

Essai de poétique cognitive : de la poésie lyrique à la poésie dramatique de Maeterlinck

par

Christophe Bresoli

Dans un premier temps, nous présenterons la notion théorique d'évocation telle que l'a retravaillée Gouvard 1998a, puis nous prendrons position par rapport à Riffaterre 1979. Arrivé à ce stade, nous justifierons les critères de sélection de notre corpus, sur les plans herméneutique et poétique. Pour permettre au lecteur de suivre notre démarche, nous exposerons brièvement la conception maeterlinckienne de la poésie lyrique et dramatique. La seconde partie de cet article sera consacrée à la démonstration linguistique. Nous mettrons en évidence l'évolution des stratégies d'écriture dans la poésie dramatique. Pour ce faire, nous caractériserons les stratégies d'écriture constantes (les effets de parallélisme) aussi bien dans *Serres chaudes* que dans le drame en un acte *Intérieur*. Enfin, nous étudierons les relations analogiques existant entre les faits de langue et les représentations qu'ils véhiculent, afin de développer une analyse sémantique cognitive de l'esthétique d'indétermination. L'ensemble de cette démonstration tendra à prouver que l'indétermination sémantique créée par les faits de langue est significative de la poéticité de la poésie et du premier théâtre de Maeterlinck.

1. Description du projet : la théorie de l'évocation

Selon Sperber 1974, l'évocation est un processus mental fondé sur le postulat que *les êtres humains sont dotés d'une capacité à construire mentalement des objets perçus ou des informations nouvelles sur la base d'indices fragmentaires*. De plus, Sperber pense que l'évocation ne peut pas recevoir une interprétation définitive. A nos yeux, le caractère inachevé de l'évocation influe sur l'aspect sémantiquement indéterminé des représentations mentales véhiculées par les faits de langue. Dominicy a profité des travaux de Sperber et Wilson pour développer *une théorie sémantique et pragmatique susceptible de décrire, dans le principe, l'action que les pro-*

priétés formelles exercent sur les mécanismes interprétatifs mis en œuvre, ou sollicités, par la réception ou la production d'un poème (cf. Dominicy 1990, p. 9). D'après Dominicy, l'évocation se définit comme la relation existant entre le mot et le prototype correspondant. Les énoncés poétiques renvoient, par le biais de l'évocation, à des représentations prototypiques conservées dans la mémoire à long terme, et créent un effet de polyphonie. En effet, les énoncés sont pris en charge par un énonciateur universel qui range les entités nommées sous des prototypes donnés comme pré-existants. Le poème annihile la frontière entre l'individuel et l'universel en évoquant ces prototypes qui sont finalement les seuls êtres dont il entend traiter. De la sorte, le réseau des divers traits formels du poème se trouve associé au monde qu'il évoque¹. La théorie de l'évocation de Dominicy nous permet de rattacher tout un faisceau de variantes à une intention globale qui se traduit ensuite sur divers niveaux subordonnés, par des stratégies discursives catégorisables.

En ce qui nous concerne, nous avons choisi d'appuyer notre travail sur la notion d'évocation redéfinie par Gouvard 1998a. Nous partons du principe que la forme propositionnelle de l'énoncé suffit à activer les entrées encyclopédiques attachées aux concepts dénommés linguistiquement dans les énoncés. L'évocation est la procédure qui consiste à chercher dans la mémoire à long terme entre un certain nombre d'informations capables d'aboutir à l'interprétation de l'énoncé. Cependant, il y a parmi les évocations des procédures nettement différenciées, qui sont 1) retrouver par évocation un référent précis, et 2) construire un réseau d'évocations qui permettent de comprendre l'enchaînement des représentations, afin d'établir une interprétation d'un texte qui vise à motiver les associations du texte. Cette deuxième procédure correspond à la procédure évocative qui nous intéresse plus particulièrement ici. A l'intérieur de cette procédure, Gouvard discerne deux types qui sont a) le type descriptif (évocation descriptive indirecte : exemple de la convocation pour un savoir partagé) et b) le type évocatif qui vise à établir un réseau ouvert d'associations. Donc, dans l'évocation évocative, la forme propositionnelle des énoncés donne accès à un des champs de connaissance stockés dans la mémoire passive, dans sa généralité même : c'est sur ce savoir général censé être partagé qu'a lieu le « travail » d'interprétation, et donc d'évocation. Arrivé à ce stade, Gouvard distingue entre les évocations évocatives perceptuelles, dont les champs de recherche activés dans la mémoire à long terme seront avant tout constitués de connaissances liées à la perception du monde, et les évocations évocatives épistémiques, dont les champs sont constitués de connaissances culturelles, par exemple des représentations² liées à l'histoire, à la religion etc.

Nous avons sélectionné pour notre analyse certains exemples qui nous semblent caractéristiques aussi bien au niveau des évocations évocatives épistémiques « peu contagieuses » que sur le plan des évocations évocatives perceptuelles ayant le plus souvent un support visuel. Notre objectif est de démontrer que ces deux types d'évocation se succèdent et même parfois se combinent. Nous pensons qu'elles se combinent à partir d'un échange entre leurs représentations « peu contagieuses » et l'indétermination spatio-temporelle immanente à « la lettre du texte ». L'incidence de cet échange se manifeste dans l'espace mental des représentations énoncées par les évocations évocatives perceptuelles et épistémiques. Cet espace mental a tendance à se diluer dans l'indétermination³. A notre avis cela va dans le sens de l'esthétique d'indétermination, du fait des difficultés et des complexités dans les actes d'interprétation qui en résultent.

A présent, nous souhaitons répondre aux objections émises par la critique⁴, concernant une approche cognitive de la poésie maeterlinckienne.

A priori, il semble très difficile d'échapper à une approche phénoménologique, si l'on souhaite étudier le rapport entre l'évocation et l'image poétique, même d'un point de vue linguistique. Dominicy souligne ce problème dans sa préface à Choi-Diel 2001, p. 10 : *Le risque était donc grand de céder aux attrait d'une phénoménologie qui réduirait les formes et leurs relations à la seule expérience émotive de l'interprétant*. A nos yeux, la démarche proposée par Dominicy, dans le cadre de sa théorie de l'évocation, présente une solution :

[...] la caractérisation linguistique de la poésie peut se faire en termes purement formels et à partir d'observations portant sur la « surface » (phonologique, morphologique, syntaxique et métrique) des textes. Mais une fois que cette caractérisation est atteinte, il faut bien la relier à une théorie « sémantique et pragmatique » susceptible de décrire, dans le principe, l'action que les propriétés formelles exercent sur les mécanismes interprétatifs mis en œuvre, ou sollicités, *par la réception ou la production d'un poème*. (Dominicy 1990, p. 9)

Certains auteurs considèrent que les « agrammaticalités » nous empêchent d'interpréter le texte comme la description d'une réalité objective, accessible à une expérience de nature perceptuelle. Pour ces derniers, une lecture poétique doit renoncer à une « mimésis » (représentation) pour accéder à la « sémiosis » (théorie des symboles). En ce qui concerne les poèmes en vers libre de *Serres chaudes*, nous pensons que « l'agrammaticalité » provoque « l'artifice », et d'ailleurs « l'artifice⁵ » est un des deux pôles de la binarité sémantique de *Serres chaudes*, proposée par Riffaterre 1979, p. 203, c'est-à-dire « artifice » vs. « nature ». De ce fait, pourquoi ne pas décrire les représentations de cette réalité « artificielle »,

véhiculées par des faits de langue ? Après tout, c'est justement « l'agrammaticalité » qui provoque l'indétermination sémantique nécessaire à l'établissement de l'analogie. En effet, le poème doit exhiber des traits structuraux autorisant l'analogie, car il faut que les diverses représentations suscitées soient reliées entre elles par des rapports analogiques, pour que l'objet artistique donne lieu à des perceptions similaires (Dominicy, in : Choi-Diel 2001, p. 11). D'autre part, si l'on souhaite accéder à une « sémiosi » à partir d'une lecture poétique, on ne peut ignorer la relation existant entre les représentations et les faits de langue qui les énoncent, car ceux-ci suscitent les représentations véhiculées au moyen des « évocations ». En fait, il ne s'agit pas de pouvoir ou de ne pas pouvoir décrire une réalité objective ou même artificielle. Si l'on considère tout d'abord que l'évocation peut se construire avec ou sans univers réel de référence, et que dans les poèmes de *Serres chaudes*, l'univers de référence devient celui qui est propre au vécu de chaque lecteur, nous ne voyons plus l'objet de ces craintes.

2. Choix du corpus et conception de la poésie de Maeterlinck

Nous avons choisi de nous concentrer sur deux poèmes en vers libre de *Serres chaudes* (1889) ainsi que sur un drame en un acte du premier théâtre de Maeterlinck, afin de caractériser le passage et l'adaptation de la poésie lyrique à la poésie dramatique. Le choix de ce corpus repose sur l'intuition qu'il y a une relation poétique entre le vers libre de *Serres chaudes* et le vers libre mis en prose du premier théâtre⁶. Il nous a donc paru naturel de nous limiter à un échantillon de poèmes en vers libre, libérés des contraintes métriques et donc plus proches du premier théâtre. Notre premier choix s'est porté sur le poème *Hôpital*, car nous avons pu profiter d'une explication de texte de ce poème, réalisée par Paul Gorceix, un des plus éminents spécialistes de Maeterlinck. D'après Gorceix 1980, p. 44, *Hôpital* est représentatif des poèmes en vers libre au niveau de la structure linguistique et de la tonalité psychique qui l'imprègne. Nous avons comparé dans un second temps les analyses de ce poème avec celles d'un autre poème, intitulé *Ame*. Cependant à différentes reprises, nous avons illustré nos analyses à partir d'autres poèmes en vers libre comme *Cloche à plongeur* et surtout nous avons profité de l'analyse exhaustive de Marc Dominicy, sur l'ensemble du recueil, intitulée *La Perception dans Serres chaudes* (Dominicy 1996). En ce qui concerne le premier théâtre de Maeterlinck, notre choix s'est porté sur *Intérieur* (1894). C'est une pièce écrite dans le prolongement des *Aveugles* et de *l'Intruse* (1890), un drame en un acte représentatif de cette trilogie, et il nous a semblé judicieux d'analyser le passage de la poésie lyrique à la poésie dramatique sur un laps de temps maximal, de 1889 à 1894. Mae-

terlinck semble avoir transposé dans ce drame, par des effets de type polyphonique, la dislocation cognitive du sujet de conscience apparue dans *Serres chaudes*. Nous pensons que les drames en un acte sont libérés des règles théâtrales, et de ce fait ils sont à nos yeux l'avant-garde d'un théâtre de l'absurde, dans lequel on ne perçoit pas de progression, de visée dans l'intention de communication des locuteurs. En effet, comme nous le verrons en détail dans notre analyse poétique, l'attente pathétique des personnages, la menace qui semble peser sur eux et le caractère anti-communicationnel de « dialogues de sourds » entrecoupés de silence et de gestes, révèlent tout le désarroi et l'impuissance humaine face à la mort et à l'inconnu. D'autre part, la dislocation des références spatio-temporelles dans les drames en un acte traduit le trouble et l'indétermination relatifs aux perceptions instables des locuteurs, comme c'est le cas dans *Serres chaudes*.

Pour mieux saisir l'intérêt herméneutique de l'analyse pragmatique et sémantique qui va suivre, nous présentons ici la conception maeterlinckienne de la poésie.

Maeterlinck différencie nettement la poésie lyrique de la poésie dramatique. Le poète lyrique est à ses yeux une sorte de *théoricien de l'inconnu*⁷. *Il peut se tenir aux idées les plus vastes et les plus imprécises, mais il n'a point à se préoccuper de leurs conséquences pratiques. Il doit absolument faire passer en nous l'impression immense ou terrible qu'il a ressentie. Le poète dramatique, par contre, est lui obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de quelle façon agissent sur nos destinées les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein.* (Maeterlinck 1979, préface au *Théâtre XI-XII*).

Le passage entre la perception du réel et la perception inconsciente d'un au-delà inconnu caractérise la poésie suprême selon Maeterlinck. Exprimer l'indicible aux yeux de Maeterlinck correspond donc à l'évocation de ce passage intermédiaire⁸. Au niveau de la poésie dramatique, l'expression de l'indicible consiste à faire représenter sur la scène l'idée que le poète se fait de l'inconnu, représenter donc au théâtre ce lieu où l'on voit, par le silence et la gestuelle, l'invisible.

3. Analyse des stratégies d'écriture de la poésie en vers libre de *Serres chaudes*

Dominicy pense que les modalités sémantiques selon lesquelles les représentations sont amenées jouent un rôle central dans l'interprétation du texte (cf. l'analyse du poème *Cloche à plongeur* in Dominicy 1998, pp. 70-73). Selon lui, on peut déceler à l'intérieur de *Serres chaudes* une évolu-

tion qui aboutit à ce que le sujet d'expérience glisse d'une attitude épistémique ou perceptuelle durable et assurée vers un état où se succèdent des perceptions ou des identifications confuses et momentanées. La preuve réside dans les traits linguistiques récurrents, par exemple « la phrase existentielle perceptuelle » qui sert à asserter l'existence d'une situation qui se trouve au moment de référence dans le champ de vision du sujet de perception (notamment grâce au caractère indéfini du syntagme nominal et à la qualité du verbe de position⁹).

Les principes qui nous paraissent importants pour élucider les mécanismes d'interprétation de la poésie de Maeterlinck sont les suivants¹⁰ :

- a) Si le lecteur et le locuteur ont des représentations en commun, même si elles ne sont jamais identiques (cf. Sperber/Wilson 1989), le lecteur peut s'approcher des représentations du locuteur grâce à son système de représentations personnelles, et ce à partir des implications des représentations du locuteur.
- b) Les associations dans le tissu du texte renvoient parfois à des notions conceptuelles qu'il faut essayer de modéliser pour mettre en relief un réseau métaphorique.
- c) Chez Maeterlinck, la relation au réel serait, d'après Dominique 1998, pp. 69-93, non pas de l'ordre du descriptif (où il s'agit de provoquer chez le récepteur la formation d'une représentation mentale encore épisodique) mais plutôt évocative (c'est-à-dire que les vers libres suscitent l'émergence d'une représentation déjà disponible). Ici, nous pensons que les représentations évocatives (au sens de Dominicy) déclenchent par association, à partir de l'émergence d'une représentation déjà disponible (c'est-à-dire une entrée encyclopédique avec ses connotations individuelles) une représentation mentale épisodique et éventuellement réutilisable à un stade ultérieur du traitement, qui serait générée par les antithèses et les antinomies du langage fragmentaire de *Serres chaudes*.

Observons par exemple les vers 19-23 du poème *Hôpital* :

J'entrevois des agneaux dans une île de prairies !
 Et de belles plantes sur un glacier !
 Et des lys dans un vestibule de marbre !
 Il y a un festin dans une forêt vierge !
 Et une végétation orientale dans une grotte de glace !

Les représentations mentales épisodiques – ce que nous assimilons à des perceptions ou identifications momentanées et confuses – surviennent en raison de cette binarité sémantique « artifice » vs. « nature » (cf. Riffaterre

1979), si l'on veut bien croire à la relation antithétique et antinomique ici entre par exemple *les lys* et *le marbre* ou encore entre *les plantes* et *un glacier*. A l'origine, la représentation déjà disponible, c'est-à-dire les représentations « plus contagieuses » émanant du vers « *J'entrevois des agneaux dans une île de prairies !* », ont amorcé une attitude perceptuelle durable, prolongée un instant par les références à la nature (*plantes, lys, forêt vierge et végétation orientale*) avant que ce que nous avons appelé « la collision sémantique » entre en jeu et déclenche des représentations mentales épisodiques à cause de la contiguïté des oppositions et contradictions qui véhiculent dans le texte des représentations « très peu contagieuses ». D'autre part, il faut souligner le pouvoir de représentation « très contagieux » à la base et toujours réactivable lors du traitement de l'information, dans des termes comme *lys, forêt vierge* d'un côté et *grotte de glace et marbre* de l'autre. A notre sens, ces éléments symboliques augmentent du fait de leur contiguïté « agrammaticale » (au sens de Riffaterre) le caractère « peu contagieux » des représentations véhiculées, tout en déclenchant des « évocations épistémiques ou perceptuelles » chez le lecteur. Notre hypothèse, c'est que l'agrammaticalité est un garant de l'indétermination, et que l'indétermination établit un espace « dynamique » à la fois générateur d'images poétiques très évocatrices, mais aussi matière à la reconnaissance des représentations partagées en connexion avec le vécu du lecteur. De plus, nous ne devons pas oublier de souligner l'importance de la répétition des agrammaticalités¹¹ qui fournit un support constant à la reconnaissance des propriétés formelles des faits de langue, mais aussi qui est déterminante par rapport aux représentations « peu contagieuses » qu'ils véhiculent. Les parallélismes poétiques sont d'autant plus importants qu'ils déclenchent l'inférence¹² : *le producteur qui les utilise rend manifeste une intention communicative que le récepteur doit reconstruire par un processus d'inférence ou par un processus d'évocation symbolique [...]* (Choi-Diel 2001, p. 78 ; Dominicy 1997, p. 3).

3.1. Le cas des verbes de perception.

La répétition est une des figures stylistiques les plus redondantes aussi bien dans la poésie dramatique que dans la poésie lyrique de Maeterlinck. Il s'agit non seulement de la répétition de points de suspension mais aussi et surtout de la répétition des verbes de perception¹³. Comme Marc Dominicy, nous pensons que Maeterlinck a opté pour une écriture de *Serres chaudes* qui privilégie la perception visuelle ou auditive, ce qui nous est d'ailleurs confirmé par la récurrence de verbes comme *regarder, apercevoir, voir, entrevoir* et *écouter* dans les deux types de texte. Nous avançons donc qu'il y a un lien très étroit entre la mise en écriture d'*Intérieur* et celle de *Serres chaudes*, et ce au niveau des verbes de perception qui intro-

duisent d'une part sur le plan pragmatique les assertions modalisées du contenu propositionnel à charge du locuteur et d'autre part sur le plan cognitif les évocations évocatrices perceptuelles. De plus, certains énoncés incluant les verbes *voir / regarder* ou *entendre / écouter* s'emploient afin d'affirmer l'existence d'un individu ou d'une situation qui se trouve au moment temporel de référence dans le champ de vision ou d'audition d'un sujet de perception par rapport auquel sont fixés les paramètres spatio-temporels (cf. Dominicy 1996, p. 10). Ainsi, étant donné que toute production langagière est censée se situer intrinsèquement dans le temps et dans l'espace, et que nous avons remarqué l'indétermination des références spatio-temporelles dans notre corpus, nous pensons que les verbes de perception jouent un rôle très important en actualisant en soi au moment de leur énonciation les références spatio-temporelles minimales nécessaires à l'action dramatique d'*Intérieur* et aux tableaux scéniques des poèmes en vers libre de *Serres chaudes*.

Marc Dominicy avait dégagé deux stratégies discursives dans *Serres chaudes*¹⁴ : a) le locuteur s'auto-attribue l'assertion modalisée de la proposition ou b) il se livre à une comparaison pour mieux faire saisir quelque trait de l'objet décrit ou évoqué. D'après Dominicy, le contexte peut faire pencher vers a) ou b), mais bien des passages acceptent a) et b). Maurice Maeterlinck a peut-être voulu confondre, grâce à l'utilisation de « charnières » (ex. *pareil à*), les attitudes propositionnelles et les comparaisons, pour augmenter ainsi le « flou » où se trouvait plongé désormais le sujet de perception. Nous pensons que ces deux stratégies discursives ont une répercussion sur l'acte d'interprétation. En effet, elles lui donnent une dimension plus complexe.

Il nous semble donc clair que les verbes de perception tiennent un rôle essentiel dans la réalisation de ces deux stratégies discursives, mais penchons-nous à présent sur la stratégie discursive b). Le lecteur est obligé d'établir un réseau ouvert d'associations pour un énoncé du type de « *On a l'idée d'une serre sur la neige* » (*Hôpital*, v. 11), lui permettant de comprendre l'enchaînement des représentations *une serre sur la neige*, afin d'élaborer une interprétation qui vise à motiver les associations du texte, car il n'y a pas, au premier abord, de lien sémantique apparent entre *serre* et *neige*. Cependant, cette représentation de la *serre sur la neige* est propice à la recherche d'informations stockées dans la mémoire passive, car les représentations stéréotypées attachées à *serre* et à *neige* incitent le lecteur à développer un calcul inférentiel à partir des éventuelles oppositions et contradictions relatives à la contiguïté de ces deux termes dans la représentation du locuteur. Un énoncé comme : *Ils sont pâles comme des malades qui écoutent pleuvoir placidement sur les jardins de l'hôpital* (*Cloches à plongeur*, v. 32) traduit un processus d'évocation évocative

perceptuelle, déclenché par une locution charnière (*comme*), qui introduit la comparaison à laquelle se livre le locuteur. Cette comparaison est souvent énoncée sous la forme d'une description métaphorique aux associations « peu contagieuses ». Ce qui est intéressant, c'est que cette comparaison implique et donc cautionne le fait que le locuteur a dû percevoir auparavant l'état ou la situation initiale à la comparaison. La comparaison devant permettre au locuteur de préciser indirectement la représentation qu'il a de certains traits de la situation décrite, pour traduire sa perception d'un état.

Les remarques suivantes nous paraissent importantes car elles soulignent bien la différence qu'il y a entre l'évocation évocative perceptuelle et l'évocation descriptive selon la terminologie que nous reprenons dans notre travail¹⁵. En effet, l'évocation descriptive a pour but de retrouver par évocation un référent précis. Elle tend tout entière à décrire les attributs spécifiques d'un prototype. De même s'il y a bien évocation – au sens de Sperber 1989 – l'énoncé constitue une description. Dans l'évocation évocative perceptuelle rapportée ci-dessus, l'énoncé ne décrit pas pour retrouver un référent précis, mais il vise plutôt à rétablir un réseau ouvert d'associations¹⁶.

Résumons à présent la variété et la simplicité des faits de langue employés par Maeterlinck pour cautionner les évocations évocatives perceptuelles des descriptions métaphoriques :

- a) l'indexical *voici*¹⁷, par exemple : *Voici une fiancée malade, /Une trahison le dimanche/ Et des petits enfants en prison* (Ame, v. 12, 13 et 14) ; *Oh ! Voici enfin le clair de lune !* (Hôpital, v. 16) ou encore dans le théâtre poétique : *Nous voici dans la partie du jardin qui s'étend derrière la maison* (Intérieur, p.175) ; [...] *voici qu'ils reparaissent à côté d'un talus éclairé par la lune...* (Intérieur, p. 188).
- b) les verbes de perception visuelle ou auditive, comme : *On*¹⁸ *entrevoit des plantes éparses sur une couverture de laine* (Hôpital, v. 13) ; [...] *Ecoutez : les transatlantiques sifflent à l'horizon !* (Hôpital, v. 32) et dans le drame : *Elles regardent.... Elles écoutent...* (Intérieur, p. 186). Nous ajoutons à cette catégorie la modalité thétique *il y a*¹⁹ : *Et il y a une voile aux fenêtres de l'hôpital. / Il y a un long chemin de mon cœur à mon âme !* (Ame, v. 22 et 23) ou encore *Il y a un incendie un jour de soleil / Il y a un festin dans une forêt vierge ! / Il y a des cerfs dans une ville assiégée* (Hôpital, v. 15, 23 et 36) ! ; *Il y a trop de vie dans ton âme, tu ne peux comprendre...*(Intérieur, p. 192).
- c) les termes comparatifs : *On dirait une femme évanouie un jour de moisson* (Serre chaude, v. 9) ; *Elles ont l'air de poupées immobiles, et tant d'événements se passent dans leurs âmes* (Intérieur, p. 181).

- d) Le verbe *attendre* qui caractérise le « point neutre²⁰ » : *Attendez la lune et l'hiver, sur ces cloches éparses enfin sur la glace ! (Cloches de verre, v. 28)* et dans *Intérieur : Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre (Intérieur, p. 190)*.

3.2. Les collisions sémantiques.

Dans notre analyse formelle, nous avons déterminé que le sens « non prototypique²¹ » des lexèmes recouvre le plus souvent un aspect dynamique alors que le sens « prototypique » de ces lexèmes recouvre lui un aspect statique²². C'est ce va-et-vient antithétique qui génère l'indétermination dans l'acte de lecture²³. Maeterlinck profite ainsi du pouvoir d'évocation des mots en laissant « travailler » le lecteur lors de sa « reconnaissance » des phrases existentielles perceptuelles et des assertions modalisées du contenu propositionnel à charge du locuteur. Il joue sur le rapport d'ambiguïté qui existe entre le sens « prototypique » et le sens « non prototypique » du lexème. Il privilégie des mots d'un registre courant, parlé, qui grâce à la combinaison des mouvements entre le sens « prototypique » et le sens « non prototypique » situés dans un contexte souvent ambigu, voire antithétique, troublent considérablement le lecteur dans son acte d'interprétation.

En outre, l'actualisation de la valeur « dynamique » de termes sémantiquement ambivalents dans leur emploi contextuel antithétique réalise une dynamisation de l'espace mental, en relation avec le caractère statique du drame *Intérieur*. Ce drame donne l'impression d'être statique parce que les locuteurs ne semblent pas énoncer une intention communicative claire, et de plus parce que l'action ne paraît pas progresser vers une visée argumentative. Il en ressort un anti-dialogue, anti-communicationnel, et cette impression est renforcée par les collisions sémantiques antithétiques et/ou antinomiques qui propagent l'indétermination référentielle tout au long d'un discours sans cesse interrompu, fragmenté par les nombreuses pauses occasionnées par les points de suspension. Dans l'extrait de texte suivant : (Le vieillard) « [...] *Tu ne peux pas savoir ce que c'est qu'un visage au moment où la mort va passer dans ses yeux...[...]* » (*Intérieur*, p. 194) il faut savoir qu'il s'agit de l'annonce d'un décès et donc c'est cette nouvelle qui passe dans les yeux de l'informé, pour se refléter ensuite dans les yeux de l'informateur présent. *La mort* est le terme dynamisé dans l'acte d'interprétation du sens de cet énoncé et cette valeur « dynamique » est à nos yeux très importante car elle surgit du tissu textuel statique²⁴. Cette *mort*, actualisée dans l'échange des regards, provoque la tension psychologique nécessaire à l'action dramatique et donc également nécessaire à la mise en écriture des représentations du locuteur. Selon nous, la valeur « dynamique » d'un terme est en relation

directe avec l'acte d'interprétation du sens de son énoncé. Ce terme prend une valeur « dynamique » dans son contexte énonciatif particulier grâce au processus de métaphorisation. Son énonciation implique que les représentations du locuteur le conceptualisent dans un rapport de perception « dynamique », comme par exemple dans l'énoncé métaphorique *j'ai vu la mort passer dans ses yeux*, dans lequel la métaphorisation matérialise l'abstraction *la peur* et lui octroie une valeur « dynamique », puisque la perception du locuteur sous-entend qu'il a perçu un changement d'état dans le regard de la personne concernée.

Nous pensons aussi que l'espace mental des représentations énoncées par les évocations évocatives perceptuelles et épistémiques a tendance à se diluer dans l'indétermination car la localisation des abstractions comme *le malheur* est dépendante de l'objet caractérisé : *l'âme* (187, 190), *la mort* (194), *la douleur* (177, 178), *le silence* (177) et *le malheur* (178). C'est là qu'apparaît toute l'ambivalence de ces termes que l'auteur personnifie et/ou réifie et dont il exploite les contextes antithétiques « statique » versus « dynamique ». Ces termes dynamisent donc l'espace mental, comme nous le voyons dans l'exemple suivant :

(Le vieillard) [...] On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre ; ...On vit pendant des mois à côté de quelqu'un qui n'est plus de ce monde et dont l'âme ne peut plus s'incliner [...] Elles ont l'air de poupées immobiles, et tant d'événements se passent dans leurs âmes ; [...] l'étrange petit âme qu'elle devait avoir ; la pauvre et naïve et inépuisable petite âme qu'elle a eue, mon enfant. [...]. (Intérieur, pp. 181-182)

Les évocations évocatives épistémiques sont très peu contagieuses et les évocations évocatives perceptuelles ont un support visuel. Si l'on entre de plus près dans « la lettre du texte », on remarque que le locuteur a recours à une comparaison pour opposer la perception de l'âme à celle d'un espace matériel, délimité dans la situation de communication, *cette chambre*. La dynamisation de l'âme est actualisée dans l'énoncé : *Elles ont l'air de poupées immobiles, et tant d'événements se passent dans leurs âmes*. Le locuteur articule cette dynamisation à partir de l'opposition entre la perception « en apparence » statique des personnages à l'intérieur de la maison, et celle de la vie intérieure agitée de leur *âme*, qui est en quelque sorte le miroir de ces *événements*. La dynamisation de *l'âme* prend donc forme à la fois dans son contraste avec la perception statique de l'action scénique, rendue entre autre par l'incommunicabilité d'anti-dialogues, mais aussi par le biais de la spatialisation de *l'âme*, devenant le véritable théâtre intérieur, réfléchissant les événements et les émotions de l'action scénique, et ce en référence à l'assertion *tant d'événements se passent dans leurs âmes*. Au niveau linguistique, cette spatialisation se traduit par la

concrétisation de l'abstraction *âme*, personnifiée par des adjectifs qualificatifs comme *naïve, pauvre, petite, étrange*, lesquels suscitent des associations inhabituelles lors de la procédure d'évocation.

3.3. La spatialisation du temps.

Dans ces quelques exemples significatifs,

[...] *hôpital au bord du canal !*
On y fait du feu dans la salle !
Tandis que les transatlantiques sifflent sur le canal !
Je vois un yacht sous la tempête !
Je vois des troupeaux sur tous les navires
On entrevoit des plantes éparses sur une couverture de laine
Toutes les filles du roi sont dans une barque sous l'orage !
 (*Hôpital*, v. 1, 3-4, 7-8, 13 et 29)

– nous remarquons une localisation des états et actions des substantifs animés et non animés. Cette localisation est marquée par des syntagmes prépositionnels à valeur locative comme par exemple *au bord du canal, dans la salle, sur le canal, sous la tempête, sur tous les navires, sur une couverture de laine* et *dans une barque sous l'orage*. D'autre part, même si ces localisations spatiales sont concrètes, elles restent indéfinies au-delà de leur puissance de convocation, complétée par la suite par l'évocation. Le destinataire complète la convocation par une évocation, afin de construire l'interprétation la plus pertinente à partir des informations nouvelles qui lui sont délivrées par le texte²⁵. La convocation, c'est-à-dire la représentation de l'objet à partir des données immédiates, ne lui suffit pas – du fait que dans notre corpus les associations ne s'emboîtent pas harmonieusement les unes dans les autres, mais s'entremêlent par dérivations inhabituelles, ce qui provoque un dépassement forcé dans l'interprétation et l'élaboration des « évocations ». Cependant la localisation indéfinie est aussi une sorte de limitation de la nature référentielle des actants contextuels, c'est-à-dire une limitation de la situation « scénique », puisque nous avons évoqué cette notion de « tableaux scéniques » à propos des vers libres de Maeterlinck. Nous employons ce terme restrictif de limitation des situations car les substantifs *canal, salle, tempête, navire, orage* et *couverture de laine* ont une relation immédiate non seulement stagnante mais aussi de claustration avec les termes auxquels ils renvoient : *hôpital, feu, transatlantiques, yacht, troupeaux, plantes éparses, filles du roi*. En effet, nous constatons premièrement, que les agents (*hôpital, transatlantiques, feu, yacht, troupeaux, filles du roi, plantes éparses*) subissent les situations car ils sont prisonniers de leur espace dans les tableaux scéniques. Deuxièmement, l'aspect indéfini des localisations fournit un caractère général, voire universel aux situations décrites, ce qui

peut faciliter l'assimilation des représentations du locuteur avec les champs représentationnels du lecteur. Les « localisations » ont une relation stagnante et claustrative avec les « agents », au niveau des deux couples antithétiques intérieur/extérieur et statique/dynamique. La localisation issue des syntagmes prépositionnels limite la nature référentielle des « agents » dans un espace intérieur claustratif, par exemple le *yacht* est sous la chape de la *tempête*, il est en quelque sorte prisonnier de la *tempête*, comme les *troupeaux* parqués sur les navires, ou encore les *filles du roi* « isolées » dans une barque sous l'orage. L'hôpital, au bord du canal est prisonnier de son état figé, statique, alors que les navires passent sur le canal²⁶ (*Les transatlantiques sifflent sur le canal !* v. 3-4), il est lui-même enraciné, et en plus à l'intérieur de la salle, le feu crépite et il doit rester à l'intérieur de cet espace clos. Les « agents » semblent subir les situations, car ils sont prisonniers de leur espace figé ou clos. En d'autres termes, la potentialité dynamique des « agents » est figée dans l'espace des tableaux scéniques, figée d'autant plus brutalement que les « agents » sont localisés subitement les uns après les autres, et en plus vaguement localisés. D'où notre hypothèse : le caractère indéfini des localisations facilite l'adoption des représentations du locuteur, assimilées à celles du lecteur.

3.4. Des répétitions lexicologiques dans une combinatoire syntaxique.

L'analyse formelle nous a permis de montrer que les répétitions lexicologiques s'accompagnent d'une combinatoire syntaxique surprenante et imprévisible à partir d'un simple réseau d'isotopies. Ainsi, l'imbrication, c'est-à-dire l'emboîtement syntaxique de termes sémantiquement liés les uns aux autres dans un même texte, est autant présent dans la poésie lyrique que dans la poésie dramatique.

Dans le poème *Hôpital*, nous remarquons par exemple une imbrication thématique avec les structures suivantes, situées en fin de vers :

- a) vers 1 et 4 « canal ! », vers 24 « les écluses ! », et vers 25 « l'eau du canal »,
- b) vers 7 « tempête ! » et vers 12 « un jour d'orage », vers 29 « une barque sous l'orage ! »,
- c) vers 3 « du feu dans la salle », vers 14 « un incendie un jour de soleil » et vers 26 « le feu ! » ; vers 27 « des berges sont en flamme ! »
- d) vers 16 « le clair de lune ! », vers 28 « au clair de lune ! » et vers 43 « au clair de lune ».

Nous devons différencier dans les structures énonciatives ci-dessous les deux phénomènes qui réalisent l'imbrication, c'est-à-dire d'une part l'isotopie (la construction d'un réseau lexical sur la base d'un trait sémantique en commun) comme dans les structures a) et b), et d'autre part la

répétition lexicale dans c) et d). Nous constatons également, que tout au long de ces poèmes, certains leitmotifs sont caractérisés par les éléments naturels opposés, tels que l'eau, l'air et le feu, ou bien encore la lumière et l'obscurité. Ces éléments s'entremêlent constamment au sein d'images saccadées, pour susciter chez le lecteur des « représentations chocs », qui pourraient lui rappeler des rêves ou des associations déjà vécues. L'indétermination sémantique provient donc de cette imbrication thématique, car le lecteur est étonné par des représentations dans lesquelles les éléments naturels semblent artificiels et vécus (antinomie), c'est-à-dire peut-être reconnus. En outre, il faut aussi noter le rôle joué par les points d'exclamation qui marquent la référence immédiate de la perception d'un état par le locuteur et remplissent donc une fonction thélique. De ce fait, le point d'exclamation actualise et authentifie les représentations du locuteur, et contribue donc à l'identification et à la reconnaissance de ces représentations par le lecteur.

Les dérivations associatives de type antithétique et/ou antinomique abondent dans notre corpus. Dans *Intérieur* par exemple, le texte se développe parfois à partir de ses récurrences systématiques, et ce par dérivation contextuelle de ces récurrences :

(Marie) *On dirait qu'elles prient sans savoir ce qu'elles font... (L'étranger) On dirait qu'elles écoutent leurs âmes... (Intérieur, p. 190)*

Dans cet exemple, l'effet poétique de dérivation par association est déclenché par la structure anaphorique rhétorique *On dirait qu'elles*. Ce qui est intéressant, c'est qu'à l'intérieur de ce parallélisme, nous remarquons une métaphorisation entre *prient* et *écoutent*, et ce dans un rapport antithétique et antinomique par rapport aux implications des représentations des deux perceptions. Nous pensons que ce rapport antithétique et antinomique provoque l'indétermination sémantique caractéristique, car les associations issues de la métaphorisation sont ambivalentes lorsqu'on veut bien les mettre en relation. Ces structures formelles antinomique et antithétique ouvrent des possibilités très variables non seulement au niveau de la production du texte mais aussi sur le plan de l'interprétation des implications des représentations du locuteur par le lecteur. En outre, la simultanéité de la perception visuelle des personnages à l'extérieur de la maison paraît se transformer en une succession, grâce à la linéarité du discours. De la sorte, cette succession parvient à fragmenter, à dissoudre les oppositions, voire les contradictions qui surgissent des dérivations analogiques²⁷. Ces dérivations sont très importantes parce qu'elles relient entre elles les diverses représentations suscitées par analogie, et c'est cela qui fait que le texte donne lieu à des perceptions similaires²⁸. À nos yeux, si le poème met en œuvre une relation évocatrice entre sa forme globale

et le ou les stéréotypes qu'il représente²⁹, les faits de langue, comme la dérivation associative de type antithétique et/ou antinomique, actualisent cette relation évocative.

3.5. Identification des procédures d'interprétation.

Dans les vers suivants : « *Tandis que les cygnes souffraient sous un pont vénéneux ; / On émondait les arbres autour de la prison* » (*Ame*, v.31-32), nous observons tout d'abord une assertion modalisée du contenu propositionnel à charge du locuteur, qui correspond à une évocation évocative à la fois épistémique, « les ponts sont vénéneux » et les cygnes souffrent donc sous ces ponts, et perceptuelle, car l'assertion du locuteur est cautionnée par le fait que le locuteur a dû percevoir visuellement cet état de fait³⁰. De plus, il nous faut souligner dans ce passage l'éclatement spatial des lieux et des sujets, arc-bouté par ce rapport de simultanéité temporelle (*tandis que*) qui permet de mettre en rapport deux situations sans lien apparent. La juxtaposition de contenus propositionnels sans rapport direct les uns aux autres nécessite un travail considérable de la part du lecteur, afin de mener à terme l'acte d'interprétation. A cela, il faut ajouter que les évocations évocatrices épistémiques sont très peu contagieuses, ce qui contribue à compliquer l'acte d'interprétation et imprime une cadence irrégulière, voire un mouvement statique au texte. Les associations sont déclenchées à partir de termes sans lien les uns avec les autres, mais du fait de leur contiguïté inattendue et des relations syntaxiques qui en découlent, ils suscitent chez le lecteur des évocations évocatrices épistémiques, lors de l'interprétation de ces constellations associatives. Par exemple, dans « *Il y eut un jour une pauvre petite fête dans les faubourgs de mon âme ! / On y fauchait la ciguë un dimanche matin* » (*Ame*, v. 27-28) le lieu de l'action est l'*âme*, considérée comme un espace avec sa périphérie (*les faubourgs*) et il apparaît tout de suite le rapport de simultanéité des actions *petites fêtes* et *fauchait la ciguë*, sans liens les unes avec les autres, mais amenant des associations négatives en rapport avec *pauvre* et *ciguë* à partir desquelles le lecteur peut rechercher une cohérence dans les associations du texte.

Il ressort également une forme de « dynamisation de l'espace³¹ » à partir du rapport temporel de simultanéité des différents états ou actions perçus par le locuteur. Cette simultanéité peut apparaître sous différentes formes, comme dans les exemples suivants : « *Ils célèbrent une grande fête chez les ennemis ! / Il y a des cerfs dans une ville assiégée !* » (*Hôpital*, v. 34-35) dans lesquels les assertions modalisées du contenu propositionnel à charge du locuteur, reposent la plupart du temps sur des perceptions visuelles du locuteur, et dans lesquelles les évocations évocatrices épistémiques très peu contagieuses s'enchaînent, séparées brièvement par des

points d'exclamation, en des états ou actions successifs au niveau de la représentation d'une perception visuelle du locuteur.

A la suite de ces remarques, nous déduisons un schéma de l'articulation poétique dans la poésie lyrique et la poésie dramatique. Les références très peu contagieuses des évocations évocatives épistémiques et perceptuelles, ajoutées à la combinaison successive de passages aux assertions modalisées du contenu propositionnel à charge du locuteur³², au caractère antinomique dans la poésie lyrique, mais aussi antithétique dans la poésie dramatique, contribuent à compliquer les processus d'interprétation du texte. D'autre part, il y a un rapport spatio-temporel, dont le cadre référentiel indéfini, voire incohérent, engendre l'indétermination. Ce rapport espace-temps provoque l'indétermination des « évocations » à partir de l'expression de la simultanité des faits et actions inscrits dans différents lieux, en apparence n'ayant pas de rapport direct les uns avec les autres même si certains thèmes reviennent systématiquement pour s'entrelacer et déclencher des associations inattendues lors des processus d'interprétation. De là découle à notre avis l'indétermination spatio-temporelle à l'origine de la mise en écriture des évocations chez le lecteur, et à l'origine du « point neutre », état et passage intermédiaires, qui correspond à l'attente et à la tension psychologique énoncée par les locuteurs.

Conclusion

Dans notre travail, il nous a semblé nécessaire de cerner les relations existant entre les faits de langue et les représentations qu'ils énoncent, et ce afin de déterminer le rôle joué par les procédés d'écriture mis en œuvre dans le texte. Ces procédés d'écriture inscrivent la signification du texte sur le plan de l'interaction entre ses univers référentiels et le choix des moyens d'expression qu'il se donne pour les énoncer. Ainsi, dans cette perspective, l'importance d'une approche à la fois pragmatique et cognitive nous paraît significative, puisqu'elle seule nous permet de prendre en compte l'altérité qui sépare la langue et ses univers de référence, tout en articulant notre réflexion sémantique sur les échanges perçus à partir des rapports analogiques existant entre les faits de langue et les représentations mentales qu'ils véhiculent³³. Ainsi, nous replaçons la problématique déclenchée par Dominicy, de détermination et d'explication des stratégies d'écritures, sur le plan de l'articulation de ces stratégies dans l'interaction effectuée entre la langue et ses univers de référence lors du traitement des procédures de production et de réception du texte.

D'après Dominicy, l'indétermination sémantique est une limite à la communication dont les locuteurs tiennent toujours compte quand ils orchestrent les relations qui doivent unir leur langage au monde extérieur.

Le heurt entre le système linguistique et la réalité qu'il s'agit de connaître, d'exprimer ou de rendre intelligible est l'une des composantes les plus stables de toute communication langagière (Dominicy 1994, p. 119). Par contre, Dominicy écrit que la modalité poétique se caractérise par une totale indifférence à l'indétermination sémantique. En effet d'après lui, on se contente de faire comme si ce sens était univoque. La poésie se borne donc à déplier les prototypes enracinés dans la mémoire commune. Il suffit que le message poétique se donne comme un dépliage de prototype, même si le prototype en question n'existe pas dans les faits. Le locuteur qui opte pour l'écriture poétique manifeste son intention de faire en sorte que ses énoncés soient pris en charge par un énonciateur universel qui range les entités nommées sous des prototypes donnés comme préexistants (Dominicy 1994, pp. 130-131). Ainsi, le poème annihile la frontière entre l'individuel et l'universel en évoquant des prototypes qui sont les seuls êtres dont il entend traiter (Dominicy 1994, p. 135).

Il n'est guère étonnant que Dominicy conçoive l'indétermination sémantique dans le cadre de la fonction poétique de Jakobson, dont la visée consiste à porter l'accent seulement sur le message verbal pour lui-même, et de ce fait ne tient pas compte de la composante de l'indétermination dans la modalité poétique. Pour notre part, nous considérons que l'indétermination sémantique joue un rôle très important dans la modalité d'interprétation du texte poétique, car la relation existant entre le fait de langue et la représentation qu'il énonce s'affirme par le caractère analogique de l'indétermination sémantique dans les faits de langue. Cela a une répercussion certaine sur l'espace mental des représentations énoncées qui a tendance à plus ou moins se diluer dans l'indétermination lors de la procédure d'interprétation du texte. Nous soutenons donc la thèse que l'acte d'interprétation des représentations énoncées dans le texte est marqué par cette indétermination, étant donné les complexités au niveau de cet acte. C'est pourquoi nous nous attachons à démontrer dans cette étude de la poésie lyrique et dramatique de Maeterlinck que l'indétermination est significative de la poéticité du texte. L'objectif de notre travail va donc dans le sens de l'hypothèse du « langage de la pensée », la « *lingua mentis* ». Cette hypothèse part du principe que pour pouvoir servir de significations aux mots, les représentations mentales doivent partager certaines de leurs propriétés. En s'appuyant sur la similarité qui semble exister entre la structure des pensées et celle des phrases, on peut soulever l'hypothèse que les représentations mentales possèdent une structure linguistique et que les propriétés sémantiques des symboles linguistiques peuvent être rapportées à celles des états de l'esprit.

Nous pensons donc que la modalité poétique peut difficilement s'exclure du cadre de la communication langagière, car la procédure d'inter-

prétation de l'évocation favorise un espace de communication mental (virtuel) qui génère à partir des représentations du locuteur des représentations mentales chez l'interlocuteur (le lecteur). On peut donc dire que la procédure d'interprétation de l'évocation correspond au traitement de l'interaction entre les représentations du locuteur et les représentations mentales du lecteur, ce qui est à nos yeux une forme d'échange à la fois verbal et mental virtuel.

Christophe Bresoli
Munich

Notes

1. A nos yeux, l'indétermination augmente les possibilités d'évocation de certains éléments par d'autres, et cette indétermination n'entrave pas le processus d'interprétation car l'évocation peut se construire avec ou sans univers réel de référence. De plus, nous soutenons la thèse que l'indétermination référentielle établit une relation analogique entre les caractéristiques formelles du texte (faits de langue) et les représentations stéréotypées.
2. Nota bene, une représentation signifie l'interprétation d'une représentation.
3. Cf. le problème de la localisation spatio-temporelle d'abstractions personnifiées et/ou réifiées, comme par exemple *le malheur*.
4. Dans le cadre d'une analyse pragmatique et sémantique des poèmes de *Serres chaudes*, nous prenons position par rapport à Riffaterre 1979, pp. 199-215, en nous référant à Dominicy 1998, pp. 69-93.
5. La poésie en tant qu'artifice est un credo symboliste qui trouve sa source chez les premiers romantiques (cf. l'influence de Novalis sur la réflexion de Maeterlinck).
6. Cf. Jules Huret : « Enquêtes sur l'évolution littéraire », Paris, 1891, pp. 116-129 : « [...] Quand j' (Maeterlinck) ai écrit « La Princesse Maleine », je m'étais dit : « Je vais tâcher de faire une pièce à la façon de Shakespeare pour un théâtre de Marionnettes. » Et c'est ce que j'ai fait. *Mais savez-vous que ce sont des vers libres mis typographiquement en prose ?* » Nous ne nous sommes pas attardé sur les rapports des poèmes en vers libre avec certains poèmes en vers réguliers, mais il est vrai qu'une étude à ce sujet serait peut-être révélatrice d'une évolution dans l'écriture lyrique de Maeterlinck. Nous souhaitons seulement montrer ici la continuité entre la poésie lyrique et la poésie dramatique, afin d'expliquer la qualité de ce théâtre poétique malgré l'absence de formes métriques conventionnelles.
7. N.B. l'inconnu prend souvent la forme de la mort, dans les drames poétiques. *La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème* (Maeterlinck 1979, préface au *Théâtre IV*).

8. Le « point neutre » de Gullentops 1998, son analyse tensionnelle de l'articulation poétique d'un état intermédiaire dans *Serres chaudes*, nous a aidé à expliquer les oppositions sémantiques qui génèrent l'espace propice aux analogies. A travers les antithèses et les antinomies des poèmes en vers libre, il y a la recherche de ce passage intermédiaire. D'ailleurs, on peut souligner ici le lien entre la poésie lyrique et la poésie dramatique, qui tendent toutes deux à exprimer et à représenter l'indicible, l'inconnu au sens mystique de Maeterlinck.
9. Par exemple, *Je vois un yacht sous la tempête, / Et je traverse une forêt pleine de blessés, Hôpital*, vers 7 et 14.
10. Cf. Bresoli 2002, dont nous reprenons ici un passage.
11. En ce qui concerne la notion d'agrammaticalité, cf. Ruwet 1975, pp. 329-330, avec l'exemple qu'il nous donne du principe de parallélisme en poésie, qui crée des effets de sens poétiques considérés comme des déviations, des écarts, ici synonymes d'agrammaticalité.
12. Cf. le modèle inférentiel (à l'origine des travaux de Grice) dans Sperber/Wilson 1989, pp. 76-88 et Ludwig 1997, pp. 187-188.
13. Cf. l'étude sur les verbes de perception dans Dominicy 1996.
14. Cf. Dominicy 1996, pp. 13-14.
15. Cf. Gouvard 1998a.
16. Cf. Gouvard 1998a, p. 5. Il n'y a pas ici convocation d'une entrée ou de plusieurs entrées encyclopédiques qu'il faudrait reconnaître à travers une description indirecte, médiatisée par des attributs spécifiques, mais pure mise en route, pure amorce d'un jeu d'association relativement libre.
17. En ce qui concerne l'indexical *voici* et le fait que nous lui attribuons une incidence pragmatique similaire à celle des verbes de perception, cf. Gouvard 1998b, pp. 154-155 : « [...] On s'aperçoit que « voici » n'a plus sa valeur locative initiale, et désigne le moment où l'énonciateur perçoit ou, plutôt, représente qu'il perçoit que X [...] est dans un état ou réalise un état par exemple). Toutefois, si l'indexicalité de « voici » porte désormais sur la dimension temporelle du cadre énonciatif, la même procédure référentielle n'en demeure pas moins attachée à ce terme. »
18. Le « on » permet de s'appuyer sur un point de vue générique et anonyme pour dépeindre la perception rapportée d'un état ou d'une situation. Les emplois de « on » manifestent un sémantisme indéfini. L'emploi anaphorique *rhétorique* de « on », dans *Hôpital* aux vers 9 à 12, atténue le caractère subjectif et individuel attribué aux énonciateurs (et donc à leurs énoncés). En effet, il rappelle la voix d'un énonciateur-universel, comme dans les énoncés proverbiaux du type « On fait son lit comme on se couche », et de ce fait la dépersonnalisation de la personne de l'énonciateur augmente le crédit apporté à la valeur de jugement de ses énoncés.
19. On peut mettre sur le même plan la valeur thétique de *voici* et *d'il y a*, dans le contexte spécifique que nous citons. Ces modalités sont très bien représentées dans la poésie lyrique et dramatique. La modalité thétique affirme que quelque chose ou quelqu'un existe.

20. Le « point neutre » est une notion empruntée à Gullentops 1998, p. 102 qui symbolise l'opposition dans un espace-temps intermédiaire. Le point neutre serait l'expression d'un état intermédiaire dans les binarités sémantiques de la poésie lyrique maeterlinckienne : nature vs. artifice ; dehors vs. dedans ; dynamique vs. statique. Nous pensons que le « point neutre » résout l'opposition entre la *nature* et l'*artifice*. Il y a par exemple une collision sémantique des champs thématiques de la *mort* et de la *nourriture* dans le poème *Ame*, qui semble attester la neutralisation de l'opposition entre *nature* et *artifice*, et ce à partir de la catégorie du *poison*, relevant de ces deux domaines : *On y fauchait la ciguë un dimanche matin* (vers 28) / *Tandis que les cygnes souffraient sous un pont vénéneux.* (vers 30)
21. Cf. Kleiber 1990, p. 47, « [...] le prototype n'est vraiment considéré comme le meilleur exemplaire d'une catégorie que s'il apparaît comme étant celui qui est le plus fréquemment donné comme tel. » Pour notre part, nous qualifions le sens d'une unité lexicale de « non prototypique », lorsque notre conscience linguistique considère que l'unité lexicale a été employée dans une acception moins représentative que celle de son sens « prototypique ».
22. Les unités lexicales sont marquées par l'aspect statique lorsqu'elles subissent l'action rapportée, et elles sont marquées par l'aspect dynamique si elles résultent de la perception et de la description de l'action rapportée achevée.
23. Par exemple, *Intérieur*, p.181 : « Elles ont l'air de poupées immobiles, et tant d'événements se passent dans leurs âmes... » , c'est surtout l'aspect statique dans la description des « *poupées immobiles* » qui nous a frappé et nous avons souligné le rapport antithétique qu'il y a avec l'aspect dynamique « *des événements (qui) se passent dans leurs âmes (aux poupées immobiles)...* ».
24. Il ne faut pas oublier que l'action dramatique réside dans l'attente angoissée et hésitante de l'annonce de la *mort* avec sa présence, pendant et après sur les différents protagonistes concernés par le décès de la jeune fille. Les nombreux parallélismes répétitifs, les points de suspension inhabituels par leur fréquence dans un dialogue et les modalités référentielles déictiques floues créent cette impression statique car ils ne fournissent pas d'indice permettant de reconnaître la visée argumentative et communicationnelle du locuteur.
25. Cf. Sperber/Wilson 1989, Gouvard 1998a, pp. 2-3.
26. Le *canal* est l'élément symbolisant le seuil de passage, le point neutre. L'extérieur est représenté par l'élément naturel déchaîné (la *tempête*), avec les éléments à la merci du destin, comme *les filles du roi sous l'orage dans une barque*. L'opposition « dynamique » versus « statique » est similaire car nous constatons que l'intérieur est statique, l'extérieur dynamique et le point neutre intermédiaire (le canal).
27. On peut ici tracer un parallèle avec l'effet de succession dans la linéarité de la poésie lyrique. Maeterlinck essaie de représenter dans la linéarité du texte, et presque simultanément, des espaces généraux et plus ou moins restreints que l'on ne pouvait concevoir de se représenter ainsi juxtaposés à l'époque. En effet, la déstructuration de l'espace n'était pas réalisable techniquement sur le plan visuel à cette époque. En outre, la juxtaposition de ces espaces est rendue

possible grâce à l'indétermination spatiale, c'est-à-dire la non délimitation et l'imprécision de la localisation des dits espaces, et ce *avec le support de référents temporels qui actualisent le rapport de simultanéité nécessaire à l'enchaînement des différents espaces*. On peut dire là aussi que la linéarité du discours poétique atténue les oppositions qui apparaissent dans cette juxtaposition de tableaux scéniques contradictoires.

28. Cf. Dominicy dans sa préface à Choi-Diel 2001, pp. 9-11.
29. Cf. Choi-Diel 2001, p. 20.
30. La situation rapportée par le locuteur –sujet de perception– se trouvait au moment temporel de référence dans son champ de vision et d'audition, ce qui sous-entend l'existence de la situation rapportée.
31. Ne pas confondre ce phénomène avec la matérialisation et la spatialisation d'une abstraction comme l'âme. Dans « *On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre* » *Intérieur*, p. 181, nous avons une analogie métaphorique entre *âme* et *chambre*. Cette analogie est nécessaire à la perception similaire durant le processus d'interprétation.
32. Ces assertions reposent sur une perception visuelle des faits par le dit locuteur.
33. Cf. Bresoli 2002, article dont nous reprenons un passage dans cette conclusion.

Références bibliographiques

(Le lieu n'est pas précisé lorsqu'il s'agit de Paris)

- Bresoli, Christophe (2002) : Pour une analyse linguistique de la poésie rattachée à la théorie de l'évocation. A paraître dans *Studia*.
- Choi-Diel, In-Ryeong (2001) : *Evocation et cognition, reflets dans l'eau*. Collection Sciences du Langage, Presses Universitaires de Vincennes.
- Dominicy, Marc (1990) : Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation, in : Vanhelleput, M. et L. Someville (éds.) : *Sémantique textuelle et évocation*. Peeters, Louvain, pp. 9-37.
- Dominicy, Marc (1994) : Du « style » en poésie, in : Molinié, G. et P. Cahné (éds.) : *Qu'est-ce que le style ?*, P.U.F., pp. 115-137.
- Dominicy, Marc (1996) : La perception dans *Serres chaudes*. *Degrés*, n° 84, pp. 1-27.
- Dominicy, Marc (1997) : Pour une approche cognitive des genres. *L'Espagne* de Théophile Gauthier. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 75, 3, pp. 709-730.
- Dominicy, Marc (1998) : Pour une étude linguistique des variantes : l'exemple des *Fleurs du mal* », in : Hausmann, F.-R. & H. Stammerjohann (éds.) : *Haben sich Sprach- und Literaturwissenschaft noch etwas zu sagen ?* Romanistischer Verlag, Bonn, n° 1.
- Gorceix, Paul (1980) : Poème *Hôpital* de Maurice Maeterlinck. *L'information littéraire*, 32^e année, n° 1, Janvier-Février.

- Gouvard, Jean-Michel (1998a) : Théorie de l'évocation et théorie du roman, in : *Haben sich Sprach- und Literaturwissenschaft noch etwas zu sagen ?* in : Hausmann, F.-R. et H. Stammerjohann (éds.) : Romanistischer Verlag, Bonn, n° 1.
- Gouvard, Jean-Michel (1998b) : *La pragmatique*. Armand Colin.
- Gullentops, David (1998) : L'espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlinck. *Etudes Littéraires*, vol. 30, n° 3, été, pp. 93-106.
- Huret, Jules (1891) : *Enquêtes sur l'évolution littéraire*, pp. 116-129.
- Kleiber, Georges (1990) : *La sémantique du prototype*, P.U.F.
- Ludwig, Pascal (1997) : *Le Langage*. Flammarion.
- Maeterlinck, Maurice (1989) : *Serres chaudes, Quinze chansons, La Princesse Maleine*, 1^{ère} édition 1889, éd. Gorceix, Paul. *Collection Poésie*, Gallimard.
- Maeterlinck, Maurice (1979) : *Théâtre complet*, 1^{ère} édition 1901-1902. Slatkine.
- Riffaterre, Michael (1979) : Traits décadents dans la poésie de Maurice Maeterlinck, in : *La production du texte*. Seuil.
- Ruwet, Nicolas (1975) : Parallélismes et déviations en poésie, in : Kristeva, J., J.-C. Milner & N. Ruwet (éds.) : *Langue, discours, société, pour Emile Benveniste*. Seuil.
- Sperber, Dan (1974) : *Le symbolisme en général*. Collection *Savoir*, Hermann.
- Sperber, Dan et D. Wilson (1989) : *La Pertinence*, 1^{ère} édition 1986. Minuit.

Résumé

Cet article vise à illustrer les possibilités interprétatives de la théorie de l'évocation de Marc Dominicy. Pour ce faire, nous caractériserons les stratégies d'écriture des poèmes en vers libre de *Serres chaudes* (1886) que nous comparerons avec celles des drames en un acte (1890-1894) du premier théâtre de Maeterlinck. La continuité des structures repérées, nous permettra d'expliquer les qualités de ce théâtre poétique malgré l'absence de formes métriques conventionnelles.