est évoqué de façon très lacunaire et générique, même si le texte réfère au contraste du monastère peint de blanc avec les roches sombres de l'île. On peut suivre depuis le v. 2 une isotopie de la roche – « flanc rocheux », « pierre », « basaltes » –, cependant que la mer n'est suggérée que par le « vent salé » au v. 10, puis « les eaux » au v. 13. Les humains ne sont présents qu'indirectement par les lexèmes « poumon », « cri », « mots », « visages », et le déterminant « nos », seule marque personnelle du texte. Il est aussi question d'un « troupeau paisible de chèvres ». Pour le reste, le texte évoque des procès : ouverture d'une faille, souffle, parole, « rayonnement », déploiement, dont les agents sont successivement le silence, l'esprit, les eaux. La temporalité, elle aussi, est peu précise : la plupart des procès ne sont pas ordonnés les uns par rapport aux autres. Une tension s'établit toutefois entre la valeur sécante de l'imparfait initial et des participes présents et les lexèmes « soudain » et « d'un coup » du dernier distique qui introduisent une rupture.

Sur ce fond d'incertitude, un certain nombre de syntagmes et d'énoncés se signalent en ce qu'ils s'opposent plus que d'autres à nos représentations stabilisées : d'une part le silence et le mutisme des eaux se voient attribuer des actes qu'on rattache d'ordinaire à des agents humains, d'autre part des syntagmes N1 de N2 ou N1 dans N2 nécessitent un effort d'interprétation car ils attribuent au N2 des propriétés inhabituelles :

poumon clair d'esprit dans la pierre  
levant le pain très blanc d'un cri  
dans le corps sombre des basaltes –  
fenêtre éclore dans nos mots

On notera, à la suite de Prandi (1999, 2008) et Gardes Tamine (2011), que le rapport analogique inhérent à la métaphore repose strictement sur les relations sémantico-syntaxiques<sup>2</sup> mais ne se confond pas avec elles. Dans la métaphore vive, que Prandi distingue des catachrèses et des métaphores cognitives chères à Lakoff et Johnson<sup>3</sup>, la relation sujet-verbe ou nom-complément du nom crée un « conflit conceptuel » que le récepteur peut résoudre en dotant les énoncés d'un contenu métaphorique :

Le contenu d'une métaphore issue d'un conflit ne coïncide pas avec le signifié de l'expression conflictuelle, c'est le produit contingent et réversible d'un acte d'interprétation. (Prandi 2008 : 32)

Le processus métaphorique consiste ici selon moi, d'une part, à mettre en relation deux isotopies, celle du corps et celle des pierres, analogie préparée par le syntagme « flanc rocheux » où « flanc » reprend, lors d'une lecture rétroactive, sa valeur de partie du corps, d'autre part, et plus largement, à doter de propriétés matérielles, tangibles, des réalités humaines impalpables – le langage, l'esprit, le cri – ce qui a pour effet de renforcer en retour la circulation entre le corporel, le spirituel et le naturel. Il semble cependant inapproprié de parler de recatégorisation des thèmes. On a là plutôt le point de vue d'un sujet – le locuteur – qui a fait l'expérience que, dans certaines circonstances, la pierre paraît animée par un souffle, ou qu'un cri peut être nourrissant et blanc comme un pain. Le lecteur est alors invité à chercher quelles circonstances peuvent permettre cela, et il s'appuiera à la fois sur sa propre expérience, sur sa mémoire des textes et sur le cotexte. Or les 4 premiers distiques tressent des réseaux sémantiques serrés :

compacité et intériorité : *dans le flanc rocheux – dans la pierre – dans le corps sombre des basaltes – dans nos mots –*

ouverture<sup>4</sup> : *faille qu'ouvrait le silence – souffle – poumon clair d'esprit – levant le pain très blanc d'un cri – fenêtre éclore – l'esprit indivis parlant à l'esprit*

Le texte dit un passage, qui se répète de distique en distique, de la compacité fermée sur elle-même à l'ouverture, mais il présente aussi deux paradoxes : paradoxe temporel entre un procès en cours et un « souffle qui fut là de toujours » et paradoxe actantiel dans le rôle similaire dévolu au silence et au cri, de sorte que nous sommes amenés à établir une dissimilation (Rastier 1987 : 143) entre une mauvaise parole – les mots qui forment un mur – et une bonne parole – celle du silence et de l'esprit, parole silencieuse conjoignant des propriétés opposées.

Résumons le processus interprétatif : dans ce texte faiblement référentiel, la syntaxe signale des noyaux durs de lexèmes en conflit eu égard à nos représentations usuelles. L'interprétation métaphorique de ces noyaux durs s'appuie sur le cotexte, et en particulier sur les parallélismes syntaxiques<sup>5</sup> (répétition de *dans*, similarité des formes verbales en – *ant*), et consiste à comprendre que les propriétés animées des pierres et les propriétés matérielles des mots et du cri ne sont pas à prendre forcément à la lettre mais à rapporter à une vision unifiée du monde qui s'efforce d'atténuer les frontières entre divers ordres d'existence. Une interprétation non métaphorique consisterait à doter strictement la pierre d'un poumon ou à attribuer à tout cri la propriété d'avoir ou d'être un pain. Elle consisterait à modifier les attributs de la classe des pierres ou des mots, alors qu'il s'agit ici de communiquer une expérience que le locuteur a faite dans un lieu donné et qu'il souhaite partager. Le rôle du cotexte – parallélismes, isotopies – consiste à souligner les liens entre les différentes expressions conflictuelles et à les inscrire dans une cohérence d'ensemble accessible au lecteur. Par ailleurs nos connaissances encyclopédiques peuvent mettre en relation « souffle » et « esprit », le mot qui les désigne étant identique en latin et en grec et ayant une signification à la fois physique et religieuse, l'esprit désignant une des personnes de la Trinité chrétienne. Cet apport d'information assoit lui aussi la cohérence globale du texte en associant physique et spirituel. L'association du cri et du pain se trouve également appuyée par la symbolique chrétienne où Jésus, le Verbe, se donne en nourriture, encore que le mot « cri »

demeure quelque peu étrange, là où on aurait davantage attendu « chant » ou « parole »<sup>6</sup>.

Les trois distiques suivants échappent partiellement aux réseaux présentés ci-dessus. Seul le dernier renoue avec le conflit conceptuel et avec la thématique de l'ouverture dans un rapport complexe de répétition et d'inversion : le « mutisme des eaux » « déplie » comme « le silence » « ouvrait » mais on est passé du concret « faille » à l'abstrait « l'inimaginable », d'un aspect sécant à un aspect inchoatif et de la falaise à la mer. Entretemps le distique 6 conforte la mise en rapport de l'humain et du naturel : « falaise et mer, corps et visages » se voient appliquer par la construction appositive une même caractérisation ; ils sont les « plis et creux d'un même rayonnement ». Quant au distique 5, le plus référentiel de tout le poème, il contient une synesthésie doublée de métonymie qui apparaît dans ce contexte comme un outil de cohérence puisqu'elle connecte la nourriture et le souffle tout en matérialisant cet élément impalpable qu'est le vent.

Au terme de ce premier parcours, nous voyons que la syntaxe et plus globalement la textualité du fragment jouent un rôle essentiel dans le déclenchement d'un processus d'interprétation métaphorique qui résout l'étrangeté de certains syntagmes ou énoncés de la forme N1 *de* N2, ou N-V en appariant des domaines conceptuels hétérogènes. Les isotopies de /compacité/ et d'/ouverture/ présentes dans le contexte permettent de stabiliser des rapports d'analogie qui n'induisent pas une recatégorisation mais plutôt l'activation d'une zone conceptuelle neuve où tangible et matériel d'une part, inanimé et animé d'autre part ne sont pas perçus comme des propriétés exclusives les unes des autres.

### 3. Deuxième mouvement

Le deuxième mouvement oppose visuellement deux ensembles : dans le premier, chaque vers est séparé des suivants par un interligne double, alors que dans le deuxième, les vers sont regroupés par lisses de 3 ou 2 vers. Du point de vue énonciatif, on trouve 4 marques de 4<sup>e</sup> personne (réparties sur les deux ensembles) et une marque de 2<sup>e</sup> personne au tout début. Le texte



comporte surtout des phrases nominales, quelques phrases verbales au présent, et une phrase au futur à la fin du premier ensemble. Comme dans le premier mouvement, l'impression référentielle est instable : grâce au titre du poème, au SN « deux heures du matin » et au vers « va-et-vient d'icônes, d'encens, de voix », un lecteur un peu au fait des habitudes monastiques peut comprendre que le poème évoque le ressenti du locuteur lors d'un office de nuit dans le monastère. Mais rien n'assure que les « chambres sans mémoire » du v. 28 soient celles du monastère et que les corps soient ceux des moines. En effet le pacte de lecture de la poésie lyrique, que rien ne vient démentir, nous incite à penser que le locuteur présent dans les marques personnelles est un visiteur (partageant des traits communs avec l'auteur) plutôt qu'un habitant permanent du monastère. L'unité énonciative du livre où les P1, P2 et P4 sont présentes mais espacées, se trouve dans ce locuteur avare de notations biographiques directes mais cherchant dans le poème à formuler son rapport à différents lieux et moments.

Dans ce deuxième mouvement, la falaise et les roches ont disparu ; quant à la mer, elle n'est présente d'abord que par le biais d'une comparaison, avant de passer au premier plan dans les deux dernières laisses qui abandonnent l'espace clos du monastère. On a là un indice de l'autonomie de la page 207. Mais ce qui justifie de traiter ensemble les pages 206 et 207, c'est l'incipit « sifflement d'aile » de la page 206, qui reste en suspens jusqu'à ce qu'on arrive à la deuxième et dernière laisse de la page 207 consacrée aux oiseaux de mer. La prise en compte conjointe de la disposition des vers sur la page et de la thématique conduit ainsi à considérer ce deuxième mouvement comme formé de trois ensembles – v. 15 à 21, 22 à 31 et 32 à 37 – contenant chacun un énoncé à verbe *être* à valeur métaphorique ou comparative.

Les deux isotopies les plus prégnantes du point de vue quantitatif sont celles de la /lumière sur fond d'obscurité/ et de la /profondeur/ :

/lumière sur fond d'obscurité/ : *éclair, lueurs, bougies, aube, flammes, clignotements, fenêtre, des ombres blanches, fous, pétrels, fulmars* (trois oiseaux au plumage blanc), *écume*

/profondeur/ : *creusé dans les corps, gouffre, plongeur, dans les glauques profondeurs, tout au fond, fleuve dans le fleuve, chant*

*dans le chant, nage secrète dans le corps du nageur, creux, dans les labours, fouillent, eaux déchirées*

Les v. 30-31 peuvent être indexés à l'isotopie de la profondeur car la construction N1 *dans* N1 (avec sa variante *nage / nageur*) suggère une profondeur interne au sein d'une entité d'abord vue comme homogène. Cette profondeur n'est pas statique (le fleuve, la nage, le chant impliquent une mobilité) et elle est vue comme un creusement qui ouvre des espaces plus intimes au fond des corps et des mémoires, grâce à deux agents qui sont le chant et les mots comparés à des plongeurs. Les deux isotopies principales sont opposées dans l'imaginaire usuel : la profondeur de la mer ou des puits est associée à l'obscurité et c'est encore plus net dans l'expression lexicalisée « nuit profonde » mais le texte tend à brouiller cette opposition. En effet, le chant a partie liée à la fois avec la profondeur et avec la lumière, comme on peut le voir aux v.19-21 : lumineux en ce qu'il est associé référentiellement à la procession des bougies et qu'il manifeste la force du spirituel, il ouvre aussi des profondeurs dans les corps qui le portent. D'autre part, la lumière est saisie ici sur fond de nuit et perçue comme fragile, avant de céder la place dans la partie 3, avec l'évocation des oiseaux de mer, à une isotopie de la blancheur, associée elle aussi à l'obscurité dans le syntagme « ombres blanches ». L'ouverture au sein de la compacité dont parlait la première partie devient ici un creusement, un approfondissement de l'espace et du temps à la recherche de ce qui échappe à l'oubli.

Outre « eaux », « mer » et « creux », deux autres lexèmes sont communs au premier et second mouvement : « mots » et « cri(s) ». Lieu d'un enfermement au v. 7, « nos mots » deviennent les moyens d'une exploration de l'oubli aux v. 25-26, mais leur relation aux cris est incertaine : s'agit-il de cris humains de plaisir ou de souffrance ou de cris d'oiseaux marins ou d'un amalgame des deux ? Le texte ne permet pas de trancher. On constate ici que la difficulté de la poésie contemporaine tient surtout à l'indétermination référentielle de nombreux énoncés, due notamment à l'incertitude pesant sur d'éventuelles co-références.

On peut alors se demander si les métaphores, par les analogies qu'elles suggèrent, aident à mieux cerner les référents ou contribuent à les opacifier. Comme dans le premier mouvement, certains syntagmes appellent en effet une interprétation métaphorique : la plupart ont la forme N1 *de* N2, deux mobilisent

la relation N/V et deux sont des énoncés à verbe *être*. En voici la liste par catégories sémantiques :

- N2 propose une description de N1 (N1 est le repère<sup>7</sup>) : *le chant est un tortueux labyrinthe/ creusé dans les corps solitaires, nous sommes les eaux de l'immobile voyage*
- N1 est une caractéristique de N2 (N2 est le repère) : *le pouls furtif des flammes minuscules, les glauques profondeurs de l'oubli, les fâtes et les creux du temps, les labours de mer*
- relation N/V : *les fâtes et les creux du temps/ serrant la barre du cri sur le ventre, les eaux déchirées*
- N1 et N2 tendent à fusionner : *un mur de nuit, une lame d'éclair, syllabes de lueurs, la barre du cri*
- autres cas : *algues et sables mêlés à nos voix*

Les propriétés sémantiques de ces syntagmes tiennent à la présence ou à l'absence de déterminants devant N1 et N2 (l'impact de ce facteur est bien décrit dans Gardes Tamine 2011) mais aussi aux signifiés respectifs des deux noms et au rôle du cotexte. Ainsi, nous parlons de fusion pour « un mur de nuit », « syllabes de lueurs » et « la barre du cri » alors que syntaxiquement les syntagmes sont différents. Ces trois syntagmes fournissent un bon exemple de cette « interaction » dont Black (1962) fait le noyau du processus métaphorique<sup>8</sup>. En effet, si le complément « de nuit » s'interprète d'abord comme le matériau dont est fait le mur, la nature analogique de l'expression conduit également à envisager que la nuit prenne la consistance d'un mur et produit une superposition ponctuelle des deux référents. Selon les lectures, la saillance sera accordée à la solidification de la nuit en mur ou à la dématérialisation du mur en obscurité profonde. Mais on notera que le cotexte – « sifflement d'aile dans un mur de nuit » – renforce la deuxième lecture car la préposition *dans* invite à envisager le passage d'un oiseau dans l'air nocturne plutôt que la traversée d'un mur par une aile.

Au v. 18, en revanche, le cotexte qui évoque à la fois des bougies et un chant conforte une lecture réversible : on peut prendre « lueurs » comme repère et interpréter « syllabes » comme une sorte de déterminant attribuant aux lueurs un caractère menu et

haché, ou partir de « syllabes » et considérer que le complément « de lueurs » les caractérise comme lumineuses, à l'égal des « bougies qui dérivent ». Le caractère discret de « lueurs » appuie malgré tout la lecture où N1 décrit N2.

Quant au v. 34, le fait que « la barre du cri » soit le complément de « serrant » maintient une égalité entre l'isotopie du cri (et du corps) et celle du bateau dont on tient la barre, sans qu'on puisse décider que l'une des deux soit dominante. L'effet de fusion entre la barre et le cri est accentué par le cotexte large de la laisse qui accroît le flottement référentiel : en effet, si le point de départ est l'animé « nous » auquel on peut rapporter le cri et le ventre, les humains sont successivement assimilés aux eaux puis au bateau qui glisse à leur surface, et on peut ou non faire une lecture agentive du temps, selon le contrôleur que l'on attribue à « serrant ». Les enchainements syntaxiques effacent ici les séparations entre contenant (la mer) et contenu (le bateau), entre lieu (les vagues) et agent (le temps), entre corps humain, mer et bateau. Ces fusions étaient déjà en germe dans le syntagme « algues et sables mêlés à nos voix » qui est à prendre tout entier comme le déploiement à visée concrétisante de la comparaison des v. 25 et 26 : la voix impalpable devient ici un élément marin au même titre que les algues et sables.

Tout en actualisant la relation contenant/contenu et les sèmes d'intériorité et de profondeur par la fréquence de la préposition *dans*, le texte perturbe les relations usuelles de repérage en assimilant le corps et l'espace qui l'entoure, les objets denses et stables et leur entour plus mobile, ou, à l'inverse, comme pour le chant assimilé à un labyrinthe, ou les mots à un plongeur ou à un bateau (p. 208), les réalités impalpables<sup>9</sup> et celles qui sont dotées d'une étendue. Dans ce processus, les métaphores jouent un rôle très important car les équivalences ou les analogies qu'elles suggèrent renforcent ces échanges de propriétés. Si, d'un côté, elles contribuent à l'incertitude référentielle en rendant poreuses les caractéristiques des éléments qu'elles mettent en relation, de l'autre, elles accroissent la cohérence du texte en accentuant les dynamiques sémantiques qui le traversent.

#### 4. Troisième mouvement

Faute de place, nous ne pourrions pas étudier aussi en détail le troisième mouvement qui se caractérise au début par des reprises avec ou sans variation de vers du deuxième mouvement, puis par une prédominance dans les vers 43 à 56 du thème de la mer. La référence aux offices monastiques se limite aux cinq premiers vers et ensuite le texte reprend la réflexion sur les mots en les comparant non plus à un plongeur mais à un bateau. Les marques de deuxième personne sont un peu plus nombreuses, les phrases sont à pivot verbal pour la plupart et le poème s'achève par deux questions impliquant le *nous*. L'isotopie du /corps humain/ est plus présente que dans les autres mouvements, mais cette partie du texte semble surtout structurée sémantiquement par une opposition entre isotopie de l'élan et de l'usure, intégrant le passage du temps, la perspective de la mort<sup>10</sup> et l'interrogation sur ce qui lui échappe, « la vie toujours inachevée », « le vif du fleuve ». Le texte est moins homogène sémantiquement et paraît insérer la référence à un départ matinal en mer dans une réflexion plus vaste qui embrasse une période de temps plus large – « et ta main chantante d'étés de semences, / s'usa à force de creuser » –. On observe aussi une présence forte de la main et du toucher, l'ancre dans le physique se doublant ici d'une valeur affective.

Les énoncés invitant à une interprétation métaphorique restent nombreux et contribuent comme précédemment à matérialiser l'impalpable – « les algues emmêlées de nos voix », « le corps de la nuit » – à humaniser le non-humain – « la paume paisible des eaux », « le clair mutisme de l'os » –, à associer le souffle et la pierre – « les voix vacillent sur les crêtes pulmonaires ». On note aussi que les v. 47 et 49 restent très énigmatiques parce qu'ils combinent à la fois une association inusitée entre SN sujet et V ou adjectif verbal, un emploi non usuel des prépositions « à » après « avançait » et « de » après « chantante », et l'hétérogénéité des domaines sémantiques associés qui changent à chaque lexème. Le v. 59 résiste lui aussi à l'interprétation car les référents des 2 SN restent incertains et la relation entre eux obscure, d'autant que le déterminant « son » est ambigu car il peut référer à l'autre chose du v. 57 ou à la dalle.

De ce dernier mouvement, deux observations générales nous paraissent pouvoir être tirées. D'une part, on peut observer que,

dans les vers opaques, aucune interprétation métaphorique précise ne peut être construite parce que la syntaxe égare au lieu de guider et parce que les domaines sémantiques évoqués sont en partie étrangers au cotexte – tel est le cas notamment de « semences », « dalle », « acte infondé » qui n'entrent dans aucune des isotopies dominantes. D'autre part, on observe une sorte de naturalisation des énoncés précédemment perçus comme métaphoriques comme si les opérations perceptives qu'ils appellent étaient entrées en mémoire : dans le vers 45, par exemple, la fusion entre le son des voix qui se croisent et la vision et le toucher des algues peut être instantanée à la lecture grâce à la représentation créée par les v. 25-27. Il en va de même avec les sensations suggérées par les v. 51 ou 62-63. Ce processus a été décrit par Rastier en termes d'acquisition de sèmes afférents en fonction du contexte, mais ici il nous semble que ce qui est en jeu, ce n'est pas l'enrichissement cognitif de la représentation discursive, mais plutôt la capacité du lecteur à partager l'expérience du locuteur en termes sensoriels et physiques.

Si nous adhérons aux propos de Cadiot (2002 : 41) pour qui « la prédication métaphorique n'est pas stabilisée, elle déplace les thèmes et les fonds », nous étendons ces remarques aux syntagmes nominaux N1 de N2 qui sont la condensation d'une prédication présentée comme antérieure à l'énoncé. D'autre part, nous pensons que, dans des poèmes tels que « Monastère », à la différence de ce qui se passe dans l'usage courant des métaphores, où le phore est saisi en intension, le cotexte a pour effet de favoriser une saisie en extension du phore, lorsque celui-ci appartient à un domaine sémantique actualisé dans le texte. Ainsi le nom « algues » ne réfère-t-il pas seulement ici à des propriétés de linéarité et d'emmêlement qui permettent de le rapprocher des voix, mais bien à des végétaux marins<sup>11</sup>. Telle est du moins la lecture que nous semble promouvoir le texte à mesure qu'il se déroule et qu'il entrecroise les domaines d'expérience en donnant à chacun son poids de vécu.

Sans donc remettre en question la lecture caractérisante qui nous semble être au fondement de la métaphore et qui prend le phore comme un ensemble de propriétés extrinsèques<sup>12</sup>, il nous semble qu'un des enjeux du discours poétique consiste aussi, grâce aux réseaux d'isotopies qui structurent le texte, à permettre une lecture qui actualise comme référents présents dans la situation

d'énonciation les objets dont le phore est par ailleurs le nom. De cette façon, le texte poétique efface partiellement les barrières entre domaines sémantiques sans basculer pour autant dans le fantastique : il superpose la pierre et le souffle, ou bien la lumière et les voix, ou encore les mots et le plongeur, pas seulement pour dire, par exemple, que les mots ont dans certains cas les propriétés du plongeur, mais aussi pour créer un lieu et un temps textuels où les domaines sémantiques qui structurent notre cognition et notre lexique perdent leur étanchéité. Le locuteur utilise les ressources du langage, et notamment les liaisons syntaxiques et les mécanismes de cohésion textuelle, pour communiquer au lecteur ces connexions entre domaines en les présentant comme des évidences et en l'invitant, par le biais de l'évocation (Dominicy 2011), à revivre l'expérience en activant des processus mémoriels et linguistiques similaires à ceux qui ont présidé à la création du poème.

## Bibliographie

Black, M. (1962) : *Models and Metaphor*, Ithaca, Cornell University Press

Bonhomme, M. (2005) : *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion.

Bougault L.& Wulf J. (éds) (2011) : *Lorand Gaspar et la langue*, Gaël, Éd. Styl-m.

Cadiot, P. (2002), « Métaphore prédicative nominale et motifs lexicaux », *Langue française* 134 : 38-57.

Détrie, C. (2001) : *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion.

Détrie C., Siblot P. & Verine B. (2001) : *Termes et concepts pour l'analyse de discours*, Paris, Champion.

Dominicy, M. (2011) : *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier.

Gardes Tamine, J. (2011) : *Au cœur du langage la métaphore*, Paris, Champion.

Article paru dans *Le Discours et la Langue* tome 4.2. 2013, *Figures et contexte(s)*, G. Salvan (dir.), p.75-88

Kleiber, G. (1999) : « De la sémantique de la métaphore à la pragmatique de la métaphore » et « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », in Charbonnel N. & Kleiber G. (éds), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF : 3-13 et 83-134.

Kleiber G. & Vuillaume M., (2011) : « Sémantique des odeurs », in *Langages* 181 : 17-36.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1985) : *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.

Monte, M. (2011) : « Effacement énonciatif et pratique citationnelle dans *Égée* de Lorand Gaspar : une cohérence globale », in Bougault L. & Wulf J. (éds.), *Lorand Gaspar et la langue*, Gaël, Éd. Styl-m : 105-150.

Prandi, M. (1999) : « Grammaire philosophique de la métaphore » in Charbonnel N. & Kleiber G. (éds), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF : 184-206.

Prandi, M. (2008) : « La métaphore : la pensée cohérente à l'épreuve du conflit conceptuel » in *Dérives de la métaphore*, Jamet D. (dir.), Paris, L'Harmattan : 31-41.

Rastier, F. (1987) : *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.

Rastier, F. (1989) : *Sens et textualité*, Paris, Hachette.

Rastier, F. (1994) : « Tropes et sémantique linguistique », in *Langue française*, 101 : 80-101.

Rastier, F. (1998) : « Le problème épistémologique du contexte et le statut de l'interprétation dans les sciences du langage », in *Langages* 129 : 97-111.

Ruwet, N. (1975) : « Parallélismes et déviations en poésie », in Kristeva J. et al. (éds), *Langue, discours, société*, Paris, Seuil : 307-351.

Sperber D. & Wilson D. (1989) : *La Pertinence*, Paris, Minuit.

Tamba-Mecz, I. (1981) : *Le Sens figuré*, Paris, PUF.

Tendahl M.(2009) : *A hybrid theory of metaphor*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.



## Notes

---

<sup>1</sup> Dans ce livre, quand une partie se poursuit sur plusieurs pages, le texte sur la deuxième page et les suivantes commence tout en haut de la page. Quant à la présence d'une majuscule initiale, elle ne constitue pas un indice car de nombreux poèmes ou parties de poèmes commencent par des minuscules et inversement des majuscules figurent à l'initiale de certains vers non initiaux.

<sup>2</sup> Prandi écrit fort justement : « Loin d'être enfreinte, la structure grammaticale est au contraire valorisée dans son pouvoir de mise en forme. » (1999 : 187)

<sup>3</sup> « Leur activation [des métaphores cognitives] est indépendante d'une expression linguistique spécifique. » (Prandi 1999 : 190)

<sup>4</sup> Nous essayons par ce mot de dire un mouvement vers le dehors et une communication.

<sup>5</sup> Sur le rôle crucial des parallélismes en poésie, on pourra lire Ruwet (1975) et Dominicy (2011).

<sup>6</sup> La détermination de « pain » par « très blanc » accroît la crédibilité de cet arrière-fond culturel car le pain des hosties est effectivement très blanc.

<sup>7</sup> C'est à Tamba-Mecz (1981) que l'on doit la réflexion sur le rapport repère / apport dans les figures.

<sup>8</sup> Mais Black envisage l'interaction comme une modification du sens lexical alors que nous l'envisageons en discours.

<sup>9</sup> Comme les odeurs (cf. Kleiber & Vuillaume 2011), le chant et la voix sont des réalités physiques, mais non palpables. Ces propriétés spécifiques leur donnent un statut intermédiaire entre le concret et l'abstrait, catégories trop grossières, ou entre le matériel et le spirituel, d'où l'intérêt que leur accorde Gaspar que l'on pourrait définir comme un spiritualiste matérialiste (cf. Bougault & Wulf éd.s : 221-222, où il dit : « Je vois l'humanité comme un vaste ensemble de corps-pensées en mouvement, tissée dans d'autres ensembles à l'infini. »)

<sup>10</sup> Il n'est pas sûr toutefois que « le clair/ mutisme de l'os » qui remplace le « mutisme des eaux » à la toute fin du poème fasse uniquement allusion à la mortalité : « mutisme » a dans ce poème une connotation positive et l'os peut être vu comme la charpente du corps vivant.

<sup>11</sup> En revanche, l'expression « la paume des eaux », qui n'apparaît qu'une fois, va-t-elle plutôt être interprétée comme signifiant un contact rassurant et tutélaire que comme l'attribution à la mer d'un corps à l'image du nôtre.

---

<sup>12</sup> Les « propriétés extrinsèques » sont, selon Cadiot, celles qui sont attribuées à l'objet en fonction de notre mode d'accès à l'objet. Ce sont celles que mobilisent les énoncés métaphoriques, qui portent la marque d'un point de vue subjectif, que celui-ci soit commun à tous les locuteurs ou plus personnel.