



HAL
open science

Pragmatique et fonctionnement du poème

Jean Robert Rakotomalala

► **To cite this version:**

| Jean Robert Rakotomalala. Pragmatique et fonctionnement du poème. 2020. hal-03084086

HAL Id: hal-03084086

<https://hal.science/hal-03084086>

Preprint submitted on 20 Dec 2020

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.

RAKOTOMALALA Jean Robert

Pragmatique et fonctionnement d'un poème

Notre objectif est de montrer que la pragmatique peut être un excellent outil dans l'approche des textes littéraires, notamment dans le sens où syntaxe et sémantique sont commandées par des buts pragmatiques (BANGE, 1992, p. 9). Il est communément admis que pour orienter les échanges dans une direction irénique, il faut que les formes des énoncés respectent la préservation de la face. S'il est également admis que nommer, c'est faire exister (SARTRE, 1998, p. 66), la préservation de la face permet de montrer les choses sans jamais le dire et ainsi d'éviter de taire à tout jamais la vérité. Nous allons tester ces hypothèses dans l'analyse d'un poème de RAJEMISA-RAOLISON Régis : *Le vannage*

Mots clés : temporalité close, temporalité ouverte, profane, sacré, femme, préservation de la face.

Our aim is to show that pragmatic can be an excellent tool in the approach of literary texts, especially in the sense that syntax and semantics are controlled by pragmatic goals (BANGE, 1992, p. 9). It is widely accepted that in order to steer exchanges in an pacific direction, the forms of the statements must respect the preservation of the face. If it is also accepted that to name is to make exist, (SARTRE, 1998, p. 66)the preservation of the face allows to show things without ever saying it and thus to avoid forever silent the truth. We will test these hypotheses in the analysis of a poem by RAJEMISA-RAOLISON Régis: *The vannage*

Key words: Keywords: closed temporality, open temporality, profane, sacred, woman

Prenons d'abord connaissance du corpus :

Le vannage

C'est le soir, à l'heure où le nuage irisé
Vient filtrer les rayons du soleil qui décline
Là-haut, dans le hameau qu'endosse la colline,
On voit les beaux tableaux du soir cristallisés.

Des vieux sont adossés à leur mur en pisé,
S'entretenant du jour, tous accroupis en ligne,
Tandis que, devant eux, une fille câline,
Debout, dans son van rond vanne du riz brisé.

Sur le corps des vieillards l'ombre du beau corps frêle
S'allonge, comme une eau qui monte, et ses doigts grêles
Du van léger et roux rythment le va et vient.

Le van, dans ses mains, comme une aile de colombe,
S'élance sur sa tête et revient sur son sein,
Et les grains de riz blanc comme un jet d'eau retombent
(RAJEMISA-RAOLISON, 1983, p. 45)

Sommaire

1. Introduction.....	3
2. La poésie champêtre	3
2.1. La mise en abyme.....	4
2.2. Le principe analogique	4
3. La mesurabilité du temps.....	6
3.1. La temporalité ouverte.....	6
3.2. La temporalité close	6
3.3. Temporalité ouverte et temps profane.....	7
3.4. Temporalité close et temps sacré	7
4. Conclusion	8
5. Bibliographie.....	9

1. INTRODUCTION

Selon toute apparence, il s'agit de ce que l'on pourrait appeler poésie bucolique comme genre poétique. La poésie bucolique a pour mission de raconter la vie pastorale en termes de simplicité et de sincérité, loin de la complication des romans et des tumultes de la ville ; c'est une peinture de la nature.

Pourtant, en tenant compte du fait que l'œuvre est le texte et le lecteur (RIFFATERRE, 1979, p. 89), nous sommes loin de cette simplicité. C'est pour cette raison que Umberto ÉCO définit le texte de machine paresseuse parce que les blancs qui le parsèment sont laissés à la discrétion du lecteur :

Le texte est un tissu de signes. Il est ouvert, interprétable, mais doit être entrevu comme un tout cohérent. Il construit son Lecteur Modèle, et est davantage une totalité où l'auteur amène les mots puis le lecteur le sens. Le texte est en fait une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » (ECO, 1985 [1979], p. 29)

Nous sommes donc au cœur du principe de coopération qui définit le rapport interlocutif, si de plus, il est admis que la pragmatique est une modification du rapport interlocutif, il n'y a plus de doute que cette discipline peut être érigée en technique d'approche de ce qui est proprement littéraire. Autrement dit, avec la pragmatique, il y a décloisonnement des disciplines en sciences humaines. Nous verrons en outre que dans notre analyse le point focal sera porté sur la dimension anthropologique du poème, de tout poème ; nous retrouvons la première définition fondamentale de la pragmatique : l'étude du rapport des signes et ses utilisateurs (MORRIS, 1971). Nous allons d'abord proposer une première lecture qui fait de ce poème le genre bucolique, ensuite dans une deuxième lecture, ou lecture rétroactive, à travers la mesurabilité du temps, nous verrons que la femme est la manière humaine de passer le temps et enfin, nous nous servirons des figures pour justifier nos résultats, notamment l'antanaclase

2. LA POESIE CHAMPETRE

Le genre bucolique ou le genre champêtre a pour mentor THÉOCRITE (III^{ème} siècle B. C.) à travers les œuvres de VIRGILE (70 B. C.). Le premier indice qui nous permet de conclure à ce genre pour *Le vannage* est l'ancrage spatial (dans le hameau qu'endosse la colline), le hameau est tout le contraire d'une ville car il est un groupement de maisons rurales à l'écart du village. L'élément de magnificence caractéristique de la bucolique est le flou engendré par l'ancrage temporel qui se situe au crépuscule : « le nuage irisé filtrant les rayons du soleil » est propre à estomper les contours pour donner aux choses une apparence somptueuse.

Ici encore, si cet ancrage spatio-temporel constitue une partie « des beaux tableaux du soir » ; mais ce n'est pas l'essentiel du tableau, nous avons dans ce poème un tableau dans un tableau que la littérature appelle mise en abyme.

2.1. LA MISE EN ABYME

La sémiotique littéraire définit la mise en abyme à l'image des poupées russes. Plus exactement, il s'agit d'un récit analogique du récit qui l'enchâsse comme si le récit enchâssé voulait prendre de vitesse le récit enchâssant. La mise en abyme est, en définitive, une insertion en miniature du récit enchâssant pour un accroissement de la lisibilité.

Dans le poème qui nous occupe, il s'agit d'un tableau dans un tableau mais de nature différente, le premier tableau est une description champêtre et le second une description d'une fille en train de faire le vannage. Or pour qu'il y ait une mise en abyme il faut que les deux tableaux soient analogiques.

2.2. LE PRINCIPE ANALOGIQUE

Le phénomène qui empêche de voir l'analogie entre les deux tableaux est la fausse piste du genre bucolique. Pour lever le voile qui empêche de voir l'analogie, il faut se rendre compte que la beauté féminine est quelque chose d'indicible (RAKOTOMALALA, 2017), mais indicible ne signifie pas impossible à montrer. C'est ici que le recours à la pragmatique s'avère intéressant parce que cette discipline conçoit les actes de langage comme quelque chose qui ne fait pas l'objet d'une mention mais seulement montrés par la manière de dire :

Interpréter un énoncé, c'est y lire une description de son énonciation. Autrement dit, le sens d'un énoncé est une certaine image de son énonciation, image qui n'est pas l'objet d'un acte d'assertion, d'affirmation, mais qui est, selon l'expression des philosophes anglais du langage, « montrée » : l'énoncé est vu comme attestant que son énonciation a tel ou tel caractère (au sens où un geste expressif, une mimique, sont compris comme montrant, attestant que leur auteur éprouve telle ou telle émotion). (DUCROT, 1980, p. 30)

Dire qu'une « énonciation a tel ou tel caractère », c'est signaler que l'énoncé porte l'empreinte de son énonciation dans sa composante sémantique. Ce qui veut dire également que si la sémantique peut porter trace de l'énonciation, c'est que le sens est également une forme. Tout l'effort du linguiste danois Louis HJELMSLEV a pour origine l'affirmation de SAUSSURE selon laquelle *la langue est une forme et non une substance* (SAUSSURE, 1982[1972], p. 157), une assertion qu'il érige en pari de la forme ; c'est-à-dire que dans le principe d'isomorphisme, au niveau du contenu, la radicalisation de la forme permet une visualisation du sens :

Le sens devient chaque fois substance d'une forme nouvelle et n'a d'autre existence possible que d'être substance d'une forme quelconque. (HJELMSLEV, 1968-1971, p. 70)

Une conclusion qui découle encore de la linguistique structurale comme rupture épistémologique avec la tradition linguistique qui est incapable de sortir de sa gangue de philologie, est formulée en un seul coup de plume : *dans la langue, il n'y a que des différences* (SAUSSURE, 1982[1972], p. 166)

De ce qui précède, il est légitime maintenant de se poser la question de la beauté féminine. Déjà chez DIDEROT, si une définition générale de la beauté se base sur un rapport d'harmonie, chez la femme, cette harmonie devient insuffisante ; il faut encore une connotation qui installe la beauté féminine dans un réseau de relations humaines à l'égard de l'espèce :

La vraie beauté est celle qui satisfait l'esprit, qui répond à ces représentations, foisonnantes en tous sens, qui accompagnent et enrichissent les sensations, qui établissent un réseau dense de rapports entre l'homme et son entière condition, entre la femme et sa destination, entre elle et les formes multiples de l'amour humain. Il n'y a pas un type unique de beauté féminine, mais plusieurs, selon les diverses combinaisons qu'admettent les rapports qui sont suggérés ; selon leur relation aussi avec le caractère de l'homme qui éprouve l'émotion de la beauté. (HOFFMAN, 1977, p. 278)

Ce qui veut dire que si la beauté féminine peut être exprimée en termes de proportion géométrique, mais elle ne doit pas l'être. Parce que l'on traitera de signes autonymiques dont le propre est d'exacerber le désir, une exacerbation qui peut mener à la violence. Elle ne doit pas aussi l'être parce que si le travail assure l'assomption du primate que nous sommes au rang de l'humanité, cette exacerbation est une régression au rang de l'animal.

Autrement dit, la préservation de la face est au cœur de la description de la beauté féminine ; puisque la séduction l'emporte toujours sur le travail ; le discours qui en parle doit refuser la reconduction au rang de l'animal par un puissant travail de mise à distance : au lieu de parler de proportion géométrique, la beauté de la femme est exprimée en termes analogiques à celle de la nature. En termes de pragmatique, il s'agit tout simplement de faire de l'implicite qui est une manière de faire voir les choses sans jamais le dire.

C'est ainsi que dans ce poème l'orientation vers le genre bucolique est tout simplement une stratégie qui met en place le comparant de la métaphore pour éviter de parler directement du comparé : la femme. C'est une stratégie universelle qui se retrouve dans le blason du corps féminin. Pour signaler un exemple emblématique, il n'est que d'évoquer ce passage de la Cantique des Cantiques :

Qui est celle qui apparaît comme l'aurore, Belle comme la lune, pure comme le soleil, Mais terrible comme des troupes sous leurs bannières ? (Bible, 1982, pp. 6-10)

Il s'ensuit que si nous ne pouvons pas parler de la beauté de la femme en soi en termes de proportion, c'est parce que cette description allumera notre désir de possession dans lequel

l'homme se trouve en position de faiblesse parce que désirant un interdit. Pourtant, nous sommes en face d'un paradoxe ; ce que la femme interdit, elle la postule en même temps : le retour à l'animalité, car si la femme est une beauté, il n'est d'autres manières de la posséder que de suivre les voies de l'érotisme.

C'est pour cela, en raison de la préservation de la face, que nous pouvons dire que le thème bucolique n'est qu'une métaphore de la beauté féminine. Toute la première strophe, tout en continuant d'être bucolique, se présente alors comme une analogique de la beauté féminine, une interprétation qui a pour indice le pluriel dans le segment « beaux tableaux du soir » ; car la métaphore ne supprime pas la première lecture mais s'en sert comme base de la deuxième lecture

En outre, l'ancrage temporel, n'est pas seulement prétexte à la description des beaux tableaux, mais en introduisant une dimension temporelle, nous confronte à la mesurabilité du temps qui met en évidence que la femme est la manière humaine de passer le temps.

3. LA MENSURABILITE DU TEMPS

Deux manières de mensuration du temps est possible, le premier est ce qui est conforme à la spatialisation du temps dans nos horloges et dont nous devons l'analyse à (SAINT-AUGUSTIN, 1982), c'est la temporalité ouverte. La deuxième est celle de (ARISTOTE, 1985) dont la version moderne chez (GREIMAS, 1966b) s'appelle logique narrative, c'est la temporalité close.

3.1. LA TEMPORALITE OUVERTE

Elle est constituée par le passé, le présent et le futur, c'est le temps de notre vécu au premier degré dont la principale caractéristique est d'être inexorable, c'est un temps qui avance en convertissant le futur en passé et qui n'autorise pas le retour en arrière. Saint AUGUSTIN précise que le passé n'est plus, le futur n'est pas encore et le présent n'est pas. Autrement dit, la temporalité ouverte n'a pas de consistance, dès lors pour qu'elle ait un contenu il faut que le présent de l'esprit soit assisté par la mémoire du passé et l'expectation du futur. Cette dernière remarque nous amène vers la temporalité close.

3.2. LA TEMPORALITE CLOSE

C'est le temps de notre vécu au second degré. La temporalité close est caractérisée par un commencement absolu et une fin absolue qui annonce que le temps des péripéties est fini. Si la temporalité ouverte de notre existence au premier degré provoque l'angoisse, c'est parce que nous ne pouvons jamais en connaître la fin ; en revanche, la temporalité close au second degré finit toujours et nous détend parce que s'inscrivant dans le registre du connu, en outre la temporalité close finit toujours avant la fin de notre vécu au premier degré.

À la lumière de ces deux mesurabilités du temps, on s'aperçoit que dès le commencement du poème, le mot « soir » fonctionne deux fois à la manière d'une antanaclase¹, du coup il devient un signe autonymique parce qu'il est identique à son référent : le mot « soir » qui signifie « déclin du jour » a pour référent également « les vieux » dont la description proxémique (accroupis en ligne) annonce clairement le déclin de la vie.

Sur le plan théorique, la prouesse de l'antanaclase nous montre qu'autonymie et métaphore sont une seule et même chose : la métaphore n'est qu'une modalisation autonymique qui force la lecture dans la sphère de la rhétorique.

3.3. TEMPORALITE OUVERTE ET TEMPS PROFANE

Du coup, il se révèle que cet ancrage spatio-temporel renvoie au temps qui passe. Et quand on sait, par lecture métaphorique, que les « vieux », dont la forme grammaticale au masculin, associe la temporalité ouverte à l'homme, à cause du mot « soir » qui affiche le caractère inexorable du temps du vécu au premier degré : la temporalité ouverte avance en convertissant notre futur en passé, ou plus précisément, dans le vécu au premier degré, nous assistons au passé qui s'agrandit et au présent qui s'amenuise.

La temporalité ouverte comme temps de notre vécu au premier degré est également le temps du travail qui est un temps profane car ne pouvant jamais être renouvelé.

Le changement de mesure du temps est annoncé par l'articulateur logique « tandis que ». Il y a donc un « avant » et un « après ». Avant, cet articulateur logique, il y a le passé qui n'est plus et qui se manifeste dans le fait que les vieux ont pour activité le souvenir du passé en s'entretenant du jour. Le contenu de ce jour, au sens littéral ou au sens métaphorique découlant de l'antanaclase « soir » est le travail pour la vie qui assure l'assomption du primat qu'est l'homme au rang de l'humain. Le temps profane est symbolisé par le fer comme outil de travail de l'homme.

3.4. TEMPORALITE CLOSE ET TEMPS SACRE

L'« après » est caractérisé par le futur qui n'est pas encore mais sous le signe du présent de l'esprit où souvenir et attente constituent une temporalité close comme si pour racheter l'entropie désespérante de la temporalité ouverte, nous avions refuge dans la temporalité close symbolisée par l'or qui est la parure par excellence de la femme.

Si la femme est décrite par l'adjectif « câline », c'est parce que justement le câlin est de l'ordre du jeu qui a l'avantage de nous arracher du monde du travail pour nous plonger dans

¹ Pour mémoire, nous avons la célèbre antanaclase de Blaise PASCAL : « Le cœur à ses raisons que la raison ne connaît point, on le sait en mille choses. » (Pensées, 1964 [1670], p. § 277)

le monde sacré. Car la femme comme tout ce qui est sacré est soustraite du travail au profit du jeu de l'apparence ou du paraître : un jeu qui a l'avantage de nourrir nos désirs afin que la femme nous prodigue la vie, d'abord sous forme de création artistique ; et enfin, sous forme d'enfantement qui nous permet de déjouer la mort dans la temporalité ouverte. Bref, la femme a le pouvoir de nous prodiguer la vie par gestation et de nourrir nos désirs pour cette fin.

On constate alors qu'il faut aussi lire le « riz » deux fois sous le signe également de l'antanaclase. C'est à la fois l'élément nourricier du corps dans la tradition malgache, mais également la femme nourricière du désir. L'autonymie de ce signe réside dans le fait que le riz comme la femme a besoin d'être dénudé pour pouvoir assouvir notre faim.

4. CONCLUSION

En conclusion, le poème sous prétexte de genre bucolique, nous apprend que la seule manière de passer le temps est de nous engager dans la temporalité close dans laquelle la femme nous donne le moyen de lutter contre l'entropie du vécu au premier degré en nous donnant la vie à travers le monde du jeu propre au sacré sous le signe de l'éternel retour. Le vécu au second degré est justement le temps de la créativité, donc celui du rêve où il nous est loisible d'habiter le monde du possible.

Monde du travail et monde du jeu s'oppose de la même manière où le fer qui pourtant autorise le travail pour vivre est de moindre valeur que l'or qui n'est que jeu de parure. Monde du travail, temporalité ouvert et monde des hommes sont une seule et même chose ; monde du jeu, temporalité close et monde des femmes appartiennent au même registre de connaissance, celui du rêve.

Ce monde divin du jeu est notifié de la manière suivante par HEIDEGGER :

L'ouverture d'un monde donne aux choses leur mouvement et leur repos, leur éloignement et leur proximité, leur ampleur et leur étroitesse. Dans l'ordonnance du monde est rassemblée l'ampleur, à partir de laquelle la bienveillance sauvegardante des dieux s'accorde ou se refuse. (HEIDEGGER, 1987 [1949], p. 48)

5. BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE. (1985). *Poétique*. Paris: L'Esprit.

BANGE, P. (1992). *Analyse conversationnelle et Théorie de l'action*. Paris: Les éditions Didier.

Bible. (1982). Cantique des Cantiques. Dans Bible, *LA Bible en français courant* (pp. 1067-1075). Paris: Société biblique française.

DUCROT, O. (1980). Analyses pragmatiques. *Communications*, pp. 11-60. Récupéré sur Persée.

ECO, U. (1985 [1979]). *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*. Paris: Grasset.

GREIMAS, A. J. (1966b). Elements pour une interprétation des récits mythiques. Dans B. E. Barthes, *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit* (pp. 28-59). Paris: Seuil.

HEIDEGGER, M. (1987 [1949]). *Les chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard.

HJELMSLEV, L. (1968-1971). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: éditions de Minuit.

HOFFMAN, P. (1977). La beauté de la femme selon Diderot. *Persée*, pp. 273-289.

MORRIS, C. (1971). *Writings on the General Theory of Signs*. La Haye, Paris: Mouton.

PASCAL, B. (1964 [1670]). *Pensées*. Paris: Brunschvicg-, Garnier,.

RAJEMISA-RAOLISON, R. (1983). *LEs fleurs de l'île rouge*. Fianarantsoa: Ambozontany.

RAKOTOMALALA, J. R. (2017, Octobre 13). *Signification horizontale et beauté féminine*. Récupéré sur Hal- AUF: HAL Id: hal-01616247

RIFFATERRE, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.

SAINT-AUGUSTIN. (1982). *Confessions*. Paris: Seuil.

SARTRE, J. P. (1998). *La responsabilité de l'écrivain*. Paris: Verdier.

SAUSSURE, F. d. (1982[1972]). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.