

UNE LECTURE PAR ÉVOCATION: *QUARTIER SAINT-MERRI* DE ROBERT DESNOS

FRANÇOIS FILLEUL

Universidad de Málaga

RESUMEN

La teoría de la evocación pretende ofrecer una nueva luz acerca de la tipología de los textos literarios, sugiriendo una especificidad cognitiva de la poesía. Las características formales del poema son necesarias para la movilización de un procedimiento interpretativo propiamente poético. La idea central es que el enunciado poético desencadena una evocación en la memoria a largo plazo de categorías prototípicas (pretendidamente) ya conocidas. Interesándonos por “Quartier Saint-Merri” de Robert Desnos, mostraremos cómo este carácter de lo “ya dicho” integra la intertextualidad de Riffaterre en una gestión semántica y pragmática más general.

Palabras clave: Poesía, cognición, evocación, Desnos, intertexto.

RÉSUMÉ

La théorie de l'évocation prétend offrir un éclairage nouveau sur la typologie des textes littéraires en suggérant une spécificité cognitive de la poésie. Les caractéristiques formelles du poème sont nécessaires à la mobilisation d'une procédure interprétative proprement poétique. L'idée centrale est que l'énoncé poétique déclenche une évocation dans la mémoire à long terme de catégories prototypiques (prétendument) déjà connues. En nous intéressant à “Quartier Saint-Merri” de Desnos, nous montrerons comment ce caractère de “déjà dit” intègre l'intertextualisme riffaterrien dans une démarche sémantique et pragmatique plus générale.

Mots-clés: Poésie, cognition, évocation, Desnos, intertexte.

ABSTRACT

Evocation theory intends to shed some new light on the typology of literary texts by providing a cognitive specificity of poetry. The formal characteristics of the poem are necessary for the development of a properly poetical interpretive procedure. The basic idea is that the poetical text creates an evocation of pro-

totypical categories in long-term memory that are (supposedly) already known by the reader. Taking a reading of “Quartier Saint-Merri” by Robert Desnos as an example, we will attempt to demonstrate how this characteristic of the “already known” is a basic feature of Riffaterre’s intertextuality in a broader semantic and pragmatic process.

Keywords: Poetry, cognition, evocation, Desnos, intertext.

Où faut-il rechercher la spécificité de l’énoncé poétique? La question a nourri trop de polémiques, a fait et continue de faire couler trop d’encre pour espérer y apporter ici une réponse définitive qui satisfasse tout le monde. Écrivains, lecteurs et éditeurs semblent cependant s’accorder, avec plus ou moins de bonheur, sur un certain nombre de textes, que l’on nomme poétiques. Ce simple constat permet une distinction, faible et par défaut, mais généralement suffisante pour la pratique de l’interprétation des textes. Après tout, Todorov ne proclamait-il que “la poésie n’existe pas, mais [qu’il] existe[...] des conceptions variables de la poésie, non seulement d’une époque ou d’un pays, à l’autre, mais aussi d’un texte à l’autre”(Todorov, 1987:84).

Le relativisme a du bon et, en tant que prise en compte de la pluralité, il peut lutter contre les réductions intempestives à l’un ou l’autre modèle trop marqué culturellement. Mais l’un des principaux intérêts de la science est d’apporter une explication générale à des manifestations diverses et apparemment hétérogènes. Dans un domaine dont nous verrons qu’il n’est pas vraiment étranger à nos préoccupations, Dan Sperber, confronté à la multitude des cultures humaines, défend un modèle général de la propagation des idées (Sperber, 1996).

Nous aimerions, pour notre part, nous faire l’écho d’une conception de la poésie défendue par Marc Dominicy, de l’Université libre de Bruxelles. Une telle approche, se fondant sur les développements récents de la psychologie cognitive, renouvelle les définitions de la poésie et en permet, nous semble-t-il, une appréhension trans-culturelle non réductrice.

Nous nous proposons donc, dans un premier temps, de présenter rapidement la théorie de l’évocation de Dominicy pour montrer en quoi elle nous semble rénovatrice. Ensuite, nous pourrions soumettre les postulats théoriques à l’exercice pratique de la lecture: nous nous arrêterons sur quelques traits formels de *Quartier Saint-Merri* de Robert Desnos. En particulier, ce sera l’occasion de suggérer comment une théorie de l’évocation poétique permet d’aborder les problèmes traditionnels d’intertextualité -problèmes du plus grand intérêt dans le poème de Desnos- en leur donnant un soubassement cognitif nouveau.

INTERTEXTUALITÉ ET ÉVOCACTION.

Pour les besoins de l’exposé, on pourrait dire que la théorie de l’évocation est née d’une interrogation sur la forme poétique: pourquoi la poésie, déjà structurée linguistiquement comme tout énoncé, surimpose-t-elle une seconde structure, proprement poétique, à cette première organisation? En effet, le recours au mètre, à la rime et, d’une manière générale, à tous les parallélismes propres à la poésie ne va pas de soi. Toutes ces contraintes formelles sont coûteuses sur le plan intellectuel, cognitif et leur utilisation doit bien répondre à une nécessité sémantique. Cette intuition n’est pas nouvelle: c’est la question de l’interaction de la forme et du contenu. Dominicy (1990, 1991) s’oppose aux vues traditionnelles en la matière. Il critique la conception rhétorique qui considère avant tout la forme poétique comme un ornement, ainsi qu’une approche formaliste dans la lignée de Jakobson (1973:31-39) où la poésie serait un “non-code [qui

aurait] la capacité de mieux nous faire apercevoir le monde, parce [qu'elle bloque] notre reconnaissance automatique des référents" (Dominicy, 1991:169). De même est repoussée l'idée d'un isomorphisme forme/contenu illustrée avec brio par Samuel Jay Keyser (1973) qui suggère que chaque poème possède son propre monde sémantique et que la surface du texte, sa forme, ne fait que reproduire, que mimer à sa manière cet *univers* du poème¹.

La théorie de l'évocation défend une spécificité cognitive de la poésie. Parmi les nombreuses influences d'une telle théorie, nous retiendrons deux auteurs dont la lecture nous semble décisive: Michael Riffaterre et Dan Sperber.

Le postulat à la base de la *Sémiotique de la poésie* de Riffaterre est que "la poésie nous dit une chose et en signifie une autre" (1983:11). Cette obliquité fondamentale empêche le lecteur de se contenter de la simple mimésis, "représentation littéraire de la réalité" (*idem*:12). Il lui est impossible de reconstruire un "modèle acceptable de réalité" (*id.*:13) à partir de ce qui est écrit. Les *agrammaticalités* qui apparaissent viennent court-circuiter la mimésis. Par des analyses précises et de qualité, Riffaterre tend à démontrer qu'une deuxième lecture est alors nécessaire, pour découvrir la *sémiosis* du texte. Celle-ci constitue la véritable "signifiante" (*id.*:17) du poème. Nous y parvenons au cours d'une lecture rétroactive qui vise à décrypter les agrammaticalités de tout genre (lexicales, syntaxiques, pragmatico-sémantiques...). Pour Riffaterre, ces anomalies sont le fait d'"entrecroisements textiles" (1979:120), c'est-à-dire qu'elles sont dues à l'émergence d'un autre texte à l'intérieur du poème. Elles sont en quelque sorte des lieux de télescopage entre plusieurs textes et sont les véritables "mots poétiques" (1983:65) en ceci qu'elles provoquent un "déplacement des significations apparentes" (1979:119) et représentent les clefs de l'interprétation.

Riffaterre fonde donc ses passionnantes lectures sur l'intertextualité. L'on pourrait formuler de nombreuses restrictions aux postulats riffaterriens². Sa poétique souffre notamment d'un préjugé moderniste en accordant une place tellement importante à la déviance. Plus grave à notre sens, la méthode proposée est trop rigide: l'interprétation est excessivement contrainte puisque les agrammaticalités, "points où l'emprise du texte sur le lecteur est la plus contraignante" (*id.*:120), doivent converger vers une seule et même signifiante, dont l'évidence ne s'impose en dernier recours qu'au bienheureux -et hypothétique- lecteur capable de reconstituer l'exact intertexte, au prix d'une documentation presque inhumaine.

Malgré des lacunes, l'intérêt est évident: la poétique de Riffaterre démontre l'insuffisance de la mémoire active, qui s'efforce de construire une mimésis. Le lecteur, pour appréhender le texte poétique, devra faire appel à des représentations appartenant à sa mémoire à long terme.

C'est exactement dans cette direction que nous entraînent les travaux de Dan Sperber en anthropologie. On trouve chez Sperber (1974; 1996) de précieuses vues sur la différence entre savoir encyclopédique ("croyances intuitives", en 1996) et savoir symbolique ("pensées énigmatiques", ou encore "croyances réflexives", en 1996). Les croyances intuitives sont le "produit de processus perceptuels et inférentiels spontanés et inconscients" (1996:123) et assurent la gestion des informations pertinentes dans des contextes immédiats. Les pensées symboliques, elles, ne nous sont pas directement utiles dans les contextes immédiats et, comme telles, ne sont pas

1.- Je ne m'attarderai pas à revenir ici sur les raisons qui amènent Dominicy à condamner ces différentes conceptions. Le lecteur intéressé se référera aux articles cités en bibliographie. Pour un exemple récent de la thèse *iconique* appliquée à la littérature française, et une ébauche de critique, voir Aroui (1993).

2.- Voir les travaux de Dominicy ou la thèse de doctorat de Hopkins (1994).

soumises, à la différence du savoir encyclopédique, à la réfutation empirique (1974:103). Bien plus, si l'on cherchait à interpréter les pensées symboliques comme des énoncés sur le réel, on voit mal ce qui expliquerait l'énorme détour imposé au destinataire pour accéder à cette information empirique. "Le symbolisme [mettrait] en oeuvre des moyens d'expression considérables pour exprimer des platitudes"(1974:20). Les croyances religieuses (du type "Dieu est partout") ou les restrictions rituelles liées à la couvade³, entre autres, fournissent des exemples assez évidents de pensées symboliques. Peu importe que le régime alimentaire d'un père ne puisse être d'aucun bénéfice réel, matériel à son enfant nouveau-né. Il n'importe pas non plus que l'idée de l'omniprésence de Dieu se heurte par ailleurs à l'ensemble du savoir empirique qui nous permet de survivre dans notre environnement quotidien. Dans une large mesure, de telles croyances resteront incompréhensibles à leurs défenseurs mais sont acceptées comme vraies, et à ce titre font l'objet de croyances, à leur manière, parce que "la tradition le garantit" (1974:107).

Ces énoncés sont donc assimilés tels quels, en bloc, grâce à notre capacité méta-représentationnelle qui nous permet d'avoir des jugements sur nos propres représentations et ainsi de traiter et d'intégrer des informations que nous ne comprenons pas complètement. $E=mc^2$ est de la même manière une pensée symbolique pour la majorité d'entre nous. Nous sommes incapables de retracer le raisonnement qui a mené à la découverte de cette formule, ni même, bien souvent, ne savons ce qu'elle recouvre. Il s'agit pour nous d'une croyance réflexive, que nous ne comprenons pas mais acceptons comme vraie parce qu'une autre représentation, dans laquelle elle est enchâssée, nous assure de l'autorité des physiciens qui l'utilisent⁴. Soit P: $E=mc^2$. Nous n'avons pas accès au contenu de P car aucun des concepts mobilisés par notre mémoire active ne l'explique mais nous acceptons P': "P" est vraie. Pour construire une interprétation satisfaisante à nos pensées symboliques, pour leur inventer une pertinence, il ne nous reste plus qu'à explorer notre mémoire à long terme "à la recherche de connaissances et d'hypothèses dans le contexte desquelles l'idée [...] fera sens" (1996:101). Sperber nomme ce processus *évocation*.

[Il] a toujours pour but initial de reconstituer par le souvenir ou l'imagination [réactivation de nos catégories conceptuelles] l'arrière-plan d'informations qui aurait pu établir la pertinence de la représentation conceptuelle défectueuse (Sperber, 1974:138-139).

LE COUPLE DESCRIPTION-ÉVOCATION.

Sur la base de ces travaux, Dominicy suggère une spécificité cognitive de la poésie en reprenant à son compte la notion d'évocation. Selon lui, "l'énoncé poétique mobilise avant tout le processus d'évocation" (Dominicy, 1992:134), c'est-à-dire qu'il exige du lecteur l'activation de prototypes sémantiques, de stéréotypes dans sa mémoire à long terme. Nous retrouvons une définition cognitive de la poésie qu'Aristote introduisait déjà. La mimésis aristotélicienne, en effet, qui est le propre de la poésie, est une représentation du général, de l'universel. Le poème met en scène des événements et des sentiments *épurés*, c'est-à-dire prototypiques⁵. Ainsi, l'épopée est un parfait modèle de poésie puisque ses personnages incarnent avant tout des types

3.- L'exemple de la couvade (précautions imposées dans certaines sociétés à un homme avant, pendant ou après la naissance de son enfant) est longuement décrit par Sperber (1996:54-75).

4.- Cet exemple, avec d'autres, est traité par Sperber (cf. notamment 1996:97-103, sur la capacité méta représentationnelle, et 118-127).

5.- Cf. Aristote (1980:65) et Dominicy (1994:128-130).

humains dont les comportements s'expliquent non pas en fonction de circonstances détaillées, mais par nature, en raison de leur appartenance à un type.

Loin d'exprimer une expérience singulière, le texte "poétique" privilégie avant tout le déroulement de prototypes connus de tous ou, pour le moins, se présente d'un point de vue pragmatique comme s'il déroulait des prototypes qui seraient connus de tous, renvoyant non pas à un réel singulier mais à un univers prototypique évoquant un savoir partagé ou supposé partagé quand bien même il ne le serait pas (Gouvard, 1995:197).

Désormais, nous pourrions considérer que le poétique s'oppose au non-poétique par la procédure interprétative⁶ qu'il requiert et le type de "rapport au monde" qu'il instaure. Un couple antinomique évocation-description se met en place. La description est conçue comme le propre des énoncés narratifs: un énoncé *décrit* quand il suscite chez son destinataire une représentation inédite, épisodique. La finalité de la narration ordinaire, définie par Dominicy, est "de décrire [...] un réseau causal et temporel qui organise un ensemble particulier d'événements, en rendant intelligible leur déterminisme physique ou psychologique" (1994:131-132). Comprendre une narration, dans ce cas, ce sera replacer actions, sentiments et pensées dans une chaîne intentionnelle nous indiquant une direction particulière, la trame du récit⁷.

Le poème, par contre, vise un objectif tout différent puisqu'il tend à éveiller une interprétation générale, non épisodique chez le lecteur.

Le lecteur, loin d'y découvrir un univers "personnel" au poète, comme on l'avance assez souvent, retrouve avant tout un univers partagé et connu de tous. Le texte poétique tendrait ainsi à favoriser par des procédures sémantiques spécifiques l'évocation de traits typiques plutôt que de développer des représentations individuelles (Gouvard, 1996:61).

Dans les faits, il semble assez évident que les catégories prototypiques qu'instancient les énoncés poétiques ne sont pas toutes *réellement* partagées et connues de tous. Il suffit que le poème *se présente* comme évoquant des prototypes partagés pour qu'il déclenche chez le lecteur une stratégie interprétative proprement poétique⁸.

CONSEQUENCES FORMELLES. A PROPOS DE QUARTIER SAINT-MERRI.

Nous pouvons réintroduire ici notre question initiale. La forme poétique est conçue comme un corrélat nécessaire à la spécificité cognitive de la poésie. Ainsi, la rime, le mètre et les parallélismes en général, par ce caractère figé qu'on leur attribue régulièrement, amènent le lecteur à dépasser une analyse purement compositionnelle ("mimétique" selon Riffaterre) et tendent à faire du vers un tout (un "vrai nom") qui renvoie directement à la mémoire à long terme. Dominicy montre bien que même des textes poétiques d'apparence prosaïque⁹ sont en réalité caractérisés par des traits formels de surface et des propriétés sémantico-pragmatiques qui en feraient des narrations tout à fait inacceptables.

Le cas de "Quartier Saint-Merri" nous semble exemplaire à plus d'un titre. Ce poème de Robert Desnos, qui date de 1936 et appartient au recueil *Les Portes battantes*, fut publié dans

6.- La "modalité sémantique particulière" selon laquelle le destinataire comprend l'énoncé (Dominicy, 1996:9).

7.- Cf. aussi Ricoeur (1980) et Combe (1989).

8.- De la même manière, Gouvard (1996) montre que les formes proverbiales utilisées par René Char, en fait de *faux* proverbes, présentent les mêmes traits pragmatiques que les proverbes véritables.

9.- L'exemple de "Dernière heure" de Cendrars (Dominicy, 1992) est des plus convaincants.

Fortunes en 1942¹⁰. Il s'agit à nos yeux d'un poème essentiel dans l'oeuvre post-surréaliste de Desnos qui nous confronte à la plupart des thèmes chers à l'auteur. Charnière entre la célèbre production surréaliste et le retour à un vers *contrôlé* (Desnos, 1975:183), *populaire et exact* (Desnos, 1969:162), l'oeuvre nous a servi de clef pour pénétrer dans l'imaginaire desnosien.

“Quartier Saint-Merri” est un poème assez long, composé de 133 vers hétérométriques. Sa forme strophique est sans doute l'élément formel le plus remarquable puisque QSM instancie le modèle de la *terza rima*, relativement rare dans la tradition poétique française¹¹.

Précisons tout de suite que ce modèle ne se reflète pas parfaitement dans notre poème qui n'offre qu'une régularité lâche, *négligée* tant sur le plan métrique que rimique. C'est surtout la rime qui pose problème puisque la *terza rima* se caractérise par une suite de tercets rimant en *aba bcb...zy* suivie d'un vers isolé en *z*¹².

S'il s'en tenait strictement à cette description, le lecteur ne découvrirait dans toute l'oeuvre de Desnos qu'une seule occurrence de *terza rima*. Dans une récente étude sur les sonnets de Desnos, Chevrier (1996) ne signale d'ailleurs qu'un seul poème en rime tiercée¹³. Toutefois, ce serait négliger des facteurs métriques, typographiques¹⁴ et sémantiques qui semblent prouver l'existence de plusieurs *terza rima* chez Desnos. Ainsi, en dépit d'une structure rimique non conforme au modèle, la typographie fait de “Quartier Saint-Merri” et de “Aujourd'hui je me suis promené”¹⁵ deux exemples clairs de la forme célébrée chez Dante. En outre, métrique et sémantique permettent d'isoler le premier vers d’"Histoire d'une ourse"¹⁶ et de faire du poème une rime tiercée inversée. Enfin, la valeur de formule conclusive (ou de résumé) qui caractérise habituellement les vers isolés des *terza rima* et que l'on peut attribuer à son dernier vers vient ajouter “Soir”¹⁷ à notre liste -qui comprendra donc cinq textes¹⁸.

10.- On le trouve aujourd'hui dans la collection “Poésie” chez Gallimard (1969). C'est à partir de cette édition que nous avons travaillé et toutes les citations du poème, indiquées QSM, en sont extraites.

11.- Nous en trouvons notamment -la liste ne prétend pas avoir atteint son objectif d'exhaustivité- des exemples chez Banville (“Les Cariatides”, “Les Stalactites”), chez Gautier (“Le Triomphe de Pétrarque”, “À Zurbaran” et la bien-nommée “Terza rima”), chez Leconte de Lisle (“La Chasse de l'aigle” et “Le Lévrier de Magnus”), chez Tailhade -influence revendiquée de Desnos- (“Vieilles actrices” et “Résurrection”) et chez Verlaine (“Sub urbe”, “La Mort de Philippe II”, les pièces XVII et XX de *La Bonne Chanson*, la pièce II de *Sagesse I*, la pièce I de *Sagesse II*, “À mes amis de là-bas”, “Encore pour G...” et “Des Morts”, sur lequel nous reviendrons). Cf. Martinon (1912).

12.- Ce schéma peut connaître des modifications. En particulier, le vers isolé peut commencer le poème ou deux vers peuvent être isolés, l'un au début, l'autre à la fin du poème (cf. les poèmes de Tailhade).

13.- “Le Cimetière” dans *Contrée* (Desnos, 1962b).

14.- Pour une approche des rapports qu'entretiennent typographie, organisation métrique et organisation linguistique, cf. Ruwet (1979).

15.- Desnos (1975a:175-176). Le poème se présente un peu comme QSM: tercets typographiques (ici monorimes) suivis d'un vers isolé. Seul le premier tercet “rime” en *aba*.

16.- “Une ourse fit son entrée dans la ville.” Le vers est syntaxiquement autonome. Il a de plus une valeur générale d'introduction et ne rime pas avec les trois vers qui suivent et qui présentent, eux, un schéma de type *aba*.

17.- Desnos (1975a:69). Comparer “Et tout sera à recommencer.” (“Soir”) avec “Et les Croiset d'alors vous feront voir au bain.” (Tailhade, “Vieilles actrices”) ou avec “Et vous aurez au front la couronne et l'étoile.” (Gautier, “Le Triomphe de Pétrarque”).

18.- Les distinctions sont parfois subtiles. L'on peut se demander par exemple si Desnos attribue toujours une valeur différente aux poèmes en *terza rima* et à ceux (quatorze poèmes dans toute l'oeuvre) qui sont composés, entièrement ou majoritairement, de tercets mais sans vers isolé ni rime tiercée.

“Quartier Saint-Merri” constitue un bon test pour la théorie de l'évocation en raison de son allure assez narrative. Des trois poèmes (avec “Le Boeuf et la rose” et “Mi-route”, dans *Fortunes* aussi) dont Murat souligne que “l'argument narratif et symbolique forme un cadre assez lâche, une sorte de fable” (1988:154), QSM semble à première lecture le plus proche d'un récit traditionnel. Nous essaierons de mettre à jour quelques traits proprement poétiques qui empêchent une représentation épisodique de se former et obligent à adopter une lecture évocative.

Le texte nous fait suivre les pas de la petite fille dont nous ignorons le nom. Au départ, le lecteur, même s'il n'a jamais foulé les pavés du quartier de Saint-Merri, n'a aucune peine à retracer le trajet du personnage. Tout va bien jusqu'à la rencontre avec le pharmacien. Quand la petite fille “paraît” (vers 66) ensuite auprès des trois vieillards, quelques ellipses s'enchaînent qui tendent à mettre entre parenthèses le déroulement logique de l'action et à occulter les rapports de causalité pouvant exister entre les événements décrits. Par exemple, le pharmacien qui “s'éloignait” depuis longtemps (v.68 et v.98), réapparaît brusquement sur le chemin de la petite fille. Ce retour subit semble surprendre la fillette elle-même (“C'est encore toi le pharmacien/Avec tes yeux! ronds comme des billes!”, v.119-120) et suggère l'obsession du pharmacien¹⁹.

L'alternance des temps verbaux est intéressante aussi. Le début du texte fonctionne sur une répartition traditionnelle entre le passé simple et l'imparfait dit de *décor*²⁰. Mais le passé simple disparaît complètement des vers 91 à 129, pour ressurgir dans les quatre vers finaux. Cette répartition tout à fait déséquilibrée se combine aux effets des ellipses et amène une dilution du récit à mesure que le *décor* acquiert une sorte d'autonomie, ce qui crée une impression de disparate, remarquée par Murat (*ibidem*) et qui doit vraisemblablement beaucoup à un manque de relation (cf. Charolles, 1978) entre les strophes. La multiplication des noms propres revêt alors toute son importance. Loin d'assurer une compréhension descriptive épisodique, l'abondance de noms de rues et de personnages brouille les relations causales. Le lecteur peine à situer les lieux les uns par rapport aux autres et entre dans une sorte de labyrinthe inquiétant²¹. Les noms, particulièrement opaques, forment comme un réseau étrange: “rue des Juges-Consuls” (v.14), “rue des Lombards” (v.28), “horloge de la Gerbe d'Or”, “rue Aubry-le-Boucher” (v.57), “Hôtel-Dieu” (v.96), “square des Innocents” (v.130) et “rue Saint-Bon” (v.132). Les noms de personnes, eux aussi, sont énigmatiques. Qui est ce “Liabeuf” dont le “fantôme” pourrait bien “maudire les menteurs” (v.56)? Sa présence dans la rue Aubry-le-Boucher accentue le malaise et pousse presque inévitablement à évoquer le prototype de l'assassin sanguinaire, tout en ignorant -et en partie parce que nous l'ignorons- le détail de l'affaire²². Jusqu'à la présence de

19.- Sentiment renforcé par l'ambiguïté syntaxique des vers 119-123 où une première lecture rapporte “détriqué” à “pharmacien” et non à “manège”. D'ailleurs, les yeux du pharmacien, en plus d'être “ronds comme des billes”, c'est-à-dire exorbités, sont “jaune[s] et vert[s]” (v.40-41), couleurs symboliquement associées à la folie (cf. Pastoureau, 1992:106 et 202).

20.- En dehors des dialogues apparaissent 75 verbes conjugués à un mode personnel. 28 sont des passés simples et 42 des imparfaits.

21.- Nous verrons, quand nous nous intéresserons à l'intertexte de QSM, que cet hypogramme (cf. Riffaterre, 1983:25,36 et 39, par exemple) *labyrinthe* s'impose comme une des clefs interprétatives du poème.

22.- À peine cet extrait du “Mystère d'Abraham Juif”, texte publié en 1929, nous suggère-t-il que Liabeuf aurait commis un crime dans cette rue précisément: “J'ai passé rue Aubry-le-Boucher le jour même où Liabeuf inscrit son nom en capitales rouges dans le souvenir des hommes” (Desnos, 1978:455). Poupon (1971) laisse croire qu'il s'agit d'un crime passionnel commis en mai 1913. “Le Mystère d'Abraham Juif” ainsi que la “Confession d'un enfant du siècle” (Desnos, 1978:236-241) sont deux documents indispensables pour comprendre l'imaginaire desnosien. Pour une étude biographique, dont on peut difficilement faire l'économie ici -Desnos a vécu quartier Saint-Merri, on lira Dumas (1980).

“Charlemagne” au vers 94 est d’abord sentie comme non pertinente et c’est le verbe “rougeoyer”, évocant typiquement un incendie, qui nous rappelle qu’il doit s’agir d’un lieu (en effet, une place, une rue et un lycée Charlemagne s’élèvent non loin de Saint-Merri).

Le dernier élément qui relativise l’apparence narrative de QSM met en jeu des problèmes de perception. Selon de récentes études sur le point de vue (Vogeleer, 1994a et b, 1995), l’émetteur peut avoir un accès cognitif à l’information essentiellement de deux types: épistémique et perceptuel. La narration serait intrinsèquement épistémique en ceci qu’elle constitue généralement un savoir antérieur de l’émetteur. Ce dernier a un accès épistémique global à l’information, c’est-à-dire qu’il dispose “de la connaissance globale d’un événement donné et, surtout, de la connaissance de la place et du rôle de celui-ci dans la chaîne temporelle et causale de tous les événements qui composent le monde du texte” (Vogeleer, 1994b:48). Au contraire, dans “Quartier Saint-Merri”, l’accès à l’information est le plus souvent perceptuel. L’apparition d’un “je”, dont on méconnaît l’identité et le rôle²³, introduit évidemment une subjectivité qui peut voir et, surtout, entendre les événements de cette “étrange nuit”. La juxtaposition de très nombreuses notations perceptuelles exige en outre que l’on postule soit l’ubiquité du sujet percevant, soit la démultiplication des points de vue. Le résultat est un éclatement du “je” dont la poésie a fait un topos de la modernité et, d’autre part, une superposition conflictuelle de différents points de vue qui complexifie la structure du texte et entraîne une espèce de cacophonie narrative (“tintamarre” au vers 112), surtout ressentie durant le long passage à l’imparfait que nous avons déjà commenté.

ÉVOCATION ET INTERTEXTUALITÉ.

Une question des plus délicates à propos de “Quartier Saint-Merri” est sans doute la pertinence des trois premiers tercets. À plus d’un titre, ces neuf vers paraissent indépendants du reste du poème et leur présence semble mettre en danger sa cohérence. La relation entre les deux parties est établie lexicalement. “Un jour d’avril”, au vers 4, devient “Un soir d’avril” au vers 11. De même, la fin du texte renvoie clairement aux premiers tercets: il y a reprise inversée de l’expression “Au coin de la rue de la Verrerie et de la rue Saint-Martin” et une des plumes qui s’envolent vers 7 retombe “à ras du trottoir” au vers 127. Ces reprises, habituelles pour terminer un texte (cf. Herrnstein Smith, 1968), ainsi que de nombreux parallélismes²⁴ tout au long du poème entraînent à rechercher une cohérence en quelque sorte symbolique au texte²⁵. Ainsi, les neuf premiers vers peuvent apparaître comme la base stable du poème: ils se déroulent de jour, semblent présentés par un observateur objectif et se réfèrent sur eux-mêmes par la reprise de “mélasse”.

23.- Une lecture biographique l’identifiera à Desnos lui-même, d’autant plus facilement que l’écrivain a vécu dans le quartier, comme nous l’avons déjà rappelé. Quant à sa fonction dans le texte, il permet en tout cas une lecture *onirique* rationaliste où tout n’est finalement qu’un rêve ou une hallucination de ce “je”. “Une place pour les rêves/Mais les rêves à leur place” (Desnos, “Rêves”, 1975a:171-172).

24.- Voir par exemple les résonances entre “cardeur”, “échevelée” et “s’effiloçait”, toutes les allusions au sommeil ou l’écho dans tout le texte de cet “éventra” prémonitoire. Ruwet (1975) a suggéré comment un réseau de parallélismes proprement poétiques permet de pallier des insuffisances pragmatique-sémantiques.

25.- De la même façon que nous devons postuler la cohérence des pensées symboliques, *d’une certaine manière*, ou les rejeter comme inepties.

En particulier, le terme “repassé”, au début du quatrième tercet, fait le lien avec la suite du poème. Nous en inférons que le “je” est déjà passé par le quartier et qu’il a été témoin de la scène décrite des vers 1 à 9. Le vers 13 “La même fenêtre était éclairée” est beaucoup plus problématique. “Même” introduit un rapport anaphorique qui n’a pas de fondement puisque le texte n’a encore fait mention d’aucune fenêtre. Dans un registre identique, le tercet suivant présente une autre transgression des règles de cohérence, une cataphore (Charolles, *op.cit.*:15), “C’est de là qu’elle partit” (v.17). Le personnage est pronominalisé sans que nous sachions de qui il s’agit.

Cette réduction de l’indéfini au défini, typiquement évocatrice (cf. Dominicy, 1992:137), s’accompagne d’une caractérisation extrêmement lente et imprécise: “elle” a “treize ans” et est “à peine vêtue” (v.19), son regard est sombre et “flamboyant” (v.20), ses “membres grêles” (v.21). Plus loin nous nous rendons compte que la “fillette” est en fait “à demi nue” (v.37) et même, finalement, que sa “robe tombe en lambeaux” et laisse voir “[sa] peau” (v.116 et 117). L’ensemble de ces notations et leur agencement font de la petite fille l’incarnation d’un modèle, celui de l’adolescente en haillons, prototypiquement vierge, proie des violeurs et dont on s’attend à retrouver le cadavre au petit matin. Tout lecteur un peu attentif des textes surréalistes et de l’œuvre de Desnos ne s’étonnera pas d’une telle cruauté. L’auteur d’un traité *De l’érotisme* (Desnos, 1978:105-147) nous avertit suffisamment de son goût -littéraire!- pour les violences sexuelles²⁶ et le motif même du “cri enfantin d’un viol nocturne”, apparaissant dans *Deuil pour deuil* (1962b:142), trouve un écho direct dans notre poème. D’un point de vue plus général, la mort qui survient à l’aube est un lieu commun de l’œuvre de Desnos²⁷ et un topos littéraire tout simplement. Que l’on songe, entre autres, au conte d’Andersen, *La petite fille aux allumettes*.

Presque automatiquement, le prototype du violeur meurtrier se confirme. Dans un environnement de “vieillards hideusement nus” (v.125) -au nombre de trois, ce qui culturellement nous pousse à rechercher une interprétation symbolique- le “détriqué” aux yeux ronds ne peut que faire référence à la catégorie stéréotypée des perversions sexuelles.

En fait, tout le poème se présente comme “déjà dit”, en conséquence de son caractère évocatif. Comme les proverbes avec lesquels ils partagent de nombreux traits formels²⁸, les poèmes sont profondément polyphoniques, puisqu’ils déclenchent une procédure interprétative qui réactive (ou prétend réactiver) des stéréotypes déjà connus. Le cas de “Quartier Saint-Merri” est encore plus compliqué car Desnos s’amuse à brouiller le schéma énonciatif par une référence explicite mais anachronique à Apollinaire. Une lecture évocative du poème doit donc accorder toute son importance, réévaluée et fondée cognitivement, à l’intertexte. Sans oublier que rien ne contraint rigide­ment l’évocation dans notre mémoire à long terme et que, pour cette raison, l’interprétation symbolique n’est jamais réellement terminée²⁹, la comparaison avec trois autres textes éclaire d’une lumière nouvelle “Quartier Saint-Merri”.

26.- Lire ses pages sur Sacher-Masoch et, surtout, sur le “divin marquis” (1978:132-135), ainsi que le chapitre d’anthologie, au titre programmatique, “Le pensionnat d’Humming-Bird Garden” dans *La liberté ou l’amour!* (1962b:102-109).

27.- Cf. par exemple “Le Réveil” (1962a:58) qui partage plusieurs thèmes avec “Quartier Saint-Merri” et s’achève par ce vers: “Car ils sont morts, assassinés, au petit jour.”

28.- Cf. Dominicy (1992) et Gouvard (1996).

29.- Sperber parle du pouvoir “addictif” (1996:126) des croyances mystérieuses. Là peut-être se cache la cause d’un phénomène bien connu des lecteurs de poèmes: le plaisir toujours renouvelé lecture après lecture.

APOLLINAIRE.

La référence au “Musicien de Saint-Merry³⁰” (v.30) oriente la lecture du poème de manière décisive, même si l’irruption d’Apollinaire peut d’abord sembler compliquer la tâche, en raison de la difficulté du texte. Nous nous restreindrons à l’analyse de quelques vers importants, souvent particulièrement “agrammaticaux”, pour mieux comprendre la richesse du poème de Desnos.

Une série de questions obsédantes à propos du “Musicien de Saint-Merry” naissent des rapports ambigus qu’entretiennent celui qui dit “je” et le musicien. Le vers 17 introduit une grande complexité énonciative: “[le musicien] jouant l’air que je chante et que j’ai inventé”. Qui donc a inventé cet air? De quel air s’agit-il? Qui est ce “je” et qui est l’autre? Les réponses possibles sont multiples. D’abord, on retiendra que le verbe “chanter” est souvent méta-poétique; c’est par excellence le verbe par lequel un poète désigne sa propre activité poétique à l’intérieur de ses oeuvres. Jeu musical et chant se confondent d’ailleurs dans ce vers, et ainsi parole et musique. Le musicien peut être un simple double du poète, une des “possibilités de moi-même hors de ce monde” qui sont évoquées au vers 6.

Mais ce joueur de flûte qui attire les femmes comme par enchantement (“il en venait de toutes parts” (v.19), “les yeux fous” (v.28) et “les mains tendues vers le mélodieux ravisseur” (v.29)) renvoie aussi clairement au preneur de rats et ravisseur d’enfants de Hameln³¹. Cette référence renforce le côté malsain et diabolique, évident chez Mérimée, du musicien et Poupon va jusqu’à penser qu’“une tradition occultiste situe l’enfer sous l’église Saint-Merri” (1971:217). A noter encore qu’Apollinaire, contrairement à la légende, ne fournit aucune explication causale au comportement du musicien, ce qui accentue sa malveillance: il fait le mal par malice.

Avec le vers 14 “Homme Ah! Ariane” s’ouvre un vaste intertexte qui offre de nombreuses interprétations. Le nom d’Ariane peut provoquer une lecture mythologique où le quartier de Saint-Merri sera perçu comme un labyrinthe³² fatal, cadre de l’errance des femmes (cf. v. 7). Par homonymie et selon un jeu de mots tout à fait plausible chez Apollinaire, ce même vers 14 pourrait identifier le musicien à Thésée, “l’homme à Ariane”. Bien plus, Dionysos n’est pas loin, avec les connotations d’abus sexuel qu’il véhicule dans une version très répandue du mythe. On sait par ailleurs que, le culte de Bacchus, son équivalent romain, prenait la forme de “cortèges” (v.55, 57, 62) de femmes en transe, arrachées à leur mari par le pouvoir du dieu³³.

L’image d’Orphée, symbole du poète, musicien et chanteur au pouvoir surnaturel, surgit alors aussi. Un autre recueil d’Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d’Orphée*³⁴, valide d’ailleurs

30.- Première parution le 21 février 1914, puis inclus dans le recueil *Calligrammes*. Nous travaillons à partir de l’édition de poche chez Gallimard, dans la collection “Poésie” (1966b). Nous prétendons seulement tirer quelques informations utiles du poème d’Apollinaire et notre bibliographie sur le sujet est donc volontairement lacunaire.

31.- Cette légende est issue de la tradition allemande. Elle trouve un écho dans les ballades de Goethe et surtout chez les frères Grimm. Ils semble que ce soit Mérimée, dans sa *Chronique du règne de Charles IX*, qui en offre la première version française. Les commentateurs d’Apollinaire n’ont bien sûr pas manqué de signaler l’intertexte (cf. Poupon, 1971 et Renaud, 1971).

32.- “Labyrinthe” constitue ce que Riffaterre appellerait un des hypogrammes les plus importants du poème, puisque le thème de l’errance y est central.

33.- Cf. Bonnefoy (1981) ou Comte (1988), par exemple.

34.- Cf. Apollinaire, 1966a: 143-178.

l'hypothèse par son propre sous-titre. Le souvenir de son amour malheureux expliquerait alors, en partie, la tonalité de la fin du poème ("J'entends mourir le son d'une flûte lointaine", dernier vers).

Très proche d'Orphée, Apollon, musicien hors pair, est d'une grande beauté qui pourrait expliquer le ravissement des femmes. En outre, il a des "aspects terrifiants et même nocturnes" et est dans un de ses aspects le dieu "au Rat", "celui qui sauve d'une invasion de rats" (Bonnefoy, 1981, 1:52). Par un amalgame de différents intertextes, il pourrait donc compléter le portrait du musicien sans visage.

Enfin, l'expression "passeur des morts" évoque chez tout lecteur le personnage de Charon même si Boisson (1989) préfère y voir celui d'Hermès. Guide des voyageurs, ce dernier est psychopompe et c'est lui qui amène les âmes à Charon. Célèbre pour son habileté et sa ruse, il est aussi le dieu du vol et du mensonge et dérobe un troupeau de vaches à Apollon au coucher du soleil, à la manière du musicien qui emmène une "troupe" (v.20) de femmes à la nuit tombante, sur un air "pastoral" (v. 72). D'ailleurs, Hermès, inventeur des premiers instruments de musique et dieu berger, semble présider au passage du jour à la nuit, comme de la vie à la mort.

En partie indépendants de l'identité du musicien, les cortèges qui parcourent tout le texte sont un autre élément auquel il faut s'intéresser pour comprendre le poème d'Apollinaire et préciser indirectement notre lecture de Desnos. Nous venons de le dire, il peut s'agir d'un avatar des processions bacchiques. Toutefois, le texte fait clairement référence à d'autres cortèges, historiques ceux-ci. Le cortège d'émeutiers évoqués par le vers 61 ("Quand l'émeute mourait autour de Saint-Merry") doit retenir toute notre attention en vue d'une lecture intertextuelle. Apollinaire fait allusion aux diverses émeutes que connut le quartier de Saint-Merri au cours du 19^e siècle, les plus célèbres étant celles de juin 1832 et de la Commune (cf. Caron, 1993 et Robert, 1994). L'allusion est elle-même très *évocative* et l'émeute n'est pas le thème central du poème mais il est intéressant de remarquer que le texte met en évidence un trait typique des émeutes: elles sont matées dans le sang (l'arrivée de la garde et le verbe "mourir" sont suffisamment éloquents).

HUGO.

Du propre aveu de Desnos (1978: 237 et 455), *Les Misérables*³⁵ ont exercé une influence majeure sur notre poète. Leur lecture assied une interprétation où tous les événements un peu disparates de l'"étrange nuit" dans "Quartier Saint-Merri" cachent en fait des évocations d'émeutes historiques.

180 des près de 1300 pages du roman de Hugo (de la partie 4, livre 10 à la partie 5, livre 1) relatent l'insurrection de juin 1832. Le texte attribue au quartier de Saint-Merri et à la nature de l'émeute plusieurs caractéristiques qui se reflètent dans le poème de Desnos.

Le lecteur est averti rapidement: l'insurrection -émeute légitime- connaîtra une extinction lugubre (vol.2:304). Les insurgés sont voués à une mort certaine. Les nombreuses évocations de modèles antiques, et en particulier de la bataille des Thermopyles et la vaine résistance de Léonidas, transforment les événements de 1832 en un sacrifice symbolique. Les personnages eux-mêmes ne se font guère d'illusions sur leur sort. L'évocation du texte de Hugo enrichit déjà

35.- Parus en 1862. Nous travaillons à partir d'une édition de poche chez Gérard et Cie, à Verviers et sans date, dans la collection "Marabout géant" (2 volumes).

notre lecture de Desnos: Saint-Merri est un “quartier fatal” (Hugo, *op.cit.*:361) où la mort est inéluctable. C’est un “labyrinthe désert et inquiétant [...] brumeux, pesant, funèbre” (*id.*:360), plein de rumeurs confuses, de cris, de sanglots et d’où s’élève, obnubilant, “le lamentable tocsin de Saint-Merri”(315), symbole de la révolte et de son agonie.

À la relecture de QSM, il est assez manifeste que le passage a nourri l’imaginaire de Desnos et sans doute le “son de cloche” au vers 114 est-il un souvenir des tocsins que notre poète associe ailleurs -avec les prostituées- au quartier de son enfance (1968:28). De même, le manège enchanté et les attelages de Desnos peuvent s’expliquer si l’on se souvient des convois de canons vers les barricades et des chevaux égarés entre les lignes. Finalement, jusqu’à la fillette pourrait être rapprochée de Gavroche dont la mort sur les barricades fait réellement partie de l’imaginaire collectif.

VERLAINE.

Le poème de Verlaine intitulé “Des morts” semble avoir été écrit en 1861, soit un an avant la publication des *Misérables*. La pièce devait initialement figurer dans un recueil qui se serait intitulé *Les Vaincus* mais sa première publication eut finalement lieu dans le journal *L’Avenir*, le 13 en outre 1872³⁶. Nous n’avons aucune preuve formelle que Desnos ait lu le texte, qui semble par ailleurs assez méconnu de la critique. Au moins nous est-il permis de penser que l’auteur de “Quartier Saint-Merri” y eut accès par le biais d’une des rééditions de 1918 ou 1923 (cf. Bever et Monda, 1926).

Le poème peut sembler un peu pompier mais une certaine ironie qui frise parfois le grotesque (v.13 ou 43-44: “Et [les bons bourgeois de la milice] dans la sang sacré des morts où le pied glisse,/Barbotèrent, sauveurs tardifs et nasillards” ainsi qu’une métrique déjà audacieuse (quatre vers où la césure tombe sur un monosyllabe grammatical) en rehaussent l’intérêt.

“Des morts”, sous-titré “2 juin 1832 et avril 1834”, est tout entier consacré au thème de l’émeute. Son traitement simultané d’événements que près de deux ans séparent, ne laisse planer aucun doute: plus que le détail des faits historiques, c’est la valeur symbolique de l’émeute qui a intéressé Verlaine. Les mêmes modèles antiques que chez Hugo sont évoqués et le sacrifice des Thermopyles est rappelé. Le premier vers est d’ailleurs explicite: “O cloître Saint-Merry funèbre! sombres rues!”

La confrontation avec “Quartier Saint-Merri” suggère une origine intertextuelle à la forme adoptée par Desnos: les deux textes sont écrits en *terza rima*. Cette forme véhicule une série de connotations qui devaient attirer le Desnos de *Fortunes*: un archaïsme, une rareté, une certaine désinvolture, un ton plus épique que lyrique... On peut penser que la lecture de Verlaine a incité Desnos à utiliser le même modèle strophique, quoique moins régulier métriquement, pour *évoquer* la même thématique.

Le détour par Verlaine confirme de surcroît une qualité *trans-textuelle*, attribuée stéréotypiquement au quartier qui a retenu notre attention: le souvenir de la mort violente des insurgés règne sur “ces bout[s] de trottoir évocateur[s] d’attaques nocturnes” (Desnos, 1978:237). La lecture de tous ces intertextes participe donc activement de l’interprétation du poème de Desnos et confirme qu’il faut chercher sa signification non dans la narration d’une anecdote mais dans l’

36.- Nous nous référons à l’édition dans la collection “La Pléiade” chez Gallimard en 1962, pp. 18-19.

vocation de modèles, de catégories et de prototypes. Les trois intertextes laissent présager l'issue fatale qui attend la petite fille, à cause de la violence qu'ils contiennent (ravisement³⁷, violence sexuelle latente, mort des émeutiers). Ils confirment que son errance dans le *dédale* des rues du quartier n'est pas le fruit d'un caprice mais qu'il s'agit d'une réponse nécessaire ("En vain", v.27) à une sorte de "sortilège" (cf. Desnos, 1978:455). Enfin, ils assurent l'intelligibilité de motifs a priori *agrammaticaux* en rappelant la thématique de l'émeute.

À la vue de ces résultats, certes encore insuffisants sur bien des plans, il nous semble au moins que la procédure évocative valide l'approche intertextualiste en l'intégrant dans une théorie de l'interprétation symbolique plus puissante et où la part de liberté laissée au lecteur correspond bien mieux tant aux derniers acquis de la psychologie cognitive qu'aux pratiques intuitives de chacun d'entre nous.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- APOLLINAIRE, G. (1920) *Alcools*, [Paris], Gallimard, 1966a.
- APOLLINAIRE, G. (1925) *Calligrammes*, [Paris], Gallimard, 1966b.
- ARAGON, L. (1930) "Corps, âme et biens", *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1, 13-15.
- ARISTOTE (1980) *La Poétique* (DUPONT-ROC, R., LALLOT, J, éd), Paris, Editions du Seuil.
- AROUI, J.-L. (1993) "Forme strophique et sens chez Verlaine", *Poétique*, 95, 277-299.
- BANVILLE, Th. de (1842, 1846) *Oeuvres*, Paris, Lemerre, s.d.
- BEVER, A. van, MONDA, M. (1926) *Bibliographie et iconographie de Paul Verlaine*, Paris, Messein.
- BOISSON, M. (1989) *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano-Paris, Schena-Nizet.
- BONNEFOY, Y. (dir.) (1981) *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, 2 vol., Paris, Flammarion.
- CARON, J.-Cl. (1993) *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin.
- CHAROLLES, M. (1978) "Introduction aux problèmes de la cohérence des textes", *Langue française*, 38, 7-41.
- CHEVRIER, A. (1996) "Les sonnets de Desnos", FLIEDER, L. (éd.) *Poétiques de Robert Desnos*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 119-139.
- COMBE, D. (1989) *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, [Paris], Corti.
- COMTE, F. (1988) *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas.
- DESNOS, R. (1927 et 1923) *La liberté ou l'amour!, suivi de Deuil pour deuil*, [Paris], Gallimard, 1962a.
- DESNOS, R. (1930) *Corps et biens*, [Paris], Gallimard, 1968.

37.- Dans tous les sens du terme: rapt, extase religieuse, exaltation.

- DESNOS, R. (1942) *Fortunes*, [Paris], Gallimard, 1969.
- DESNOS, R. (1962b) *Calixto, suivi de Contrée*, [Paris], Gallimard.
- DESNOS, R. (1975a) *Destinée arbitraire* (DUMAS, M.-Cl., éd.), [Paris], Gallimard.
- DESNOS, R. (1975b) *Récits, nouvelles et poèmes*, Paris, Roblot.
- DESNOS, R. (1978) *Nouvelles Hébrides et autres textes. 1922-1930* (DUMAS, M.-Cl., éd.), [Paris], Gallimard.
- DOMINICY, M. (1990) "Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation", VANHELLE-PUTTE, M. (éd.) *Sémantique textuelle et évocation*, Louvain, Peeters, 9-37.
- DOMINICY, M. (1991) "Sur l'épistémologie de la poétique", *Histoire Epistémologie Langage*, 13, 151-174.
- DOMINICY, M. (1992) "Pour une théorie de l'énonciation poétique", MULDER, W. et al. (éds), *Enonciation et parti-pris*, Amsterdam, Rodopi, 129-141.
- DOMINICY, M. (1994) "Du style en poésie", MOLINIE, G., CAHNE, P. (éds), *Qu'est-ce que le style?*, Paris, P.U.F., 115-138.
- DOMINICY, M. (1996) "Notes sur ma théorie poétique", communication personnelle.
- DOMINICY, M. (1997) "Pour une étude linguistique des variantes. L'exemple des *Fleurs du mal*", communication personnelle.
- DUMAS, M.-Cl. (1980) *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Parsi, Klincksieck.
- GAUTIER, Th. (1852) *Emaux et camées, suivi de poésies choisies*, Paris, Garnier frères, s.d.
- GOUVARD, J.-M. (1995) "Les énoncés métaphoriques", *Critique*, 574, 180-202.
- GOUVARD, J.-M. (1996) "Les formes proverbiales", *Langue française*, 110, 48-63.
- HERRNSTEIN SMITH, B. (1968) *Poetic closure. A study of how poems end*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- HOPKINS, J.A.F. (1994) *Présentation et critique de la théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre*, Tokyo, Sophia University.
- HUGO, V. (1862) *Les Misérables*, 2 vol., Verviers, Gérard et Cie, s.d.
- JAKOBSON, R. (1973) *Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil.
- KEYSER, S.J. (1973) "Vers une théorie de la forme et du sens en poésie", *Change*, 16-17, 154-187.
- LOCKERBIE, M.S.I. (1971) "Le Musicien de Saint-Merry", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 23, 197-209.
- MARTINON, Ph. (1912) *Les Strophes*, Paris, Champion.
- MURAT, M. (1988) *Robert Desnos. Les grands jours du poète*, [Paris], Corti.
- PASTOUREAU, M. (1992) *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, [Paris], Bonneton.
- POUPON, M. (1971) "Le Musicien de Saint-Merry", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 23, 211-220.

- RENAUD, Ph. (1971) "Le Musicien de Saint-Merry", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 23, 181-195.
- RICOEUR, P. (1980) *La Narrativité* (TIFFENEAU, D., éd.), Paris, CNRS.
- RIFFATERRE, M. (1978) *Sémiotique de la poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- RIFFATERRE, M. (1979) *La Production du texte*, Paris, Editions du Seuil.
- RUWET, N. (1975) "Parallélismes et déviations en poésie", KRISTEVA, J. et al. (éds) *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, Paris, Editions du Seuil, 307-351.
- RUWET, N. (1979) "Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poésie", *Revue d'Esthétique*, 1-2 "Rhétoriques, Sémiotiques", Paris, U.G.E., 397-426.
- SPERBER, D. (1974) *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann.
- SPERBER, D. (1996) *La Contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.
- TODOROV, T. (1987) *La Notion de littérature*, Paris, Editions du Seuil.
- VERLAINE, P. (1962) *Oeuvres poétiques complètes*, [Paris], Gallimard.
- VOGELEER, S. (1994a) "L'Accès perceptuel à l'information", *Langue française*, 102, 69-83.
- VOGELEER, S. (1994b) "Le Point de vue et les valeurs des temps verbaux", *Travaux de linguistique*, 29, 39-58.
- VOGELEER, S. (1995) "L'anaphore verbale et nominale sans antécédent dans des contextes perceptuels", *Projet ARC "Typologie et théorie de la signification"*, rapport de recherches, Université libre de Bruxelles.

