

ERICH KÖHLER

Alphonse de Lamartine: "L'Isolement"

Essai d'une interprétation socio-sémiotique

Erich KÖHLER †

Alphonse de Lamartine : “L’Isolement”. Essai d’une interprétation socio-sémiotique

“En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur; en racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction; il est une âme collective qui interroge, qui pleure, qui espère et qui devine quelquefois.”

Charles Baudelaire

Dans la présente étude, nous nous consacrerons exclusivement à un poème, poème célèbre, qui comme chacun sait, annonce l’apogée du lyrisme romantique. Le sous-titre précise l’orientation méthodologique de cette étude qui prend son départ dans la question suivante : une sociologie de la littérature historico-dialectique et idéocritique peut-elle obtenir des résultats dans un genre qui a pour caractéristique constituante d’éliminer jusqu’à la dernière trace, le rapport entre la réalité historique et sociale et l’œuvre d’art ? Il est depuis longtemps manifeste que jusqu’à présent, la sociologie de la littérature ne s’est consacrée principalement qu’aux genres mimétiques et a prudemment laissé de côté la poésie. Ses rares incursions en ce domaine ont bien été couronnées de succès, mais elle se réduit régulièrement à une critique de fond. Il est loin de ma pensée de vouloir négliger, voire dédaigner une critique de fond, mais à mon avis, cette restriction prive inutilement la sociologie de la littérature d’une vaste sphère de connaissance, celle de la dimension esthétique, qu’il sera indispensable de prendre en considération si une herméneutique matérialiste ne veut pas se condamner pour tous les temps à rester inachevée.

Je rappelle une parole de Georg Lukacs : “Ce qui est social, dans la littérature, c’est la forme (1)”, parole audacieuse, et nous pouvons dire que la recherche en sociologie de la littérature a déjà démontré qu’elle se laisse appliquer avec succès dans de vastes domaines de la littérature narrative et dramatique. Mais qu’en est-il de la poésie lyrique, particulièrement celle de l’ère moderne, qui apparaît avec le romantisme ? Deux citations de théoriciens compétents suffiront pour nous démontrer l’ampleur des difficultés que nous rencontrons alors. Lukacs, que nous avons cité précédemment, écrit dans sa célèbre *Théorie du roman* :

(1) Déjà écrit en 1901, voir G. Lukacs, *Schriften zur Literatursoziologie*, ausgew. u. eingel. von P. Ludz, Neuwied and Spandau, Luchterhand, 3 1968, p. 71.

“La poésie est en droit d’ignorer que la première nature est devenue pour nous un ensemble de phénomènes et, fort de cette ignorance, de s’inventer une mythologie protéiforme de la substantialité subjective; pour elle n’existe que le grand instant où s’éternise soit l’unité signifiante de la nature et de l’âme, soit leur dualité également signifiante, la solitude, nécessaire et acceptée de l’âme : arrachée à la durée indifférente, détachée du multiple et de son déterminisme confus, l’âme, à cet instant lyrique, fige sa plus pure intériorité en substance, et la nature, étrangère et inconnaissable, se mue en un lumineux symbole, par la force de l’intériorité [...] dans le lyrisme seulement, le sujet qui soutient cette expérience devient l’unique porteur du sens, l’unique réalité vraie (2).”

Quand l’instant lyrique prend forme cependant, où retrouvons-nous dans l’œuvre cette seconde nature que Lukacs oppose à la première, le monde des conventions, le “milieu créé de la main de l’homme”, qui pour l’homme “n’est plus un foyer”, mais une “prison”, la “nature” où règne “la pétrification d’un complexe de sens devenu étranger, inapte désormais à éveiller l’intériorité”, l’“ossuaire d’intériorités mortes” (3) ? Répondons en premier lieu avec Th. W. Adorno : “Il n’est rien dans l’art, même dans le plus sublimé qui ne prenne sa source en ce monde; et rien de ce monde n’y reste inchangé (4).”

C’est encore chez Adorno, dans son “Discours sur la poésie et la société” que nous trouvons une autre citation d’importance pour notre question :

“Mais cette idée, l’interprétation sociale de la poésie, ne doit pas, ce qui est d’ailleurs le cas pour toute œuvre d’art [...] réduire le sens de l’œuvre à ce qu’on appelle la situation de classe ou à la position idéologique de l’œuvre ou de l’auteur. Elle doit plutôt rendre compte de la société comme un *Tout* qui transparaît dans l’œuvre d’art sous la forme d’une unité en contradiction avec elle-même; en quoi l’œuvre d’art lui reste soumise, en quoi elle la dépasse (5).”

Quelques lignes plus bas, nous lisons :

“Sa subjectivité purifiée (de la “création lyrique”), ce qu’elle exhale de continu et d’harmonique témoigne du contraire, de la souffrance due à l’existence aliénante comme de son attachement à son égard – même son harmonie n’est en fait rien d’autre que la communion d’une telle souffrance et d’un tel attachement (6).”

Il n’est de secret pour personne que Lukacs et Adorno s’entendaient comme chien et chat (7), mais leurs opinions concernant le

(2) *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, 2ème éd. Neuwied, Berlin-Spandau, Luchterhand, 1963, p. 60-61. Texte français d’après Georges Lukacs. *La théorie du Roman*, trad. p. Jean Clairvoye, Genève, Droz, 1963, p. 56-57.

(3) *Ibid.*, p. 62, éd. française, p. 58.

(4) *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, p. 209.

(5) Dans Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1958, p. 76.

(6) *Ibid.*, p. 80-81.

(7) Ce n’est pas le lieu ici d’expliquer les causes et la nature de leurs différends, voir à ce propos N. Tertulian, *Georges Lukacs*, Le Sycomore, 1980, p. 184, et suiv.

lyrisme concordent, dans une très large mesure, et, lorsqu'Adorno dit que le moi lyrique "ne forme pas directement une unité avec la nature, lieu de son expression", que cette nature, il l'a "quasiment perdue" et cherche à la "reproduire en l'animent, en se plongeant dans son moi propre", il ne dit pas autre chose que Lukacs. L'esthétique de Hegel est à la base des théories des deux auteurs; nous y lisons : "La condition première de la subjectivité lyrique est d'absorber *en soi* la matière réelle et de la faire sienne" (8). Mais quel est le porteur de cette "totalité subjective limitée en elle-même" (9), cet "unique porteur du sens" (Lukacs) qui fait surgir dans l'œuvre d'art "la société comme un Tout, unité contradictoire en elle-même" (Adorno) ? Ce n'est pas cet individu particulier que met à jour la biographie d'un auteur, si intéressante et passionnante soit-elle. Cette biographie – l'analyse psychanalytique y comprise – n'a de valeur pour nous qu'en tant que biographie sociale, c'est-à-dire dans la mesure où elle révèle les conditions individuelles et en même temps sociales, pour une fonction spécifiquement séismographique. L'individualité est la modalité à travers laquelle s'articule la socialité. En d'autres termes : le moi qui s'exprime dans "L'Isolement" n'est qu'en partie identique avec la personne Alphonse de Lamartine que la mort de sa bien-aimée Julie Charles remplit d'affliction. C'est seulement dans et par le texte, que se constitue le moi lyrique dans sa substantielle subjectivité poétique. C'est le dernier qui – dans le texte et par le texte – recourant aux expériences du premier comme catalyseurs, transpose la réalité en œuvre d'art par le fait de transformer le monde environnant en monde du moi.

Nous revoici de nouveau devant le problème fondamental de la médiation, cependant – et c'était le but des réflexions précédentes – nous nous trouvons désormais à un niveau où nous pouvons, plus efficacement, faire face à l'objection que ce problème serait en fin de compte, insoluble, car nous nous sommes résolus à considérer la structure immanente d'un texte comme relativement autonome, sans pour autant retomber dans une interprétation immanente, qu'elle soit ancienne ou nouvelle. Si nous voulons progresser, il sera pourtant nécessaire de nous situer au niveau avancé des prises de position les plus récentes en matière de théorie littéraire et de linguistique. La sociologie de la littérature, si elle a raison de se définir de façon critique par rapport au formalisme, du structuralisme à la théorie de la communication et de la réception, ne peut néanmoins ignorer ou même rejeter les études incontestablement importantes et les résultats positifs de ces disciplines qui ont, sans aucun doute, aiguisé notre perception de la structure esthétique du texte. Il en est de même de la sémiotique, dont l'intégration comme instrument méthodologique pour la sociologie de la littérature tant dans la théorie que dans la

(8) G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, éd. par F. Bassenge, Berlin, Akademie Verlag, 1955, p. 105.

(9) *Ibid.*, p. 1017.

pratique, si elle veut appréhender la dimension esthétique. Offre-t-elle ses services d'elle-même – indépendamment de sa tendance à se présenter comme super-science ? On a toute raison d'être optimiste quand Algirdas J. Greimas parle d'une "socio-sémiotique discursive" (10) et quand Cesare Segre assure que : "La sémiotique permet [...] de placer correctement le problème des rapports entre réalité et littérature, et par suite même celui d'une interprétation sociologique du fait littéraire [...] (11)". La sociologie de la littérature aussi a déjà montré la voie d'une synthèse méthodique. Peter V. Zima n'a pas tort quand il écrit : "Il manque à la sociologie de la littérature une théorie critique du texte qui serait en mesure de décrire et de critiquer aussi bien le texte fictionnel que les métatextes théoriques dans les contextes socio-historique et socio-linguistique. (12)" Non seulement le texte, la *structure* du texte est aussi un "fait social". Il nous est impossible de ne pas faire nôtre le postulat de Zima d'une sociologie du texte à fondement sémiotique et d'une critique du discours comme dimension sémiotique de la critique idéologique (13).

Le cas particulier que représente le discours lyrique a naturellement sa problématique propre. La réalité socio-économique et politique radicalement transformée par la Révolution et le premier Empire contraint, par l'intermédiaire des systèmes socio-culturels médiateurs et en partie aussi directement, la littérature à un conformisme qui entraîne la reconstitution du système fonctionnel de ses genres dans la première phase de la Restauration (14).

Cette transformation canalise le discours de l'individu isolé, qui apparaît dans la prose préromantique de Rousseau à Chateaubriand (*René*), dans un nouveau sous-genre lyrique, celui de la "subjectivité substantielle" que nous considérons aujourd'hui encore comme le prototype de la poésie et que nous désignerons comme "Poésie de la nature". Le propre de la loi de la transmission littéraire du social dans le système littéraire est que le genre particulier, conformément à sa fonction spécifique, se délimite par rapport aux autres genres en même temps qu'il crée le style particulier à son genre. La poésie des premiers romantiques est réalisée dans un code restreint, ce que l'on remarque surtout à leur vocabulaire, selon qu'il inclue certains systèmes ou mieux encore qu'il en exclue d'autres. Le but des représentants de ce code restreint est de réduire le

(10) *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 56.;

(11) "Les structures narratives et l'histoire". *Revue Roumaine de Linguistique* 21 (1976) p 355, en allemand dans C.S. *Literarische Semiotik. Dichtung – Zeichen – Gesichte*, Stuttgart, Kohlhammer, 1980, p. 141.

(12) P.V. Zima *Textsoziologie*, Stuttgart, Metzler, 1980, p. 2. Voir aussi : *Textsemiotik als Ideologiekritik*, éd. par P.V.Z., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977.

(13) On relèvera, parmi les études nombreuses, où Zima expose et expérimente sa conception qui s'oriente essentiellement par rapport à la "théorie critique" de "l'école de Francfort", ce livre important : *L'Ambivalence romanesque – Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycamore, 1980.

(14) Voir à ce propos les réflexions générales présentées dans mon article "Gattungssystem und Gesellschaftssystem", *Cahiers d'histoire des littératures romanes* 1, 1977, p. 7 - 22.

cercle de leurs auditeurs à la minorité qui a atteint la même noblesse d'âme (15), mais c'est contre toute attente leur exclusion explicite de toute référence politique et sociale qui est à la base de leur succès. La condition de cette réussite était que rien ne transparaisse qui aurait pu être reconnu comme manifestation des intérêts d'un groupe isolé. L'effet obtenu en aurait été – pour parler avec Stendhal (*Armance*) – “comme un coup de pistolet au milieu d'un concert”.

Gardons en mémoire ces réflexions théoriques sur le genre en nous consacrant maintenant à l'essai d'une interprétation socio-sémiotique de *L'Isolement*. Deux principes conduisent notre travail, principes qui n'auront maintenant plus rien de surprenant : le premier concerne le rapport entre idiolecte et sociolecte, le second la qualité référentielle du texte. Je serai aussi bref que possible.

1. L'idiolecte est la “parole” d'un auteur précis dans une œuvre précise. En tant que notion, c'est en fait un “monstre” (16), parce que, même considéré comme “style individuel” particulier, il se trouve au point d'intersection de plusieurs, au minimum de deux, sociolectes auxquels il participe (17). On doit y recourir, parce qu'il se trouve toujours un sociolecte qui domine, et que cette dominance hiérarchise l'emploi des autres sociolectes, quand elle ne va pas jusqu'à les exclure. C'est pourquoi nous devons faire une différence entre la sémiotique du paradigme et la sémiotique du syntagme (18). Les sociolectes sont des “paroles” collectives (19) et en tant que langues de groupes sociaux ils sont déjà porteurs d'idéologie par leur situation dia-stratique, au contraire de la “langue” qui forme leur substrat commun. Ils ne sont alors plus indifféremment à la disposition du porteur d'idiolecte (littéraire), mais ils lui servent dans la mesure où celui-ci peut les incorporer – ainsi que leurs liens avec un système socio-culturel – pour étendre la potentialité de connotation de son texte et pour élargir ainsi la champ de la communication. Nous comprenons par conséquent l'idiolecte comme une compétence individuelle (de langue), élaborée selon la proportion avec laquelle, en plus de la dominance de son sociolecte propre, elle dispose des paradigmes d'autres sociolectes ou qu'elle les ignore pour incompatibilité. Ce fait d'ignorer, qui implique la négation de certains domaines, est la conséquence du fait que la structure antagoniste de la société se reflète dans la structure sociolectale antagoniste de la langue et dans sa hiérarchisa-

(15) On pourra ici se fier sans réserves, du moins en ce qui concerne les premières *Méditations*, aux affirmations de Lamartine.

(16) Voir B. Schlieben-Lange, *Soziolinguistik. Eine Einführung*, Stuttgart, Kohlhammer, 1973, p. 29.

(17) Voir à ce propos J. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973, p. 100.

(18) Voir C. Segre, *Literarische Semiotik*, éd. cit. p. 60.

(19) Voir P.V. Zima, *Textsoziologie*, p. 73, avec une critique de Greimas et en accord avec Bachtin, Volosinov et Medvedev : “Der Soziolekt erscheint als ein auf lexikalischer und diskursiver (semantischer und syntaktischer) Ebene Strukturierte Einheit, deren Strukturen als Ideologeme eine mehr oder weniger zusammenhängende Ideologie ausdrücken.” Voir aussi Maria Conti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, 1976, p. 33 : “All' interno di ogni sistema segnico epocale esiste una gerarchia di codificazioni culturali ben note all'emittente e ai destinatari di un messaggio, come dire una loro sintassi; l'importante è rendersi conto che essa non è mai neutrale, è ideologicizzata.”

tion dans le texte, et cela inévitablement dans la perspective d'une "prise de position", aussi masquée qu'elle soit. Sous cet angle de vue la phrase fréquemment citée de Jakobson selon laquelle "la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de combinaison" (20) nous semble incomplète. Jakobson admet certes une certaine intentionnalité pour la sélection sur l'axe paradigmatique, mais elle reste vague et indéfinie. Pour nous par contre, la question du principe de motivation de cette sélection qui, avec les paradigmes sociolectaux, projette en même temps les implications idéologiques sur l'axe de combinaison syntagmatique, est de première importance. Cela signifie encore pour nous que la stricte dichotomie substantielle de la "poetic function" et de la "referential function" est tout aussi insoutenable que la dichotomie traditionnelle de la forme et du fond. Théoriquement nous voici ainsi dans un premier temps plus proche de la solution à la question de savoir comment des structures sociales extratextuelles pénètrent dans le texte fictionnel poétique. Pour poursuivre notre recherche nous devons dans un second temps nous consacrer au problème de la qualité référentielle du texte.

2. Le référent de chaque texte fictif et aussi de chaque texte lyrique est la réalité extratextuelle, totalité concrète pouvant être segmentée ou fragmentée de mille façons. Contrairement à ce que propose une conception devenue désuète de la théorie du reflet, cette réalité apparaît dans l'œuvre d'art non pas comme une réalité objective, mais comme une réalité imaginée, "construite", c'est-à-dire idéologiquement préformée (21). Ce qui est supposé être "réalité objective" est une réalité "objectivée" comme "construction sociale". Seulement en tant que telle, génératrice de modèles, elle détermine en retour le façonnement de la réalité objective. Nous pouvons soutenir la théorie du reflet non pas en tant que représentation de la réalité, mais seulement en tant que représentation d'une relation envers la réalité (22). Du fait de cette restriction, qui lui donne en même temps la tâche de traverser toutes les instances de médiation pour éclaircir ainsi leur opacité, elle recouvre désormais une importance qui lui permet de fonder à nouveau sa prétention herméneutique et idéocritique.

Nous différencions, dans le système de signes d'un texte, trois niveaux de références où les structures extratextuelles sont transpor-

(20) "Closing Statement : Linguistics and Poetics", dans Th. A. Sebeok, *Style in language*, Cambridge, Mass., University Press, 1960, p. 358.

(21) Comparer P. L. Berger, Th. Luckmann, *The Social Constructions of Reality*, N. Y., Garden city, 1966; nous utilisons l'édition allemande : *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt a. M., Fischer, 4^e 1974.

(22) Voir à ce sujet les développements clarifiants de Gerhard Neumann, "Lyrik und Mimesis", dans *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, hrsg. von E. Köhler, Frankfurt a. M. Klostermann, 1975, p. 570-605. Pour Neumann, la "structure", justement en poésie, est : "ein aus dem Text herausweisendes und herauswirkendes Bewältigungsmodell von Wirklichkeit" (p. 602) [un modèle apte à dominer la réalité et qui surpasse le texte par l'impact qui lui est propre"]. Nous partageons l'opinion de Neumann qui maintient (p. 594) que la "nature" de la poésie lyrique est aussi "Funktion des dialektischen Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft". [une conséquence de la relation dialectique entre individu et Société]. Voir aussi l'étude récente de Hartmut Stenzel, "Évolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans le socialisme utopique", *Romantisme*, N° 30, 1980, p. 29 - 38.

tées et transformées en structures intratextuelles, autrement dit où la double qualité référentielle du texte extratextuelle et intratextuelle se constitue :

1. une référence extratextuelle de premier degré qui s'applique à toute désignation directe et dénotativement univoque de faits sociaux, économiques et politiques. Elle peut, dans notre cas elle doit même rester en dehors de nos considérations pour des raisons que nous avons déjà mentionnées : choix du genre qui exclut tout rapport direct avec la réalité, genre d'un lyrisme de la nature subjectiviste dans le système fonctionnel nouvellement constitué des genres. La référence extratextuelle de premier degré est condamnée dans ce lyrisme à une latence d'où elle ne peut être perçue à l'intérieur du système intratextuel de signes que sous cette forme pour laquelle la sémiotique réserve la notion de "symptôme" (23). Ce renoncement à la référence extratextuelle de premier degré dans le code du sous-genre lyrique est compensé sur un second niveau du texte que nous voulons nommer niveau des
2. références du second degré. Une qualité double caractérise leurs porteurs linguistiques, celle d'exercer une fonction de référence aussi bien extratextuelle qu'intratextuelle. Il s'agit ici en majorité, mais non uniquement, de lexèmes sémantiquement ambivalents ou même polyvalents, qui ont en même temps la fonction de mots-clefs, mots conducteurs, ou mots thématiques que l'on reconnaît souvent à leur seule récurrence, mais parfois aussi, quand ils n'apparaissent qu'une seule fois, seulement après une analyse structurale approfondie. C'est à leur polysémie, à la possibilité de se charger de plusieurs signifiés, qu'ils doivent la faculté de pouvoir incorporer référentiellement dans le texte des systèmes contemporains susceptibles de connotations, c'est-à-dire aussi des paradigmes sélectionnés de différents sociolectes. Ce sont des connotations au sens de Hjelmslev (24). C'est la même polysémie toujours dirigée dénotativement par le contexte dans une stratégie persuasive particulière, par là rendue acceptable pour plusieurs groupes sociaux, qui leur prête leur double qualité référentielle. Ce qui caractérise par conséquent ces porteurs de référence de second degré, c'est cette garantie, si minime soit-elle, d'une congruence partielle de plusieurs codes sociolectaux, congruence qui assure ainsi leur fonction de médiation des structures complexes extratextuelles et intratextuelles, et cela par l'intermédiaire de procédés particuliers de sémantisation du système significatif intratextuel. C'est le principe ainsi décrit, la sémiiose, que nous voulons étudier au
3. niveau de référence de troisième degré. Nous nous servirons dans ce domaine des méthodes formalistes, structuralistes, de la linguistique et de la sémiotique du texte, sans pour autant pouvoir épuiser toutes leurs ressources.

(23) Segre par exemple : *Literarische Semiotik*, p. 53. La définition du symptôme chez Segre correspond à celle de R. Barthes du "signe involontaire"

(24) *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München, Fink, 1974. Voir à ce sujet K. H. Spinner, "Die Aporien des Konnotationsbegriffs in der Literatursemiotik", dans : A. Eschbach / W. Rader (éd.). *Literatursemiotik I, Methoden - Analysen - Tendenzen*, Tübingen, Narr, 1980, p. 65 - 84.

Voici maintenant le texte, préparé en fonction de notre dessein (25) :

L'Isolement

- a I *Souvent* sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
 Au coucher du *SOLEIL*, *tristement* je m'assieds ;
 Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
 Dont le *TABLEAU* *changeant* se déroule à mes pieds.
- II Ici, gronde le fleuve aux vagues *écumantes*,
 Il *serpente*, et *s'enfonce* en un lointain obscur ;
 Là, le lac *immobile* *étend* ses eaux *dormantes*
 Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.
- III Au sommet de ces monts couronnés de bois *SOMBRES*,
 Le crépuscule *encor* jette un dernier rayon ;
 Et le *CHAR* *vaporeux* de la reine des *OMBRES*
 Monte, et *blanchit* déjà les bords de l'horizon.
- IV *Cependant*, *s'élançant* de la flèche gothique,
 Un son religieux se *répand* dans les airs,
 Le voyageur *s'arrête*, et la cloche rustique
 Aux derniers bruits du *JOUR* mêle de saints concerts.
-
- b V *MAIS* à ces doux *TABLEAUX* mon *ÂME INDIFFERENTE*
 N'éprouve *devant* eux ni *CHARME*, ni *transports*,
 Je *contemple* la *TERRE*, ainsi qu'une *OMBRE errante* :
 Le *SOLEIL* des vivants n'échauffe plus les morts.
- VI De colline en colline en *VAIN* portant ma vue,
 Du sud à l'aquilon, de l'*AURORE* au couchant,
 Je parcours tous les points de l'*IMMENSE* étendue,
 Et je dis : Nulle part le bonheur ne m'*ATTEND*.
- VII Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières ?
VAINS objets dont pour *MOI* le *CHARME* est envolé ;
 Fleuves, rochers, forêts, *solitudes* si chères,
 Un *seul être* vous *manque*, et tout est dépeuplé.
- VIII Que le tour du *SOLEIL* ou *commence* ou *s'achève*,
 D'un oeil *INDIFFERENT* je le suis *dans* son cours ;
En un *CIEL SOMBRE* ou pur qu'il se couche ou se lève,
 Qu'importe le *SOLEIL* ? je n'*ATTENDS RIEN* des *JOURS*.

(25) Abstraction faite de nos mises en relief, nous reproduisons le texte d'après l'édition de F. Letessier, Lamartine, *Méditations*, Paris, Garnier, 1968, p. 3 - 4.

c IX Quand je pourrais le suivre *en* sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts;
Je ne DESIRE RIEN de tout ce qu'il éclaire,
Je ne demande RIEN à l'IMMENSE univers.



- X MAIS peut-être au delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai SOLEIL éclaire d'autres CIEUX,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la TERRE,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux ?
- XI Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire,
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce BIEN IDEAL que toute ÂME DESIRE,
Et qui n'a pas de nom au TERRESTRE séJOUR !
- XII Que ne puis-je, porté sur le CHAR de l'AURORE,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi,
Sur la TERRE D'EXIL pourquoi resté-je encore ?
Il n'est RIEN de commun entre la TERRE et MOI.
- XIII Quand la FEUILLE des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons;
Et MOI, je suis semblable à la FEUILLE flétrie :
Emportez-MOI comme elle, orageux aquilons !

La forme strophique est simple : le poème est composé de treize quatrains d'alexandrins à rimes croisées où *a* est toujours féminine, *b* masculine. Les treize strophes s'organisent en groupes de 4 + 5 + 4 strophes, ce qui saute aux yeux après première lecture à cause des deux *mais* qui introduisent la deuxième et la troisième partie et marquent de façon nette l'opposition par rapport à la partie précédente. Cette division en trois parties donne à notre poème en quelque sorte la forme d'un tryptique. C'est seulement en tant que moi lyrique, moi dans lequel s'est transformé le poète, que Lamartine "raconte" les phases d'une "méditation". Lieu : paysage de montagnes; perspective : du haut de la montagne s'élargissant dans la vallée et dans la plaine, se perdant dans le lointain; moment : le soir, au coucher du soleil; façon de ressentir : résumé de sensations souvent éprouvées ("Souvent sur le montagne . . ."). La direction du regard du haut vers le bas se transforme en opposition intérieur-extérieur et dans le contraste moi-monde. Nous revoici ainsi à la macrostructure qui est évidente et qui a déjà en soi la valeur d'un signe signifiant, celui de l'ordre primaire d'une expérience problématique de la réalité.

Résumons tout à fait provisoirement : la première partie est un *tableau*, aussi nommé comme tel (V, 4), panorama sur un paysage romantique idyllique qui présente au triste poète (“tristement”, I, 2) tout ce que la nature et les hommes peuvent lui offrir en beauté, paix, dévotion et en sons religieux pour le consoler. Rien ne manque, ni la montagne ni la vallée, ni le fleuve ni le clocher villageois et le son des cloches, ni le crépuscule et la montée de la lune, décors d’une mélancolie plutôt tendre qu’amère. *Mais* – déjà au premier vers de la deuxième partie (V, 1), suivi d’un hyperbate plein d’effet – ces *doux tableaux* se révèlent vains et vides pour l’âme devenue indifférente (*mon âme indifférente*). La nature qui s’étend jusqu’au cosmique laisse le moi, abandonné au néant, tout à fait comme une *ombre errante* (V, 3), comme quelqu’un déjà mort en plein milieu de sa vie et qui doute de toute possibilité de bonheur. Au centre de la deuxième partie, nous trouvons ce vers (VIII, 4), objet d’admiration de la critique et dans lequel elle n’a pourtant vu souvent que la manifestation du bouleversement personnel de Lamartine causé par la mort de Julie Charles, mort qui serait en même temps le motif déterminant de la genèse de “*L’Isolement*” (26) : *Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé*. En réalité, nous pouvons, ici aussi, appliquer cette loi selon laquelle chaque thématization littéraire de l’amour qui ne se limite pas uniquement à la sexualité est en fait la réduction génératrice de sens – ou de non-sens – d’une recherche de l’identité, recherche étroitement liée au rapport de l’individu à la société. L’épreuve de commutation phonématique pleine d’esprit que Giraudoux a effectuée sur ce vers – “Un seul être vous manque, et tout est repeuplé” (27) – vient encore, dans son renversement paradoxal, confirmer ce fait. *L’immense étendue* apparaît vide de sens à l’*oeil indifférent* du moi qui n’attend plus rien de la vie (*je n’attends rien des jours*, VIII, 4), ne désire plus rien dans *l’immense univers* (IX, 4), qui ne rencontre partout que *le vide et les déserts* (IX, 2). *Mais* peut-être l’âme *dépouillée* de son enveloppe terrestre trouvera-t-elle le *bien idéal* en quittant le *terrestre séjour* (IX, 4), la terre devenue exil (*terre d’exil* XII, 3), *pour ce vague objet de mes vœux* (XII, 2) qu’on ne peut pas nommer (*qui n’a pas de nom*, XI, 4). La symbolique métaphorique de l’automne, du vent et du feuillage qui tombe unit dans la dernière strophe l’aspiration à la mort et l’espoir incertain d’un bonheur dans l’au-delà.

La critique a depuis longtemps découvert toutes les sources possibles et imaginables des nombreux motifs : Pétrarque, Rousseau, Ossian, Millevoeye, Grey, Chateaubriand entre autres, en remontant même jusqu’à de véritables “citations”. Si nous nous contentons de ce

(26) Il ne faut pas oublier que Lamartine épousait Elisa Birch la même année où il publiait les *Méditations poétiques*. “Année de gloire et du bonheur” dit F. Letessier de l’année 1820.

(27) *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, I, 4, voir Letessier, éd. cit., p. 468.

résultat, "*L'isolement*" aurait à peine plus de valeur qu'un *centon*, dont l'effet reposerait uniquement sur la combinaison raffinée d'éléments empruntés. Leur organisation dans la chaîne syntagmatique du discours lyrique montre cependant comment, à l'intérieur d'un réseau étroit de relations euphoniques sémantisées, ils deviennent des centres qui opèrent les processus de la production sémiotique du sens.

En reproduisant le texte, nous avons mis en relief :

1. En majuscules les lexèmes récurrents ainsi que quelques lexèmes isolés que pour de bonnes raisons nous tenons pour des notions-clés; ils se situent tous au niveau des références de second degré.
2. En italiques quelques-uns des porteurs les plus importants d'isotopies phonétiques et phonématiques – au niveau des références de troisième degré. Les faire ressortir exhaustivement n'est pas possible graphiquement. Nous avons cherché à être complets seulement pour le cas *en. an.*
3. En majuscules cursives nous indiquons les éléments isolés de lexèmes récurrents qui affectent aussi des sons neutres en soi et les sématisent, ce qui permet la formation d'isotopies sémémiques que nous pouvons classer. Il nous faut, ici encore, renoncer à être complet.

La mise en relief des lexèmes récurrents nous amène à l'hypothèse que leur poids sémantique, sans considérer encore la fréquence de leur apparition, présente des différences, par conséquent qu'ils sont hiérarchisés, ce qui nous permet en même temps de constater que leur distribution dans le texte s'oriente selon sa macrostructure et que cette distribution est très importante pour sa constitution. Nous remarquons tout de suite que parmi ces lexèmes récurrents il s'en trouve quelques-uns qui n'apparaissent que dans *un seul* de nos trois groupes de strophes, et ceci uniquement dans le second : *indifférent* (V, 1; VIII, 2), *charme* (V, 2; VII, 2), *immense* (VI, 3; IX, 4), *vain* (VI, 1; VII, 2), *attendre* (VI, 4; VIII, 4). D'autres apparaissent dans deux groupes de strophes, ainsi dans le premier et le second : *ombre* (I, 1; III, 3; V, 3), *sombre* (III, 1; VIII, 3), *tableaux* (I, 4; V, 1), dans le second et le troisième : *âme* (V, 1; XI, 3), *terre* (V, 3; X, 3) [*terrestre* XI, 4] ; XII, 3, 4), *moi* (VII, 2; XII, 4; XIII, 3, 4), *désirer* (IX, 3; XI, 3), *aurora* (VI, 2; XII, 1), *ciel* (*cieux*) (VIII, 3; X, 2) *rien* (IX, 3, 4; XII, 4). Deux lexèmes se répartissent sur les trois parties : *soleil* (I, 3; V, 4; VIII, 1,2; X, 2 – remarquons le en passant : *soleil* se trouve à chaque fois à la fin du premier hémistiche, avant la césure, et forme une rime intérieure dans la strophe VIII), *jour* (IV, 4; VIII, 4; XI, 4 [*séjour*]). Une seule fois seulement un lexème récurrent saute la partie du milieu : *char*, pris dans son sens mythologique (de la lune, de la nuit, III, 3, et *char* de l'aurore, du jour, XII, 1).

Nous constatons que les lexèmes récurrents qui s'étalent sur toute la macrostructure formelle et se concentrent dans la partie du milieu (b) forment dans leur distribution les constituantes essentielles pour la cohérence du poème en son entier. Comme ils sont dotés (en tant que porteurs de références de second degré) d'une référence de qualité double, on pourra également leur attribuer – en employant la terminologie de Greimas – une fonction actantielle. Les analyses suivantes ont alors un objectif double : étudier d'une part ces lexèmes dans leur particularité de centres ou de point de départ d'isotopies, et d'autre part leur fonctionnement actantiel.

Une autre observation importante s'impose. La portée d'un lexème-clé n'est pas liée à sa fréquence (qui n'en devient pas négligeable pour autant) mais il lui suffit d'apparaître une seule fois et parfois il ne lui est même pas nécessaire d'être cité explicitement si des procédés intratextuels de sémiose adaptés sont mis en jeu. Commençons avec un exemple du dernier cas.

La fréquence des sons *eu*, *ieu*, n'aurait, mise en comparaison avec la "langue", rien d'extraordinaire en soi si leurs mots-porteurs n'apportaient pas en majorité un poids sémantique relié à des systèmes extratextuels et s'ils n'étaient pas pourvu de caractéristiques métriques et rhétoriques d'une importance particulière. *Religieux* (IV, 2) est à la césure, tout comme auparavant *vaporeux* (III, 3) et après *eux* (V, 2); *seul* et *dépeuplé* se trouvent dans le vers central du poème (VII, 4) à la place précise qui leur permet leur structure chiasmatisque (voir ci-dessous). Mais *peut-être* introduit le premier vers de la strophe (X, 1) qui fait débiter la troisième partie, strophe dans laquelle riment *cieux* et *yeux*. Le deuxième vers de cette strophe est un chiasme phonétique très ingénieux :

Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieus.

Le *vrai soleil* est en fait Dieu, qui, insinué de façon insistante ne peut être nommé, si ce n'est – en référence au chapitre "Du vague des passions" dans le *Génie du Christianisme* – comme *Vague objet de mes vœux* (césure, XII, 2) et comme *bien idéal . . . qui n'a pas de nom* (XI, 3 - 4). *Peut-être* est-il trop audacieux de voir en *bien idéal* un paragramme de Dieu (nous n'y insisterons pas). Par contre, il est certain que le *bien* de ce syntagme est tenu en opposition phonématique avec le *rien* récurrent qui, dans une construction parallèle anaphorique (*Je ne désire rien . . . Je ne demande rien*), forme une rime intérieure à la césure aux vers IX, 3 - 4, achève la phrase de la méditation sur "l'indifférence" (deuxième partie, b) et scelle le détachement de tout lien terrestre (XII, 4) (*Il n'est rien de commun entre la terre et moi*). Nous devons renoncer à exposer ici les interférences riches en potentialités avec les autres séquences intratextuelles, mais nous pouvons faire cette constatation : la série phonétique *eu*, *ieu* forme une isotopie qui – dans ce cas, même sans lexème focalisant – se rattache à un système extratextuel : à une religiosité contradictoire, hésitante, vague, religiosité qui, avec ses éléments de mysticisme, de néoplaton-

nisme et de résignation n'est plus en mesure d'identifier ce *bien idéal* prometteur d'identité au Dieu chrétien. De ce fait elle a refoulé son nom dans la langue latente – d'où, il est vrai, le lecteur à disposition chrétienne peut le retirer sans peine (28).

Nous avons déjà dit plus haut que la signifiante de certains lexèmes-clés (références du second degré) n'était pas forcément liée à leur récurrence. Nous voulons tout d'abord démontrer cela à partir du mot que Lamartine a choisi comme titre : première orientation du lecteur, en même temps instrument subtil pour la stratégie du codage et pour le sens des connotations (29). Nous n'avons pas l'ambition de vouloir enrichir la recherche des sources, mais notre intérêt pour l'intertextualité et pour le système référentiel de notre texte nous incite à penser de ce point de vue à Benjamin Constant et Lammenais (30).

Lamartine n'a pas choisi "solitude" ("Einsamkeit"), qui exprime un état, mais *isolement* ("Vereinsamung"), qui en tant que dérivé d'un verbe (*isoler*), désigne un processus en cours. Non pas la "solitude", depuis Rousseau de connotation tout à fait positive, évoquée dans la strophe VII, 3 (*solitudes si chères*) pour être rejetée avec toute la topique richement présentée du paysage de l'âme romantique maintenant vide de sens, mais un *isolement* qui contient déjà la notion d'"aliénation". L'idée d'une "solitude" choisie librement représente la dernière possibilité de créer une vision du monde indépendante des contraintes sociales. Cette idée est abandonnée en tant qu'illusion, qui ne peut retenir la vague d'une *indifférence* paralysante – conforme

(28) La fin de la séquence de *eu* qui est aussi la fin du poème, s'intègre encore à cette isotopie : XIII, 4 (*Emportez-moi comme elle, orageux aquilons*) est "citation" de Chateaubriand (*René*).

(29) voir notamment sur la sémiotique du titre (en ce cas souvent négligée par la critique) R. Hess, "Titel und Text", *Iberoromania* 12, 1980, p. 68 et suiv.

(30) *Adolphe* de Benjamin Constant est paru en 1816, en même temps à Londres et à Paris. Ellénore, la maîtresse d'Adolphe n'a pas encore succombé à ses tourments et à sa maladie dont Adolphe est la seule cause, que le protagoniste sait déjà qu'il sera à l'avenir, seul dans le "désert du monde", qu'il voulait traverser en toute indépendance – j'étais déjà *seul* sur la *terre* – et il constate amèrement : "Déjà *l'isolement* m'atteignait". Que l'on compare avec Lammenais dans la première partie de son *Essai sur l'indifférence* (1817) : "Je vois ces effroyables espaces de *l'univers* qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette *vaste étendue* [...] Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'engloutissent comme un atome, et comme une *ombre* qui ne dure qu'un instant sans retour." (F. R. de Lammenais, *Oeuvres complètes*, éd. p. L. Le Guillou, t. I, Paris 1836, Reprint Genève, Slatkine 1980, p. 207).

à la définition que donne Lammenais du “mal du siècle“ (31). Elle cède la place à la pensée amère que même la nature – projection antithétique de la “nature” de la société – est devenue inhabitable, que même la nature par conséquent se dérobe à la recherche de l’identité. L’article défini indique qu’une expérience collective est transformée en une expérience personnelle exemplaire et en même temps définitive.

Les titres sont des signaux. Notre interprétation du présent titre n’aurait cependant jamais été aussi catégorique si nous n’avions pas de bonnes raisons d’apercevoir en lui le point de départ d’un processus de sémiose complexe. Afin d’éclaircir notre propos, nous reproduisons typographiquement le titre de plusieurs manières en faisant ressortir à chaque fois les phénomènes d’importance phonématique :

- 1 l’isolement
- 2 L’IsoLement
- 3 l’Isolement
- 4 l’iSolement
- 5 l’isOlement
- 6 l’iSOlement
- 7 l’isoleMent
- 8 l’isolemEnt
- 9 l’isoleMENT

L’Isolement n’est pas seulement une unité signifiante d’éléments de langue, bien plus, ce mot se révèle être un faisceau de sèmes d’où prennent leur départ des isotopies sémémiques qui se laissent elles-mêmes ordonner en classèmes. Il n’est pas possible de les retracer toutes ici, mais nous en rencontrerons quelques-unes pour ainsi dire “en route”. Nous portons notre intérêt sur deux d’entre elles : *en / an* (numéro 8) qui se relie souvent à *m* (numéros 7 et 9) et à *sol* (numéro 6), également enregistré dans les séries *s* et *l* (numéros 4 et 2).

En / an est une des séquences phoniques redondantes de notre texte. Je ne veux fatiguer personne en les énumérant, mais noterai pourtant les faits suivants. Il y a huit rimes en *an / en*, trois fois à la césure. On retrouve fréquemment cette séquence dans les lexèmes récurrents du sens desquels nous avons déjà montré en partie l’importance :

indifférEnt (V, 1; VIII, 2); *immENse* (VI, 3; IX, 4); *attEND* (VI, 4; VIII, 4); *étENDue* (VI, 3); *étEND* (II, 3). Apportent un poids émotionnel propre, parfois aussi référentiel au système : *tristemEnt* (I, 2); *écumANtes* (II, 1, rime); *dormANtes* (II, 3, rime); *errANte* (V, 3, rime) *vivANts* (V, 4, césure); *couchANt* (VI, 2, rime); *éLANcer* (IV, 1; XII, 2). Notons en passant des répétitions proches comme *immENse étENDue* (VI, 3), *chANgeANt* (I, 4), *cepENDANT* (IV, 1), *s’éLAN-*

(31) Exprimé dès le début de l’“Introduction” de *l’Essai sur l’indifférence* : “Le siècle plus malade n’est pas celui qui se passionne pour l’erreur, mais le siècle qui néglige, qui dédaigne la vérité. Il y a encore de la force, et par conséquent de l’espoir, là où l’on aperçoit de violents transports : mais lorsque tout mouvement est éteint, lorsque le pouls a cessé de battre, que le froid a gagné le cœur, qu’attendre alors, qu’une prochaine et inévitable dissolution.” (Ed. cit., I, p. I - II).

çANt (IV, 1). Dans une perspective sémiotique du texte il ne peut y avoir aucun doute que tous les segments homophones, y compris les morphèmes, sont sémantisés par des lexèmes, la plupart du temps récurrents avec référence extratextuelle, lexèmes qui forment eux-mêmes des focalisations, pendant que d'autres, à référence intratextuelle, servent de pont et transportent le sens en voie de constitution.

L'isotopie sémémique *en / an* est souvent reliée à la séquence phonique de *m* placée en allitération (en début de mot comme en début de syllabe) : *l'isoleMENT* (titre), *tristeMENT* (I, 2), *écuMANtes* (II, 1, rime), *dorMANtes* (II, 3, rime), *immENSE* (IX, 3; IX, 4), *commENCE* (VIII, 1), *deMANde* (IX, 4). Aussi bien pour *en / an* que pour *ment / man* nous constatons que de la première strophe à la strophe IX leur fréquence augmente et que la séquence atteint son apogée dans un mot que nous avons jusqu'ici négligé : *MANque*, au centre du poème, dans le vers célèbre (VII, 4), à sa césure, sans correspondance phonétique à l'intérieur de ce vers construit en son entier sur un chiasme phonique. L'isotopie sémémique trouve son signifié commun, son unité, qui pourrait être montrée aussi dans la perspective de l'équilibre et de la réunion de ces classèmes, dans un manque fondamental, dans une absence.

Venons en maintenant à *sol* (*l'iSOLEment*, *SOLitudes* (VII, 3), *SOLEil*) qui, comme nous l'avons déjà dit, apparaît cinq fois, est réparti sur les trois groupes de strophes, se trouve toujours à la place métrique privilégiée de la césure et forme dans la strophe VIII une rime intérieure embrassée. Cette récurrence portée par les séries *s* et *l* nous autorise à inclure un mot qui a la même racine étymologique, le patronyme *seul*. Nous ne le rencontrons qu'une seule fois, mais de nouveau au vers VII, 4 : *Un seul être vous manque . . .* . Nous avons parlé ci-dessus de l'importance de la séquence sémique *eu / ieu*, au cours de laquelle le nom de Dieu est évoqué mais reste explicitement non-prononcé. L'interférence de cette séquence avec celle de *sol / seul* donne à cet autre vers, construit en chiasme (X, 2), sa structure de fond sémantique :

LIEUX où le vrai SOLeil éclaire d'autres cIEUX.

Ce qui forme le dénominateur commun des isotopies que nous venons de discuter, c'est l'unicité, l'originalité aussi du moi dans son abandon qui porte maintenant son "vague" espoir sur une des plus hautes incarnations de cette unicité : *le vrai soleil*.

Ici, en fait, l'opposition fondamentale de notre poème est mise en évidence : *terre* et *soleil*, signes de la langue avec un système extratextuel à références multiples – et comportant la tension forcée du désespoir et de l'espoir du moi. La série des cinq occurrences de *terre* prend son début dans la partie 2 (b) (V, 3), se concentre dans la partie (3) (c) et dans le refus définitif de toute communauté entre la *terre* et le *moi* (XII, 4). Du fait de sa voyelle tonique, *terre* s'intègre dans l'abondante série des sons avec *e* ouvert, qui mérite notre attention pour différentes raisons. Cette voyelle n'est pas moins de sept fois dans la rime (str. I, IV, VII, VIII – 2 fois, X), dont une fois dans le mot *terre* lui-même (X, 3). On la rencontre souvent aux syllabes

à la césure, comme à cette rime intérieure de la strophe XI, 1 – 2, où elle domine deux hémistiches parallèles avec anaphore et *homoioteuton* : Là, je m'enivrerai . . . / Là, je retrouverai. La série est portée sémantiquement et renforcée, avec la formation de classèmes, par des mots comme : *chêne* (I,1), *promène* (I, 3), *pleine* (I, 3), *reine* (III, 3), *flèche* (IV, 1), *airs* (IV, 5), *concerts* (IV,4), *palais* (VII, 1), *chaumières* (VII, 1), *forêts* (VII, 3), *s'achève* (VIII, 1), *se lève* (VII, 3), *ciel* (VIII, 2), *carrière* (IX, 1), *déserts* (IX, 2), *éclaire* (X, 3; X, 2), *univers* (IX, 4), *peut-être* (X, 1), *sphère* (X, 1), *vrai* (X, 2), *prairie-flêtrière* (XIX, 13, qui forment une rime riche) et enfin *elle*, synecdoque à la césure (XIII, 4). Il ne serait pas trop difficile de classer ces exemples – nous n'avons pas pu travailler exhaustivement – et de rattacher les classèmes aux champs sémantiques qui se forment autour des "actants" de la *Méditation première*. D'autres phénomènes importants sont cependant à observer encore à ce propos. La séquence du *e* ouvert forme non seulement les deux *mais*, dont nous connaissons déjà la fonction, elle traverse aussi, et par deux fois, ces deux vers construits en chiasme dont l'importance particulière est déjà devenue plusieurs fois manifeste :

Un seul être vous manque, et tout *est* dépeuplé
(VII, 4)

Lieux où le *vrai* soleil éclaire d'autres cieux
(X, 2)

(suivis des vers : Si je *pouvais* laisser ma dépouille à la terre, / Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux).

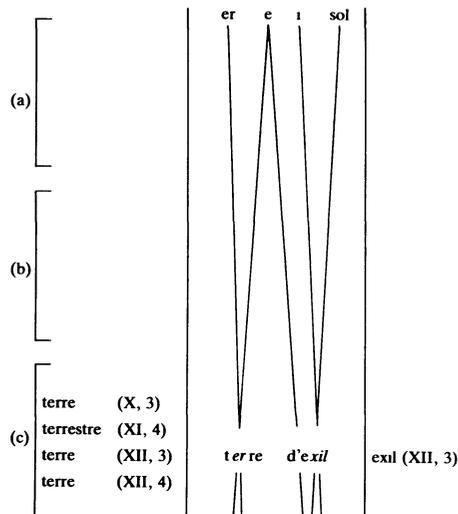
Il nous semble désormais évident que les éléments hétérogènes qui se laissent organiser en classèmes se réunissent en une isotopie complexe et contradictoire en elle-même. Nous voulons éclaircir ce problème en revenant encore une fois à *terre*.

A sa première occurrence (V, 3), *terre* apparaît dans le regard d'une *ombre errante*, d'une âme déjà partie qui n'a pas encore trouvé le chemin du royaume des ombres, qui, encore emprisonnée dans le corps humain, aspire déjà fiévreusement à le quitter. Cela nous rappelle le "cor meum inquietum est" de Saint Augustin. Le système extratextuel de référence est double : mythologique et religieux. A sa deuxième occurrence (X,2), en position de rime, *terre* est le monde matériel, terrestre, auquel l'homme rend son corps pour contempler l'être suprême qu'on ne peut pas nommer. Système de référence : religiosité mystique, non exempte d'éléments de néoplatonisme, comme le montre également le contexte où se trouve le syntagme *terrestre séjour* (XI, 4). Le vers XII, 4 - *Il n'est rien de commun entre la terre et moi* - contient la conséquence philosophique de cette expérience que le "monde" - signifié de *terre* ici - refuse tout sens à la vie.

Jusqu'à présent, nous avons laissé de côté la quatrième occurrence de *terre*, dans le syntagme *terre d'exil* (XII, 3) et ceci parce que la place spécifique de ce syntagme dans le réseau des isotopies intratextuelles demande une analyse, parce que le rattachement de *terre* à *exil* qui n'apparaît qu'une seule fois mérite une attention particulière, enfin parce que *terre* ne peut pas être réduit entièrement au

système référentiel – mythologique, religieux, mystique, philosophique – énoncé plus haut; pour toutes ces raisons nous sommes amenés à voir en *terre d'exil* la notion-clef, du texte.

Terre n'est pas uniquement un des ponts les plus importants de l'isotopie sémémique que nous connaissons, du *e* ouvert. Il est en même temps rattaché à la séquence phonématique *er*, ainsi donc à des champs sémantiques actantiels que nous voyons représentés principalement dans *déserts* (IX, 2) et *univers* (IX, 4) qui forment une rime (en opposition au classème idyllique et harmonique, avec entre autres *airs* [IV, 2], *concerts* [IV, 4], *chaumières* [VII, 1], *chères* [VII, 3] – tous mots-rimes). *Exil* répète le *e* ouvert de *terre* et s'ordonne dans la séquence phonologique. Pour la dernière syllabe, ce n'est pas la graphie, mais la phonétique qui joue un rôle : *ek-sil*. *s* et *l* la relient de façon paragrammatique dans l'isotopie *sol* ! Son segment vocalique *i* est un élément de la série phonologique continue organisée en classèmes, qui de *l'isolement* à *aquillon* (XIII, 4) s'étend du titre jusqu'au dernier mot du poème. Par trois fois, *i* tonique détermine la rime (IV, 1, 2; XI, 1, 3; XIII, 1, 3). Deux classèmes oppositionnels se dégagent : l'un de nouveau idyllique-harmonique avec *gothique* (IV, 1), *religieux* (IV, 2), *rustique* (IV, 3), *colline* (VI, 1), *sollitudes* (VII, 3), etc., et un autre pessimiste avec *l'isolement*, *immobile* (II, 3), *indifférent* (V, 1; VIII, 2), *Immense* (VI, 3; IX, 4), *univers* (IX, 4), *vide* (IX, 2), parvenant à son apogée dans *exil*. Et finalement un troisième classème, conduisant hors du conflit, l'aspiration vers le *bien idéal* (XI,3), un classème qui part pourtant de l'expérience de la *terre* comme *exil* – en passant par *sulvire* (IX, 1), *je m'enlvrerais* (XI, 1), *asplre* (XI, 1), *désire* (XI, 3). Un schéma simplifié concrétisera les interférences des isotopies sémémiques :



Sur le fond d'un réseau étroit de signes récurrents, *exil*, qui n'apparaît qu'une seule fois, se profile de façon très prononcée. Ce mot se trouve immédiatement avant la césure. Son appartenance à des isotopies sémémiques pertinentes et son rattachement à *terre* en font un point d'intersection de séquences sémantisées renforcées par des changements intermédiaires et des interférences. En même temps, *exil* appartient à ces lexèmes à qualité référentielle double et dont la fonction première est de transposer la réalité en formation artistique.

Incontestablement *terre* et *exil* se définissent à cet endroit et se donnent réciproquement la puissance dans un procès de sémiose, et ceci à un tel degré que le syntagme qui les relie devient le point de convergence d'isotopies pertinentes et forme le noyau dichotomique d'un champ sémantique magnétique.

Ici plusieurs questions se posent : de quelle nature est le potentiel d'association d'*exil* ? Quelles références le texte contient-il à des systèmes contemporains susceptibles de connotations et à leurs registres spécifiques (paradigmes) ? Le métatexte par l'intermédiaire duquel le lecteur contemporain concrétise le texte est – contrairement à la réception des générations futures – entré dans la stratégie de production du texte et du sens à l'aide de la sémiose intentionnelle et en fonction de la compétence diastratique sociolectale de l'auteur. Même si, au déshonneur de l'histoire de l'humanité, il y eut des exilés par tous les temps, la polysémie de *exil* reste néanmoins spécifique à son époque et nous pouvons et devons reconstruire son système référentiel socio-culturel. La sémiotique du paradigme (32) se consacre aux systèmes idéologiques qui transmettent et déterminent la constitution de la réalité. Dans le cas de notre poème, il s'agit en premier lieu des systèmes idéologiques filtrés par la loi du style du genre choisi, d'un discours religieux, c'est-à-dire philosophique et moraliste, enfermé dans le réservoir sélectionné de la tradition littéraire (idiolectal) à leur disposition. Ce que le texte cache, en "traduisant", en transformant et sublimant une information et un message, ce sont les motifs qui proviennent de la réalité politique et socio-économique. *Exil* employé comme polysème autour de 1818 – médiatisé qu'il est par la couche et le système sociaux – peut être connoté et monosémisé (respectivement re-dénoté) métatextuellement par les groupes sociaux suivants : la vieille aristocratie de l'Ancien Régime, effectivement exilée du fait de la Révolution; la noblesse de robe et la petite noblesse pauvre ou dépossédée, même si elle n'est pas réellement exilée; les privilégiés déchus du premier Empire; les groupes progressistes de la Bourgeoisie qui pendant la Restauration sont privés des avantages acquis pendant l'ère révolutionnaire; une génération qui s'en tient, si ce n'est plus à la Révolution, du moins à l'actionnisme universel de l'ère napoléonienne et qui ressent le rétrécissement du champ d'expansion et d'ascension comme une paralysie sociale qui exile toutes les énergies. Il n'est pas nécessaire d'énoncer ici les preuves

(32) Voir C. Segre. *Literarische Semiotik*, p. 60; cf. P.V. Zima, *Textsemiotik als Ideologiekritik*, ouvr. cit., p. 10.

d'une disponibilité de ces groupes sociaux, envers une sémantique référentielle d'exil. La notion d'exil se tenait déjà à la disposition du futur "marché des biens symboliques" pour parler avec P. Bourdieu (33). Pourtant lequel des groupes sociaux ci-dessus nommés l'a-t-il mise effectivement sur ce marché ?

Il n'est pas trop difficile de trouver une réponse. La critique a fait assez souvent observer – sans pour autant en tirer toutes les conséquences – que le romantisme à ses débuts est l'œuvre des poètes de la petite noblesse dépossédée, principalement (excepté A. de Musset) de la noblesse de province (34). Lamartine, dont les ancêtres sont passés au début du XVIIIème siècle de la "noblesse de robe" à la "noblesse d'épée" et dont le père, troisième fils et fils de plus pauvre d'une famille très aisée ne lui donna en héritage que la maison de campagne de Milly et quelques vignobles, Lamartine peut être considéré comme un représentant typique de cette couche sociale. C'est la frustration historique profonde de ce groupe de la petite noblesse de province, dominé par le sentiment d'impuissance, de vide, d'inutilité, de la perte irrévocable de leurs fonctions garanties dans les documents du passé (35), qui leur permet de découvrir l'âme romantique.

La correspondance sociologique du "romantisme gentilhomme" à la "petite noblesse de province" (P. Barbéris) nous semble donc convaincante. Elle nous permet désormais de tirer des conclusions à l'égard de ces signifiés de *terre* qui forment le noyau socio-sémiotique latent, caché par la stratégie de codage de ce lexème récurrent : *terre*, comme les terres d'une famille noble, comme domaine, mais dans le sens d'une transfiguration nostalgique d'un monde patriarcal passé idyllique qui permet de la poser – métonymiquement, en tant que *pars pro toto* – comme "nature". Qu'elle était dominée, qu'elle était "propriété" dans le sens des domaines aristocratiques-féodaux, le regard du poète du haut de la montagne sur le paysage paisible à ses pieds (à *mes pieds*, X, 4), regard qui englobe encore tout, en témoigne encore. Que la *terre* n'a plus cette qualité, cela se traduit déjà dans *tristement* au I, 2 (qui reprend l'isotopie en *i* introduite avec *L'Isolement*). Sa désubstantialisation politique, économique et sociale atteint dans notre poème même ce qui survivait en elle comme corrélation émotionnelle (non sans l'influence des physiocrates) : la nature. Elle aussi, nous le savons déjà, est rejetée comme vide de sens, quand la *terre* devient *terre d'exil*. Si la terre est pourtant le refuge de l'"âme romantique" c'est parce que ses connotations affectent tous les groupes sociaux "isolés" et "exilés", par le fait non négligeable que la dénotation féodale de *terre* est devenue vide et s'est

(33) P. Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", *L'Année Sociologique*, Troisième série, 1971, p. 49 - 126.

(34) Par ex. G. Hess, "Die Tragödie der französischen Romantik", dans : *Romanica, Festschrift für Fritz Neubert*, Berlin, Akademie-Verlag, 1948, p. 139 et suiv., réimprimé dans G. Hess, *Gesellschaft, Literatur, Wissenschaft. Gesammelte Schriften*, 1938 - 1966, München, Fink, 1967, p. 156 et suiv., p. 159; P. Barbéris dans *Manuel d'histoire littéraire de la France*, t. IV, 1, Paris, Ed. Sociales, 1972, p. 494.

(35) Nous partageons le point de vue de P. Barbéris, *loc. cit.*, p. 493.

trouvée peut-être changée sémantiquement par l'intermédiaire du concept d'une "terre natale" croisé avec une notion de patrie – implicitement comprise comme nationale. Ce concept commande un nouveau système de valeurs, issu de la Révolution et de l'Empire et dont la dimension atteint tous les groupes. Mais par ce processus qui met à la disposition d'un "marché des biens symboliques" sociologiquement disparate le signifié – transmis transsociolectalement – de *terre*, initialement domaine féodal patriarcal, ce premier signifié devient l'objet d'un doute qui est d'une importance centrale pour la compréhension de la macrostructure : la "forme" extérieure et syntagmatique de notre poème. La *terre* dont la "nature" sauve l'individu isolé, est à peine perçue comme nouvelle patrie pour l'âme et dans le désert de la société qu'elle se trouve encore une fois aliénée par la société même. C'est pourquoi la production du sens de la poésie romantique, dès la *Méditation première* commence par se mettre en question.

La macrostructure des trois parties de *L'Isolément* peut être comprise comme syllogisme, mais aussi comme figuration des trois étapes thèse, antithèse et synthèse. Retournons par delà le décodage multiple, qui nous a longuement occupé, au niveau des idéologèmes qui se trouvent plus proches de l'infrastructure. Les trois étapes ci-dessus nommées en même temps que les trois phases de la *Méditation*, peuvent alors être historisées et caractérisées de la façon suivante.

- a) évocation nostalgique d'un monde passé qui était bien réglé, qui avait un sens, comme nature idyllique-harmonique,
- b) le présent, qui n'a que des attitudes d'indifférence à opposer à l'irrévocabilité de la perte de ce monde (36),
- c) un avenir dont on ne peut plus attendre qu'il soit encore de ce monde, et qui pour cette raison est transposé dans un vague au delà.

A ce niveau du texte, nous pouvons désormais voir dans quelle mesure s'applique la phrase d'Adorno selon laquelle les œuvres d'art sont "l'historiographie de leur époque, historiographie qui ne se reconnaît pas pour telle (37)". Monde et Histoire dans la perspective de la situation existentielle de la petite noblesse de province autour de 1820 (38) prennent ici leur forme pour ainsi dire abstraite et en même temps tout à fait concrète, c'est-à-dire leur forme macrostructurelle. Nous comprenons maintenant mieux pourquoi Lukács pouvait dire que ce qui est vraiment social dans l'art, c'est la "forme". Nous nous exposons tranquillement au reproche de réductionnisme ! La partie de notre analyse qui peut susciter l'impression d'un tel réductionnisme a été nécessaire pour découvrir d'où viennent les impulsions qui structurent l'œuvre d'art aussi bien qu'elles lui font dépasser les limites

(36) Diagnostiqué et dénoncé par Lammenais qui, soit dit en passant, appartient, lui aussi, à une famille de la noblesse de province.

(37) *Asthetische Theorie*, op. cit., p. 272.

(38) En 1836 encore, Alfred de Musset diagnostiquera la "maladie du siècle" comme l'état d'âme des "enfants du siècle" entre ce qui était, et ce qui n'est pas encore (1er chap. de sa *Confession d'un enfant du siècle*).

de ses idéologies (39). C'est seulement de cette manière que l'on peut élucider la nature de la relation de l'art avec la réalité, relation que nous pouvons plus généralement qualifier de différence esthétique. Une structure peut être *décrite* – et doit l'être le plus exactement possible – mais elle ne peut être *comprise* que comme structuration, ce qui ne signifie rien d'autre qu'un retour vers la genèse du texte jusqu'à ses impulsions premières. Si l'on considère, comme la sémiotique moderne de la littérature le propose, le texte en son entier comme un signe et si l'on inclue dans l'analyse, comme nous l'avons fait en dernier lieu, sa composition, sa macrostructure, on est confronté alors, comme cela nous est arrivé, à l'iconicité du texte (40), à sa relation homologue à une structure sociologique externe, relation qu'il est possible d'expliquer.

Pour finir, nous nous permettrons encore une dernière observation particulière sur le texte. Le *vous* (à la place du *me*) dans le vers auquel on a déjà eu si souvent recours (*Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé*) est unique et inattendu dans le contexte (41). On ne peut l'expliquer ni comme étant une façon générale de parler de la "langue" ni uniquement comme produit d'une contrainte née des correspondances du chiasme phonétique. C'est moins un "signe" qu'un "symptôme" (42). L'apostrophe dans le "signe involontaire" d'un groupe visé qui reste indéterminé présente le "vécu" personnel comme modèle d'une expérience collective. De même qu'il n'existe pas, pour une sociologie de la littérature historique et dialectique, la moindre innocence idéologique même dans la plus subtile sublimation, de même il ne peut y en avoir pour une sociosémiotique dans le processus de la sémiose. La découverte de la subjectivité substantielle du lyrisme romantique ne provient pas d'un "quelque part" social où toute innovation se perdrait à nouveau dans le "nulle part" d'un esprit du siècle insaisissable et de la participation de ses inspirés. Elle provient d'un groupe social précis, dont le lieu est déterminé par sa relation avec la totalité sociale et dont la production de sens littéraire est tributaire des alliances socio-culturelles régissant sa compétence sociolectale. Le système de la totalité sociale pris en situation de bouleversement séculaire et se restructurant de ce fait de fond en comble pose le cadre

(39) Voir Adorno : "Rede über Lyrik und Gesellschaft", [...] *loc. cit.* Nous ne partageons cependant pas la conception étroite qu'y soutient Adorno de l'idéologie comme "falsches Bewusstsein" et "Lüge".

(40) Nous employons la notion d'iconicité dans le sens de J. Lotman, *ouvr. cit.*, p. 41 et *passim*; cf. A van Zoest, "Interprétation et sémiotique", dans A. Kibédi Varga (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, p. 240 et suiv.

(41) Le *toi* de XII, 2, se rapporte au *vague objet de mes vœux*, le *bien idéal (vrai soleil)* vers lequel le *moi* (rimant avec *toi*) veut s'élancer (*m'élancer*).

(42) Dans le sens mentionné plus haut (voir note 22).

qui conditionne ces nouvelles formes d'individualité (43). Au centre de ces formes, nous trouvons celle de la subjectivité substantielle isolée qui se détache aussitôt de son premier groupe porteur. Grâce à l'élargissement par la médiation de sociolectes et du système du potentiel de connotation le sujet lyrique peut alors véritablement devenir ce qu'il était déjà depuis le début du siècle malgré son intronisation comme "porteur unique du sens" (Lukács) : un sujet collectif, ou – selon Baudelaire – "une âme collective".

(Université de Fribourg-en-Brisgau)

(43) Avec la notion de la forme d'individualité (historique) nous nous référons à L. Sève, *Marxismus und Theorie der Persönlichkeit*, Frankfurt, Verlag Marx Blätter, 1972; cf. à ce sujet Ch. Thoma-Herterich, *Zur Kritik der Psychokritik. Eine Literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung am Beispiel französischer Arbeiten*, Bern – Frankfurt a. M., Lang, 1976, p. 264 et suiv.