



HAL
open science

Cohérence et dyscohésion dans deux sonnets contemporains

Sandrine Bédouret-Larraburu

► **To cite this version:**

Sandrine Bédouret-Larraburu. Cohérence et dyscohésion dans deux sonnets contemporains. Raluca Nita. Cohérence et cohésion textuelles, Lambert-Lucas, pp.253-266, 2021, 978-2-35935-343-3. hal-04722563

HAL Id: hal-04722563

<https://hal.science/hal-04722563v1>

Submitted on 5 Oct 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

COHÉRENCE ET DYSCOHÉSION DANS DEUX SONNETS CONTEMPORAINS

Sandrine Bédouret-Larraburu

À l'instar de Jean-Michel Adam (2011 : 32)¹, nous considérons le sonnet comme un genre défini par « une stabilisation publique et normative, et la possibilité d'un statut institutionnel » (Stierle, 1977 : 425). Ce genre impose une cohérence c'est-à-dire « des propriétés pragmatiques qui assurent l'interprétabilité d'un texte » (Neveu, 2005 : 21). Ainsi André Gendre (1996 : 14) définit le sonnet comme

une forme fixe ou plutôt semi-fixe, que modèlent trois variables selon trois niveaux :
le niveau strophique
le niveau syntaxique
le niveau sémantique.

Nous proposons de réfléchir au niveau syntaxique sur lequel repose la cohésion, définie comme « faits de continuité et de progression sémantiques et référentielles produits dans un texte par un dispositif spécifiquement linguistique » (Neveu, *ibid.*). Or, comme la cohérence du sonnet est liée au vers – puisque la forme fixe repose sur 14 vers –, la cohésion syntaxique doit fonctionner par rapport à ce même vers, qui a sa propre autonomie.

En effet, dans la poésie classique – d'avant 1830 –, la syntaxe se plie au mètre et la coïncidence mètre-syntaxe assoit la cohérence du discours, l'enjambement faisant figure d'écart calculé dont le poète ne saurait abuser. À partir des Romantiques, l'autonomie du vers par rapport au mètre permet de créer des tensions entre mètre et syntaxe et certains mots (dont les morphèmes grammaticaux) ont pu se trouver en position accentuée de fin d'hémistiche ou de fin de vers. Cette tendance introduite par Rimbaud va être poursuivie dans la poésie contemporaine. Nous proposons de nous focaliser ici sur deux sonnets récents, qui nous paraissent exemplaires de la tendance de ces vingt dernières années et qui jouent de la disposition en sonnets sans respect du plan de texte² : l'un tiré de *Ta résonance, ma retenue* de Serge Ritman (2014) et l'autre de *Ici rien n'est présent*, composé par Gérard Titus-Carmel (2003). Ces deux sonnets offrent un fonctionnement très différent des marques de la cohésion sur la page-sonnet. Nous nous intéresserons plus particulièrement ici aux connecteurs, éléments-clés de la cohésion et nous chercherons à montrer que les effets d'accentuation, dus à leur position dans le vers, peuvent produire de la dyscohésion. Leur position a une incidence sur les enjeux de rupture et de continuité dans la syntaxe.

Ainsi nous proposons de réfléchir dans un premier temps à la cohérence du sonnet contemporain, dans un second temps de nous focaliser sur les connecteurs pour analyser les effets de dyscohésion entre vers et syntaxe ; enfin nous réfléchirons à la position des connecteurs et aux effets d'accentuation engendrés.

1. Cohérence du sonnet : historicité du plan de texte

Nous nous appuyerons sur la définition de « cohérence » donnée par Anna Jaubert pour contextualiser l'évolution du genre :

Quant à la cohérence, elle apparaît comme le résultat d'un jugement, un jugement tributaire à la fois de marques linguistiques de cohésion (les liens intra- et

¹ Nous ne rentrons pas ici dans le débat proposé par Michèle Monte dans son article « Sonnets d'Yves Bonnefoy, Valérie Rouzeau et Robert Marteau : plan de texte et généricité » (2014) ; débat qui la conduit à réduire le sonnet à un plan de texte.

² Division en strophes (quatrains, tercets) reconnaissables par la syntaxe ou la métrique.

interphrastiques), *et* l'adéquation à une situation que l'on apprécie à partir d'une compétence encyclopédique. Au-delà donc des marques de cohésion qui sont là pour faciliter, ou pour instruire, l'interprétation, la reconnaissance d'une cohérence est fondamentalement ce qui constitue un ensemble verbal en texte. C'est la propriété définitoire du texte. (Jaubert, 2006 :15-16).

La compétence encyclopédique du lecteur de sonnet est connue : la forme de Pétrarque était construite sur un modèle contraint de huitain ABBA alors que la forme du sizain était déjà plus libre : *ccdeed* pour le sonnet italien mais *ccdede* pour le sonnet français et *cdcdee* pour le sonnet shakespearien. La représentation du sonnet canonique parnassien est illustrée par « Les conquérants³ » d'Heredia : le jeu de rimes *abbaabba ccdede* en rimes riches met en évidence le plan de texte ; les strophes sont typographiquement détachées ; les alexandrins césurés à l'hémistiche et la syntaxe se coule dans ce moule pré-construit.

À la fin du XIX^e siècle, cette forme est retravaillée, « libérée » : les quatrains acquièrent une véritable autonomie et ne fonctionnent plus forcément en huitain, c'est-à-dire sur une seule rime, d'une part ; d'autre part, le vers s'affranchit du mètre et de possibles discordances entre mètre et syntaxe apparaissent. Le sonnet reste cohérent parce que ces variations ne remettent pas en cause le plan de texte.

Ainsi, Charles Baudelaire, en publiant dans *Les Fleurs du Mal* une centaine de sonnets, réactive une forme considérée à cette époque comme réactionnaire. Il la modifie profondément ; il utilise à peu près toutes les combinaisons rimiques possibles : dans les 48 poèmes des *Fleurs du Mal*, on relève onze combinaisons possibles sur cinq couples de rimes, (modèle qui conserve l'unité du huitain) et on recense 8 formes sur six couples de rimes. Il propose deux poèmes à rimes suivies : « Le Revenant » (Baudelaire : 64) et « Une gravure fantastique » (69), poème de 14 vers sans marquage de strophe. La cohérence du sonnet semble alors atteinte et l'on peut se demander si ce dernier poème constitue encore un sonnet.

C. Baudelaire joue aussi sur l'ordre des strophes : « Bien loin d'ici » (145) commence par le sizain et « L'Avertisseur » (140) présente un quatrain puis le sizain et enfin le dernier quatrain. Verlaine pratique également le sonnet inversé dans « Résignation » (Verlaine : 26), sonnet liminaire de *Melancholia* des *Poèmes saturniens*.

Baudelaire joue donc sur les rimes, sur les types de vers, sur l'ordre des strophes. Jusqu'à Hugo, l'enjeu métrique était de faire coïncider le mètre et la syntaxe. À la suite d'Hugo, il prosaïse les vers et crée une tension entre syntaxe et vers. Verlaine et Rimbaud accentuent ce décalage entre le métrique et le syntaxique. Accentuer métriquement des mots normalement

³Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde Occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ;

Ou penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

inaccentués syntaxiquement crée une tension de lecture. C'est tout l'enjeu des trimètres dits romantiques qui accordent la prédominance à la syntaxe⁴. À titre d'exemple, le vers de Rimbaud (1870 : 20) « Morts de Valmy, Morts de / Fleurus, Morts d'Italie⁵ » présente une accentuation métrique sur la dernière syllabe de l'hémistiche, soit sur le *de* de « morts de Fleurus » et crée ainsi un suspens : morts de Valmy morts de (froid, peur, ...) qui renforce l'énumération. Le travail sur les enjambements (rejets et contre-rejets) chez ces différents poètes est extrêmement révélateur de la manière dont la syntaxe déborde le vers, comme dans ce vers de Rimbaud : « Tisonnant, tisonnant son cœur amoureux sous », où l'accent de fin de vers tombe sur une préposition. Comme pour le cas à l'hémistiche, la question est de savoir si on marque la fin du vers ou si on accélère pour respecter la cohérence du syntagme prépositionnel ; pour le dire autrement, de savoir si on a juste des sonnets pour l'œil ou des sonnets qui s'entendent.

La libération du vers puis la prédominance accordée à la syntaxe sur le mètre ont conduit à modifier complètement le rapport à cette forme dite fixe : le sonnet va connaître le même mouvement de libération que le vers, jusqu'au sonnet en prose de Rimbaud (1895 : 147), dans *Les Illuminations*. Parallèlement au vers libre, Blaise Cendrars contorsionne le sonnet dans ses *Sonnets dénaturés* : on peut d'ailleurs juste lire une boutade dans le titre de Cendrars puisque ces textes poétiques ne sont plus reconnaissables comme sonnet ; ils ont perdu la cohérence propre au sonnet.

Alors nous pouvons nous interroger sur le type de cohérence que peut revêtir le sonnet au XXI^e siècle.

Il faut dire que le genre connaît un renouveau particulier (Chevrier et Moncond'huy, 2008) en ce début de siècle et choisir d'écrire en sonnets n'est pas anodin. Il s'agit bien de s'inscrire dans la forme poétique la plus utilisée de notre patrimoine littéraire européen. Les poètes qui revendiquent cette forme font en sorte qu'elle soit reconnue. Pour cela, ils adoptent une disposition canonique du sonnet, repérable par une disposition typographique, par le nombre 14, et / ou par le jeu de rimes. Pour mieux baliser la lecture, ils peuvent choisir dès le titre d'informer le lecteur qu'il s'agit de sonnets, comme l'ont fait Bernard Noël avec ses *Sonnets de la mort* ou Emmanuel Hocquard dans *Un Test de solitude* sous-titré *Sonnets*. En tout état de cause, un sonnet apparaît rarement seul, il s'inscrit dans une série, et doit s'étudier en réseaux. La sérialité peut s'imposer à tout le recueil comme dans les exemples précédents mais aussi dans les nombreux volumes de *Liturgie* de Robert Marteau, où le terme *Sonnets* n'est pas donné dans le paratexte, ou dans des sections particulières caractérisées par une répétition de quatorze vers (Bédouret-Larraburu, 2016). Et cette sérialité lui donne sa cohérence de sonnet. « Dès qu'il y a discours, il y a mise sous caution de la représentation des choses : la cohérence s'inscrit dans ce cautionnement. La cohésion propose un affichage, c'est sa vitrine. » (Jaubert, 2006 : 19) ; parce que les représentations mentales ne sont pas linéaires alors que le discours l'est. Ainsi, la cohérence s'appréhende dans l'acceptation de la dénomination « sonnet ».

Si on part d'une définition minimale du sonnet contemporain comme ensemble de quatorze vers, quel est l'affichage de ce vers ? Comment se construisent la cohésion et la cohérence ?

2. Cohésion ou dyscohésion syntaxique dans la cohérence du sonnet

⁴ « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe ! », Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, 1834.

⁵ Rimbaud, « morts de 92 », p. 20.

Nous proposons de nous attacher à deux sonnets contemporains (XXI^e siècle), qui ne respectent pas le plan de texte rimique, pour étudier le fonctionnement des connecteurs dans la cohésion ; il s'agira d'étudier leurs positions dans les vers pour en dégager les effets produits.

Serge Ritman n'est pas à proprement parler un sonnettiste... mais dans *Ta résonance, ma retenue*, l'œil est arrêté par une série de blocs de quatorze vers, réunis sous le titre *À jour*. La sérialité constitue un des critères pertinents de la cohérence du sonnet contemporain. *À jour* s'ouvre sur une citation de Vladimir Holan « En attendant tout, tout ici/ N'est un miracle qu'une fois », et est composé de deux séries de 19 sonnets séparés par cette séquence de 7 vers :

les formes fixes bougent dans le temps
de la lecture l'écriture défait ce qui était
prévu comme calculé et si le chiffre
des jours est la relation des ouvertures
quand tu viens à l'improviste défaire
mon programme l'agenda ne sert plus
pour la nuit du présent il y a ta lumière⁶

Ces vers évoquent les formes fixes et nous confortent dans l'idée de l'élection du sonnet. « Les formes fixes bougent dans le temps de la lecture », comme on a pu le voir dans ce court historique du sonnet et « l'écriture défait ce qui était prévu » par cette même forme. À moins qu'il ne faille lire : les formes fixes bougent dans le temps / l'écriture défait ce qui était prévu [de la lecture]. Ainsi le sonnet suivant⁷ se lit comme une déstructuration du sonnet « consacré » où syntaxe et métrique coïncidaient :

c'est bien autre chose que du sexe qui	11
circule dans l'amour mais ce mot n'est	10
pas dans <i>l'Essai sur le don</i> et le proverbe	11
maori montre que Mauss ne prend pas	10
le langage pour la communication	11
tu sais très bien me dire que tu veux	10
faire l'amour dans la force d'une parole	12
les élèves que je croise au marché	10
disent mon nom comme s'ils ne me	9
reconnaissaient pas le fripier m'appelle	10
le prof et je lui joue la comédie de	11
l'histoire il me vend une chemise qui	11
a fait le tour du monde sous mon bras	10
j'oublie pas de remonter à la boulangerie	13

Comme tous les poèmes de la séquence, ce texte est construit sous la forme d'un bloc de quatorze vers sans rimes : le vers est libre, il comprend de 9 à 13 syllabes et une récurrence des vers de 11 et de 10 syllabes. Il n'y a pas de strophes ni au niveau typographique ni au niveau rimique ni au niveau syntaxique. Le poète pratique l'enjambement de manière assez systématique et l'absence de signes de ponctuation⁸ complexifie la lecture. C'est donc au lecteur à reconstruire les unités phrastiques. La première s'étend sur les cinq premiers vers : « C'est bien autre chose que du sexe qui circule dans l'amour mais ce mot n'est pas dans *l'Essai sur le don* et le proverbe maori montre que Mauss ne prend pas le langage pour la communication ».

⁶Serge Ritman, *Ta résonance, ma retenue*, Tarabuste, 2017, p.295

⁷Serge Ritman, *Ta résonance, ma retenue*, Tarabuste, 2017, p.292.

⁸ Caractéristique de la poésie contemporaine depuis Apollinaire.

Cette première « phrase » renvoie à *l'Essai sur le don*, certainement au proverbe maori qui préside au don et contre-don⁹ et pose une dichotomie entre sexe et amour : le propos se pose comme une réflexion personnelle qui ferait suite à un échange et dont le lecteur n'aurait ni les tenants ni les aboutissants. Le propos est donc décontextualisé, ouvert sur un « autre chose » qui n'est pas défini. En bref, il est difficile de jauger la pertinence du propos, qui est renforcée par une forte cohésion en conjonctions de coordination : « mais, et », et par l'utilisation d'un verbe objectif structurant la pensée : « montre » au sens de « démontre ». Cette première structure fait figure d'entrée en matière. La réflexion sur l'amour prédispose à l'arrivée d'un « tu » au vers suivant qui construit la deuxième unité phrastique : « tu sais très bien me dire que tu veux faire l'amour ». L'embranchement sur le *tu* annonce le thème du poème sur la reconnaissance : reconnaissance amoureuse ici puis reconnaissance sociale dans la suite du texte. La cohérence thématique est assurée par la double isotopie de l'amour et de la parole (« langage, communication, dire, parole ») et la mise en vers permet d'hésiter sur le rôle du complément : « dans la force d'une parole ». Faut-il lire : « tu sais bien me dire que tu veux faire l'amour dans la force d'une parole », selon une lecture de la ligne, « métrique », ou : « dans la force d'une parole les élèves que je croise au marché disent mon nom comme s'ils ne me reconnaissaient pas ». Le syntagme « la force d'une parole » peut être mis en facteur commun puisque le verbe *dire* est utilisé en pivot dans les deux propositions.

Le poème se construit alors sur cette reconnaissance dans la parole : « disent mon nom, reconnaissaient, m'appelle, je lui joue la comédie ». Le bloc phrastique des six vers suivants est construit sur une succession de propositions juxtaposées : « Les élèves que je croise au marché disent mon nom / comme s'ils ne me reconnaissaient pas, // le fripier m'appelle le prof / et je lui joue la comédie de l'histoire // il me vend une chemise / qui a fait le tour du monde sous mon bras ». Le balancement rythmique des deux propositions par groupe phrastique est mis à mal par la disposition en vers : les fins de vers ne correspondent pas aux fins de groupes syntaxiques. En ce sens, il y a dyscohésion du sonnet.

En revanche, la cohérence est assurée par les pronoms *je / ils / il* ; les pronoms de troisième personne, marqueurs d'altérité, non personnes par rapport au *tu*, biaisent l'échange. La conjonction de coordination « et » ne marque pas l'énumération mais est plutôt l'équivalent d'un *etiam* latin, consécutif ; il se trouve d'ailleurs sans position marquée sur la ligne. La parataxe montre la succession des actions mais là encore l'ambiguïté subsiste du fait du complément circonstanciel « sous mon bras » : la chemise est sous le bras mais par un jeu d'ellipse « elle fait le tour du monde », en parole, sans bouger puisqu'elle reste « sous le bras du poète ». La structure en vers libres assure la cohérence du sonnet et les phénomènes de cohésion internes soulignent les « incohérences » que l'on critiquerait en langage ordinaire mais qui font l'originalité du texte poétique. La dernière séquence phrastique « j'oublie pas de remonter à la boulangerie » nous replonge dans le réel et l'effet de chute du concetto laisse penser que le sujet poétique se répète de ne pas oublier de remonter à la boulangerie. Le poème cherche donc à structurer un flux de conscience verbal, à le tenir dans des vers qui ne manquent pas de se laisser déborder. Les connecteurs, peu nombreux, construisent une cohésion syntaxique à l'échelle de la phrase, pour coordonner les propositions.

Ainsi, la cohérence culturelle du genre entre en tension avec la cohérence syntaxique et sémantique. C'est au lecteur de reconstruire le sens en faisant jouer ces trois paramètres. Les phénomènes de cohésion/dyscohésion viennent alimenter cette tension.

⁹ « Les taonga et toutes propriétés rigoureusement dites personnelles ont un hau, un pouvoir spirituel. Vous m'en donnez un, je le donne à un tiers ; celui-ci m'en rend un autre, parce qu'il est poussé par le hau de mon cadeau ; et moi je suis obligé de vous donner cette chose, parce qu'il faut que je vous rende ce qui est en réalité le produit du hau de votre taonga. » <https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>, p. 16. Consulté le 28/10/19

Il en est autrement dans le sonnet de Titus-Carmel choisi¹⁰ : dans *Ici rien n'est présent*, Titus-Carmel adopte une forme pour chaque section. Ainsi, « L'entaille », « Le temps renonce » et « Portée pour mémoire » sont constitués de blocs de quatorze vers très longs, là où « c'est dans sa répétition que la forme devient lisible¹¹ ». Ces sonnets vont à l'encontre d'une représentation du sonnet conçu comme un espace plus aéré, plus concis tel qu'il a pu être montré dans les exemples précédents (partie I *supra*). Le bloc de quatorze vers envahit l'espace de la page. Aucun signe de ponctuation ne vient briser le flux des vers. La syntaxe est complexe et joue d'enchâssements de subordinées. La syntaxe comme la typographie rend compte d'un trop plein de mots qui masque le manque.

Dans le fouillis des ronces j'ai élu domicile c'est à partir de là
 Que te parvient ma charpie de mots tandis qu'au loin s'échevèle
 Une douleur ancienne à la crête des vagues je te demanderai demain
 S'il est conscient du jour qui point l'oiseau qui chante à tue-tête
 Quand tout ici n'est qu'ombre & verdure j'arpente ce jardin
 Je mesure mes pas tout en comptant les flaques que la terre n'a pas bues
 Ainsi je puis parler sans honte de solitude moi qui reste toujours collé
 À mes côtés le corps tout entier dévoré par la forêt des os et
 Qu'enfin devenu verre & pénombre je t'attends tu ne saurais plus tarder
 On dirait que ton nom déjà brasille à la surface de la mer et quand
 Trop de fatigue t'accable c'est le grand souffle du monde que tu accuses
 Amie brise le silence comme le mica dans ton poing c'est bon conseil
 Que je te donne pour réduire cette peur entre nous car ma langue a râpé
 La pierre je n'ai plus de mots je viens nu je t'offre ma nudité

Ce sonnet joue de rythmes lents et du débordement plus que de la mise en tension comme le faisait le texte de Serge Ritman. Les nombreux connecteurs de temps assurent la cohésion : « à partir de là que, tandis que, quand, enfin, quand ». Pourtant ces compléments de temps « tombent » toujours entre deux vers et laissent peser une ambiguïté. Ainsi, comme dans le sonnet précédent, nous pouvons reconstruire ou du moins tenter de le faire, des unités phrastiques. La première tient dans le premier vers : « dans le fouillis des ronces j'ai élu domicile », vers blanc de 12 syllabes. La seconde unité phrastique enjambe le premier vers : « c'est à partir de là que te parvient ma charpie de mots » et la subordinée circonstancielle « Tandis qu'au loin s'échevèle une douleur ancienne à la crête des vagues » peut alors avoir pour principale la formule d'extraction précédente, ce qui permet d'interpréter la charpie de mots comme conséquence d'« une douleur ancienne » ou elle peut se subordonner à la proposition suivante et induire la lecture : « tandis qu'au loin s'échevèle une douleur ancienne à la crête des vagues je te demanderai demain S'il est conscient du jour qui point l'oiseau qui chante à tue-tête ». L'utilisation cataphorique du pronom personnel *il* montre aussi que la perception est première : la crête des vagues serait perçue avant le lever de soleil ; puis se construit la reconnaissance de l'oiseau, de son chant.

Le principe de cohésion est aussi mis à mal dans les vers suivants, où l'on peut hésiter sur le point d'incidence de la temporelle : « je te demanderai demain s'il est conscient du jour qui point l'oiseau qui chante à tue-tête quand tout ici n'est qu'ombre & verdure » ou « Quand tout ici n'est qu'ombre & verdure j'arpente ce jardin, je mesure mes pas tout en comptant les flaques que la terre n'a pas bues ».

Il ne s'agit pas de faire un choix de lecture ; au contraire les deux possibilités coexistent ; les compléments de temps assurent le cadre poétique qui permet une harmonie. Ce moment

¹⁰ Gérard Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent*, Champ Vallon, 2003, p. 121.

¹¹ Gérard Titus-Carmel, *Le Huitième Pli ou le travail de beauté*, Galilée, 2013, p.70.

d'ombre et verdure est à la fois le temps de l'oiseau qui chante et de la promenade du sujet : mais en position centrale, sans choix syntaxique évident, il interroge le lecteur. De positions subordonnées, ces propositions deviennent centrales et exhibent la cohésion d'un texte qui se délie sans que la ligne ou la syntaxe imposent leur mode de cohérence.

À partir du connecteur « ainsi », au début de la ligne 7, la cohésion semble renforcée, la linéarité est mise en valeur par l'adverbe : « Ainsi je puis parler sans honte de solitude ». Un décrochage énonciatif s'opère par l'utilisation du pronom disjoint qui vient renforcer le pronom conjoint « je » : « moi qui reste toujours collé ». Le syntagme « à mes côtés » peut s'analyser comme le COI de coller mais il semble plus pertinent de l'analyser comme un complément de lieu au sein de la construction absolue « à mes côtés le corps tout entier dévoré par la forêt des os ». Le vers, la ligne, semble regagner son unité. La conjonction de coordination en fin de vers crée un effet de rupture, de suspens inverse au débordement des premiers vers et ouvre une nouvelle série de propositions : « Qu'enfin devenu verre & pénombre je t'attends / tu ne saurais plus parler/ On dirait que ton nom déjà brasille à la surface de la mer ». De nouveau, la conjonction *et* introduit alors une nouvelle proposition temporelle « quand trop de fatigue t'accable » sans hésitation de lecture. La conjonction de subordination fait d'ailleurs figure de bouclage entre les deux parties du sonnet.

Les trois derniers vers fonctionnent comme un envoi : « Amie brise le silence comme le mica dans ton poing » et renoue ainsi avec une tradition du sonnet.

Dans un premier temps, les connecteurs créent donc une dyscohésion du fait du vers : les connecteurs vitrines de la cohésion chez Ritman comme dans le début du sonnet de Gérard Titus-Carmel perturbent la cohérence. Cela crée un effet de débordement des propositions les unes sur les autres alors que paradoxalement la fin de ligne va créer un effet de suspens du fait de l'accentuation attendue.

3. Effets d'accentuation

Le sonnet contemporain se définit *a minima* [Chevrier, Moncond'huy, 2008] comme ensemble de quatorze vers. En fait de vers, il s'agit plutôt de lignes puisque le vers n'est ni compté (un nombre de syllabes n'est pas imposé) ni rimé. Rien ne permet à l'oreille d'entendre la fin de la ligne, si ce n'est à l'accentuer et à la marquer par une pause. Il nous semble donc pertinent de considérer que dans le sonnet contemporain une attention particulière est portée à la fin de ligne.

Le sonnet que j'ai choisi dans le recueil de Titus-Carmel fait plutôt figure d'exception en matière de fin de vers car deux connecteurs « et, quand » se trouvent accentués dans cette position ; nous avons montré que cela contribuait à assurer la cohésion du sonnet par rapport à la première partie. Cependant, d'une manière générale, dans ces sections, les fins de lignes sont occupées par des noms ou des verbes. Le sonnet 8 p. 122 exhibe en fin de lignes les mots suivants : « gauche, pierre, déjà, déposer, lèvres, signe, matin, avance, victoire, ongles, bagage, épieu, vent, effroi », soit essentiellement des noms normalement accentués. En revanche, les pronoms relatifs arrivent très fréquemment en début de vers :

Pour partir que bûche ou proverbe et peu m'importe l'épieu
Qui m'ouvrit si grandement le cœur si ne dure ce mot de vent
Qui l'époinde je le romperai te dis-je pour dénier l'effroi (p. 122)

Cette position initiale donne sa cohésion à la relative en lui redonnant son unité par la linéarité. Ce sont de nombreuses conjonctions de coordination que Titus-Carmel aime aussi à placer en début de vers, pour relancer la phrase :

Souffle comme mauve déposée entre tes mains fragiles mauves et lilas
Et l'île tout entière étirée cette fissure centrale te partageant corps
Et mémoire tu demandais que tout cela cesse qu'il n'y ait plus d'autres [...]
L'air te faisait défaut cet air de grand large comme un rêve de chambre
Et s'il t'arrivait toi aussi de préférer la guitare à l'idée de mourir (p. 79)

Ce connecteur *et* est d'autant plus remarquable que Titus-Carmel préfère l'esperluette quand il s'agit de relier deux noms : « qu'ombre & verdure ». L'accentuation permet ici une reprise de souffle et une relance de la suite.

Les seuls connecteurs que nous trouvons en fin de vers chez Titus-Carmel ont une valeur sémantique forte - de causalité notamment :

« Qui apaise les trop lourdes journées ni quelque retour en arrière car » (sonnet 5, p. 79)

« L'apparat de la nuit et l'épais silence où se noient les corps puisque » (sonnet 9, p. 123)

Ou de temps : « On dirait que ton nom déjà brasille à la surface de la mer et quand » (sonnet 7, p. 121).

En revanche, Titus-Carmel, n'utilise ni pronoms atones, ni prépositions en fin de vers. Il vise un certain académisme, et la ligne ne vient pas se mettre en porte-à-faux avec la syntaxe. Les connecteurs sont aussi nombreux en fin de vers que dans les autres positions de la phrase. En début de vers, ils exhibent la cohésion du discours ; en milieu de ligne, ils jouent d'ambiguïté syntaxique et participent de la dyscohésion du sonnet. En fin de vers ils créent un effet de suspens : ils permettent au lecteur de reprendre souffle dans la continuité de la syntaxe et d'accentuer certaines valeurs sémantiques.

Chez Serge Ritman, la ligne-vers est bousculée par l'apparition, en sa fin, de mots normalement inaccentués. Dans le sonnet étudié *supra*, ce sont les pronoms relatifs « qui » qui apparaissent en fin de vers : « c'est bien autre chose que du sexe qui », « l'histoire il me vend une chemise qui » : ces pronoms relatifs, accentués, créent un effet d'attente discordant ; le vers semble trouver sa marche indépendamment de la syntaxe et les connecteurs opèrent une dyscohésion par rapport à la proposition principale, autonomisant la relative, insistant sur la subordonnée. Le poète aime à jouer de ces effets de rupture comme dans ce sonnet :

une batterie coûte environ quatre ou
cinq cents francs et un démarrage
fait autant de pollution que cinq tags
les crépis sont comme des peaux lisses
les tatouages n'identifient rien brûlent
l'illisibilité de ce jour et la nudité va
depuis l'éternité qui vit à l'air libre
les arbres se dépouillent et habillé je
me couche sous les draps pour te sentir
toucher c'est comme guérir un peu
l'amour je ne sais plus comment mais je

t'appelle et tu parles à la nuit qui te
couvre à mon geste qui te cherche avec
les caresses qui refusent les habitudes (p. 286)

Les mots accentués en fin de vers sont inattendus : que ce soit les pronoms atones (« je, te ») ou la préposition « avec » porteuse de sens dans un sonnet amoureux. Les connecteurs sont rares : de nouveau, il s'agit essentiellement de conjonctions de coordination disséminées sur la ligne. Elles renforcent l'effet de parataxe, comme si la phrase était portée par le seul souffle du sonnet. Les connecteurs ont ici un effet de cohésion rythmique, d'accumulation alors que la cohésion syntaxique pronom / verbe ou préposition / groupe nominal est mise en suspens à la fin de la ligne. Ce jeu de la ligne peut ainsi amener à d'autres types de cohérence comme dans ce sonnet (p. 292) :

l'eau de l'Oise monte sur les berges
du RER deux ivrognes descendent
à Neuville-Université ils ont bu une

Ces quelques vers montrent la tension dans la cohérence sémantique : « du RER » pourrait être complément du nom « berges » et créer une analogie entre le chemin de fer et l'Oise. Toutefois, la reconstruction du lecteur l'amène à faire de « du RER » le complément de provenance du verbe descendre. La cohésion est donc rompue par le vers ; de même, à la fin de ces vers, le « une » accentué crée un effet de suspens : une bière/ une canette... Mais la suite du sonnet : « semaine de boulot et de sale temps » rend l'image plus forte. Alors qu'*une* minimisait, « semaine » prend davantage de force évocatoire, du fait de la pause de fin de ligne.

Ainsi, le choix des mots en fin de ligne peut conduire à nuancer la lecture et à l'enrichir. La place des connecteurs permet donc de renchérir sur la cohésion, d'insister dessus ou au contraire de créer de la dyscohésion par un jeu de tension entre fin de ligne et groupe syntaxique.

Pour conclure, ces sonnets s'inscrivent dans une nouvelle tendance du genre, qui va contre une cohérence de plan de texte. Les quatorze vers, la sérialité permettent la reconnaissance du sonnet et assurent sa cohérence « propriété définitoire du texte (elle est ce qui fait qu'un texte est perçu comme un texte, c'est-à-dire un ensemble énoncé qui se tient) » (Jaubert : 2005). Il nous a alors paru intéressant de nous intéresser au « niveau le plus évident d'un relais possible entre cohésion syntaxique et cohérence textuelle », soit « les connexions propositionnelles ou phrastiques » (*ibid.*). Nous avons voulu montrer que ces connexions entraînaient parfois de la dyscohésion qui permet une lecture multiple, sur plusieurs plans, de la subordination. Cette dyscohésion rompt avec la linéarité du signe, saussurienne, et enrichit la poéticité du texte. Enfin la fin de ligne nous a paru une position stratégique intéressante dans l'étude de la cohésion : le poète peut choisir d'utiliser un vers qui s'appuie sur la syntaxe (Gérard Titus-Carmel) ou au contraire une ligne qui la réinvente (Serge Ritman). Aussi le sonnet s'inscrit dans « l'évolution historique d'un genre, [où] "l'aspiration à un renouvellement" touche généralement les procédés canoniques, traditionnels, stéréotypés, en allant même jusqu'à les faire passer parfois du groupe des procédés obligatoires dans celui des procédés interdits » (Adam et Heidmann, 2019 : 18). « Paix à la syntaxe » d'Hugo conduit à une exploration de celle-ci qui interroge fortement la cohésion de l'énoncé pour en assurer la cohérence et le renouvellement poétiques.

Bibliographie des ouvrages cités :

Textes poétiques :

- Baudelaire Charles, [1861], *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- Cendrars Blaise, [1947], « Poèmes dénaturés », in *Du monde entier Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, 1967, p. 117-122.
- Hocquard Emmanuel, 1998, *Un test de solitude – Sonnets*, Paris, P.O.L.
- Hugo Victor, [1834], *Les Contemplations, Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- Marteau Robert, 1992, *Liturgie* ; 1996, *Louange*, 1999, *Registre*, 1999, *Rites et offrandes*, 2009, *Le temps ordinaire*, 2012, *Écritures*, 2015, *Salve*, Seyssel, Champ Vallon.
- Noël Bernard, 2012, *Sonnets de la mort*, Paris, Fissile.
- Rimbaud Arthur, [1870], *Poésies, Œuvres complètes*, éd. d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1972.
- Rimbaud Arthur [1895], *Les Illuminations, Œuvres complètes*, éd. d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1972.
- Ritman Serge, 2017, *Ta résonance, Ma retenue*, Saint-Benoît-en-Sault, Tarabuste éditions.
- Verlaine Paul, [1866], *Poèmes saturniens, Œuvres complètes*, éd. de J. Robichez, Paris, Classiques Garnier, 1986.
- Titus-Carmel Gérard, 2003, *Ici rien n'est présent*, Seyssel, Champ vallon.

Textes critiques :

- Adam Jean-Michel, 2011, *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin.
- Adam Jean-Michel et Heidmann Ute, 2019, *Le texte littéraire Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-La-Nouvelle, Academia Bruylant.
- Bédouret-Larraburu Sandrine, 2016, « Spatialisation des formes fixes : le sonnet contemporain » in Isabelle Chol, Bénédicte Mathios et Serge.Linarès, *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, p. 524-539.
- Chevrier Alain et Dominique Moncond'huy, 2008, *Le sonnet contemporain, Retours au sonnet*, Paris, *Formules* n°12.
- Gendre André, 1996, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF.
- Jaubert Anna, 2005, *Cohésion et cohérence*, Paris, ENS éditions.
- Jaubert Anna, 2006, « Les ordres du discours en perspective, cohérence et pertinence » in Frédéric Calas (dir.), *Cohérence et discours*, Paris, PUPS.
- Monte Michèle, 2014, « Sonnets d'Yves Bonnefoy, Valérie Rouzeau et Robert Marteau : plan de texte et généricité », Congrès mondial de Linguistique française - CMLF 2014, SHS Web of Conferences DOI 10.1051/shsconf/20140801065
- Neveu Franck, 2005, *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin, coll. 128.
- Stierle Karlheinz, 1977, « Identité du discours et transgression lyrique », Paris, *Poétique*, n°32, p. 422-441.
- Titus-Carmel Gérard, 2013, *Le Huitième Pli ou le travail de beauté*, Paris, Galilée.