

**ANALYSE SÉMIOPOÉTIQUE DE *SALUT*, POÈME DE STEPHANE  
MALLARMÉ : L'HERMÉTISME D'UNE ÉCRITURE  
PICTORALE À RÉSONNANCE MUSICALE**

**Mahamadou Hassane CISSE**  
Université Nazi BONI, Burkina Faso  
[mohamedcis3@gmail.com](mailto:mohamedcis3@gmail.com)

**Résumé :** Le symbolisme est un mouvement poétique, littéraire et artistique qui s'est développé en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La création poétique au cœur de ce mouvement est caractérisée par une harmonie rigoureuse entre le fond et la forme d'une part et par le recours systématique aux signes symboliques d'autre part. Les symbolistes font de la poésie un art totalisant qui dialogue avec d'autres arts tels la peinture, la musique, le théâtre, etc., et ils considèrent le symbole comme la clé d'accès au monde invisible ou monde suprasensible. Mais si cette poésie observe bien de règles classiques d'écriture, son recours aux signes symboliques n'est pas sans lui conférer un caractère fortement hermétique. La présente réflexion se propose d'étudier « Salut » un poème de Stéphane Mallarmé (1842-1898), un poète appartenant à cette mouvance artistique en vue de proposer une grille de lecture sémiopoétique qui prendra en compte de façon simultanée la matière de l'expression du signe et celle de son contenu.

**Mots-clés :** hermétisme, musicalité, peinture, sémiopoétique, symbolisme

**SEMIPOETIC ANALYSIS OF "SALUT", POEM BY STÉPHANE MALLARMÉ:  
THE HERMETISM OF A PICTORIAL WRITING WITH MUSICAL  
RESONANCE**

**Abstract:** Symbolism is a poetic, literary and artistic movement that developed in France at the end of the 19th century. The poetic creation at the heart of this movement is characterized by a rigorous harmony between content and form on the one hand and by the systematic use of symbolic signs on the other. The symbolists make poetry a totalizing art which dialogues with other arts such as painting, music, theater, etc., and they consider the symbol as the key to accessing the invisible world or the suprasensible world. But if this poetry observes many classic rules of writing, its recourse to symbolic signs is not without giving it a strongly hermetic character. This reflection proposes to study "Salut" a poem by Stéphane Mallarmé (1842-1898), a poet belonging to this artistic movement in order to propose a semiopoetic reading grid which will simultaneously take into account the material of the expression of the sign and that of its content.

**Keywords:** hermeticism, musicality, painting, semiopoetics, symbolism

### Introduction

"Salut" est un sonnet de Stéphane Mallarmé, présenté comme texte ouvrant dans son recueil de poèmes intitulé *Poésies* (1899). Ce poème fut d'abord prononcé en guise de "toast" à l'occasion d'un banquet littéraire que l'auteur avait l'honneur de présider. Dans un style hermétique diversement apprécié, le poète va à la quête du sens et ce, dans le pur respect de l'idéal symboliste. Les symbolistes font de la poésie un art totalisant, qui dialogue avec d'autres arts tels la peinture, la musique, le théâtre, etc. et qui s'appuie sur le symbole comme clé d'accès au monde suprasensible. Mais le respect

des règles d'écriture dites draconiennes et le recours systématique aux signes symboliques dans la création confèrent à leur poésie un caractère fortement hermétique. À ce propos, Christopher Bouix (2014 : 32) considère « la poétique de Mallarmé non uniquement comme une poétique de l'écriture, mais comme une poétique de la lecture. [...] Il faudra donc considérer l'hermétisme non plus comme faisant obstacle au sens mais comme faisant sens lui-même ». Cette poésie qu'il qualifie d'ailleurs de labyrinthique se démarque fort bien de « l'art pour l'art » pour faire pleinement sens, mais un sens particulièrement complexe. Comment peut-on alors cerner le sens profond d'une telle poésie élaborée dans un langage hermétique ? Autrement dit, comment peut-on évaluer la poéticité d'un poème dont l'armature et le contenu sont révélateurs d'un caractère labyrinthique ?

Pour ce faire, nous nous proposons de mener une étude du poème « Salut » en tant que signe ou système signifiant, à travers une démarche intégrant poétique et sémiotique, dans un élan de complémentarité. En effet, si toutes les deux ont un dénominateur commun qui consiste en l'étude de la forme, la poétique a pour vocation d'examiner la matière de l'expression du signe, tandis que la sémiotique, elle, s'intéresse à la matière du contenu du signe. D'où le recours à « la sémiopoétique [qui], au-delà des analyses sémiotique et poétique prises isolément, met en rapport, dans une interaction, sémiotique et poétique » (Ouédraogo, 2014 : 203). Elle se fixe pour objectif de proposer une grille de lecture sémiopoétique opérationnelle qui aura le mérite de prendre en compte de façon simultanée, et la matière de l'expression du signe (le poème) et la matière de son contenu. Cette réflexion se fonde sur l'hypothèse selon laquelle le sens profond d'un texte poétique, hermétique ou labyrinthique en particulier, est à rechercher au carrefour de ses dimensions musicale, dramatique et suggestive. Tout en abordant ce poème comme « un genre artistique qui articule les structures de manifestation, les structures discursives et les structures narratives d'après le principe des équivalences » (Ouédraogo, 2014 : 213), cette étude se propose d'examiner d'abord la valeur de ses éléments sémantiques, ensuite d'analyser le sens sous-jacent à sa musicalité et à sa spatialité et pour terminer, elle entend examiner la dimension picturale de ce poème en vue de cerner le sens global qu'il recèle.

### I. Segmentation du texte et analyse sémantique

Cette analyse part du fait que le poème est un discours, un signifiant cohérent dont l'étude commande sa segmentation en ses parties constituantes suivant des critères objectifs à définir : « un texte est un tout signifiant. Cependant il comporte des sous-ensembles qui se signalent les uns par rapport aux autres à travers leurs cohérences particulières démarquées les unes des autres par des disjonctions » (Millogo, 2007 : 128). Le texte qui nous sert de corpus d'étude ici est un sonnet, et donc un poème régulier, composé de deux (2) quatrains suivis de deux (2) tercets comme on peut le voir ci-dessous :

#### SALUT

*Rien, cette écume, vierge vers  
À ne désigner que la coupe ;  
Telle loin se noie une troupe  
De sirènes mainte à l'envers.*

*Nous naviguons, ô mes divers  
Amis, moi déjà sur la poupe*

*Vous l'avant fastueux qui coupe  
Le flot de foudres et d'hivers ;*

*Une ivresse belle m'engage  
Sans craindre même son tangage  
De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile  
À n'importe ce qui valut  
Le blanc souci de notre toile.*

Extrait du recueil, *Poésies*, 1899.

Suivant cette disposition, ces strophes pourraient être étiquetées comme suit :

- 1<sup>er</sup> quatrain : L'évocation d'un banquet (contexte)
- 2<sup>ème</sup> quatrain : L'aventure maritime des poètes (Moi et ses amis)
- 1<sup>er</sup> tercet : l'état d'âme du poète
- 2<sup>ème</sup> tercet : l'évocation de la création artistique/poétique

Selon Yves Dakouo, l'analyse des items pertinents dans un texte donné « s'inscrit dans la perspective de la sémantique discursive qui autorise le regroupement des unités lexicales disséminées dans le texte sur la base de la récurrence d'un sème commun en champs lexico-sémantiques, en isotopies » (2003 : 113). Mais que faut-il retenir de la notion d'isotopie très souvent confondue à celle du champ lexical ? François Rastier répond en ces termes :

On appelle isotopie toute itération d'une unité linguistique. L'isotopie élémentaire comprend donc deux unités de la manifestation linguistique. Cela dit, le nombre des unités constitutives d'une isotopie est théoriquement indéfini. [...] Une isotopie peut être établie dans une séquence linguistique d'une dimension inférieure, égale ou supérieure à celle de la phrase. Elle peut apparaître à n'importe quel niveau d'un texte ; on peut en donner des exemples très simples au niveau phonologique : assonance, allitération, rime ; au niveau syntaxique : accord par redondance de marques ; au niveau sémantique : équivalence définitionnelle. [...] Un même texte peut évidemment manifester plusieurs isotopies enchevêtrées. (1972 : 82-85)

L'isotopie est donc constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu, et qui doivent leur appartenance au groupe, soit à leur sens dénotatif, soit à leur sens connotatif. Puis, considérant « les relations d'identités entre les différentes occurrences lexicales à travers le sème *isotopant* » (Dakouo, 2003 : 113), cette analyse permet de mettre en évidence les éléments suivants sous forme de tableau :

ISOTOPIES SEMEMIQUES / (Sèmes isotopants)	SEMEMES CORRESPONDANTS (Sens dénoté et connoté)
1 - Le banquet	Salut (gestuel), le flot (abondance du vin), divers amis, ivresse (déséquilibre), tangage (mouvement, danse), toile (couvert des tables), sirènes (belles femmes, convives, sonorité), vers (homophonie au verre), coupe, vierge (non souillé, pas encore servi), troupe, naviguons, souci (plante ornementale), moi, vous, notre, nous (convives), rien (humilité), (fastueux (luxueux, abondance), écume (mousse de boisson), etc.
2 - La navigation	Salut (sauvetage), se noie, sirènes (femme-poisson, sonorité danger), naviguons, tangage (mouvement du navire), poupe, flot, tangage, récif, voile, coupe, écume (mousse sur la mer), vierge, à l'envers (chaviré, renversé), étoile (étoile de mer ou astérie), toile (navire), etc.
3 - L'écriture /création artistique	Flot, foudres (condamnations, reproches), hivers (vieillesse, tristesse), toile (blanche), souci (angoisse), moi, vous, notre, nous (les poètes), flot (écoulement abondant de l'encre), vierge (aucune inscription), coupe (versification), solitude, récif, étoile (guide, inspiration, destin); ivresse belle (inspiration), vers (poésie), tangage (actions pendant la création, tumulte dans la vie du groupe), fastueux (avenir, carrière riche), à l'envers (esprit agité, troublé, inquiet), etc.
4 - La sexualité	Vierge (pucelle, virginité), sirènes (beauté féminine), tangage (oscillation, pénétration, attouchements), souci (sentiment négatif), se noie (ivresse d'amour), ivresse belle (sentiment positif), foudres (coups de foudre, amour brutal), à l'envers (positions opposées), etc.

L'écriture poétique assimilée à la création artistique se présente ici comme le sème *isotopant* le plus important si l'on se réfère non seulement à la valeur numérique des *sémèmes* qui l'alimentent mais aussi au pouvoir suggestif de ces termes. En effet, ces *sémèmes*, largement plus nombreux ici, doivent leur appartenance à cette isotopie, tantôt à leur valeur connotative, tantôt à leur pouvoir suggestif, conférant ainsi au langage un caractère particulièrement hermétique. L'écriture poétique qui se veut avant tout une création artistique, et ce conformément à l'idéal symboliste, est une aventure qui ne va pas sans embûches, puis le succès voire la gloire escomptée requiert de la patience car tributaire d'une inspiration, et résultante des efforts à consentir dans le strict respect des règles classiques d'écriture poétique. L'*isotopie sémiémique* de la sexualité ne déroge pas à cette règle quand on sait que le poète assimile globalement l'activité artistique (celle de l'écriture) à une forme de sexualité avec ses plaisirs (charnel et moral) et ses avatars. L'ensemble des *sémèmes* convoqués à cet effet concourt à justifier ces sentiments tantôt positifs, tantôt négatifs, inhérents à la sexualité, à l'amour en somme. Quant à l'isotopie du banquet, peut-être la plus évidente ici, elle est constituée de *sémèmes* à sens dénoté mêlés à des *sémèmes* à sens connoté. Cette composition lui confère une configuration globale plus abordable, mais une impression qui s'estompe dès que le pouvoir suggestif de certains termes convoque les aspects liés à l'ambiance festive du banquet, au décor, aux mouvements et à l'interaction des convives.

Enfin, l'isotopie sémémique de la navigation qui évoque l'idée d'une aventure commune, un voyage en mer, concerne toute la communauté des poètes. Les sémèmes qui constituent cette entité sont majoritairement employés dans leur sens dénotatif donnant ainsi l'impression d'un signifié très accessible. Mais en mettant ce signifié en lien avec le sens global du poème, l'on se demande si cette isotopie ne serait pas un intrus. Il faudrait donc tenir compte des autres niveaux d'analyse, notamment le niveau syntaxique et les figures de rhétoriques qui y sont convoquées pour réaliser sa proximité avec les autres sèmes isotopants. La *navigation* y est donc convoquée par métaphore. L'hermétisme de ce poème découle, en partie, non seulement de la "qualité hétérogène" des sémèmes alimentant ses sèmes isotopants, mais aussi des rapports qui s'établissent entre ses différentes isotopies. En effet, du point de vue sémantique on peut constater que « le champ sémémique de l'écriture et ceux du banquet et de la navigation constituent des isotopies sémémiques enchevêtrées ou successives » (Arrivé, 1973 : 53). Par sémèmes de "qualité hétérogène" nous désignons la catégorie des sémèmes eux-mêmes polysémiques et qui, lisibles sur l'une des isotopies du fait de leur dénotation, ne sont lisibles sur l'autre qu'au niveau de la connotation. Et selon Michel Arrivé :

Parmi ces sémèmes on peut distinguer deux catégories : a) Certains sémèmes sont lisibles simultanément sur les deux isotopies. C'est le cas pour le sémème salut, qui constitue le titre du poème. Au niveau de la première isotopie, il signifie geste de courtoisie ; au niveau de la seconde, il signifie sauvetage. Les sémèmes de cette première catégorie sont, dans l'analyse du poème de Mallarmé, les plus nombreux. b) D'autres sémèmes ne sont lisibles que sur une isotopie. Ainsi le sémème vers n'est lu que sur la première, le sémème solitude n'est lu que sur la seconde (1973 : 53).

Et suivant la théorie de Michel Arrivé, il est permis de conclure que ce poème appartient à la catégorie des textes poly-isotopiques du fait qu'il comporte « au moins une isotopie de l'expression et une isotopie du contenu. L'isotopie de l'expression peut à son tour se trouver dédoublée, selon que les unités redondantes sont des unités manifestes : phonèmes ou groupements de phonèmes ; ou des unités non manifestes : phèmes. Dans le premier cas, ce sont des faits du type de la rime ou de l'allitération qui constituent l'isotopie de l'expression. Dans le second cas, l'isotopie est établie par les redondances phémiques » (Arrivé, 1973 : 54). Le recours aux termes assez polysémiques par le poète participe assurément à cela. Ainsi "ivresse" peut signifier à la fois la ferveur poétique ou bien l'effet de la boisson ; le terme "tangage" équivaut tantôt au vertige de l'ivresse, tantôt aux périls du voyage poétique, tantôt au mouvement du corps ou la valse ; le terme "flot" correspond aux vagues déferlantes au sens propre, et au sens figuré il renvoie aux tribulations ou potentiels avatars et obstacles que le poète doit surmonter dans sa carrière artistique. Le terme "toile" renvoie tantôt à l'idée du couvert des tables, tantôt à l'idée du navire (voile ou voilier) et pour finir, il évoque l'idée d'une page blanche ou vierge que redoute le poète, il rappelle aussi l'idée du tableau vierge sur le chevalet du peintre. Dans ce texte, les termes employés sont majoritairement des signes dont le signifiant se retrouve arrimé à plusieurs signifiés à la fois.

## 2. Une peinture parlante assortie de théâtralité

### 2.1. Une poésie à forte résonance musicale

Partant du fait que le dialogue entre les arts est un fait, ce poème en tant que système signifiant peut être abordé sous un autre angle, du point de vue purement musical. « Mallarmé, après tout, ne rêvait-il pas, selon la formule de Paul Valéry, de "reprendre à la musique son bien" ? » (Bouix, 2014 : 37). Cette étude de la musicalité du texte va s'appuyer sur les effets d'assonances et d'allitérations, des rimes et autres sonorités qui participent tous à la construction du signifié global du texte. Ce texte est un sonnet octosyllabique, c'est-à-dire qu'il observe les principes chers à la poésie classique où « on ne conçoit pas le poème en dehors du vers, le poème [étant] consubstantiel au vers comme l'est le théâtre à la scène et à l'acte. Les vers, réguliers ou libres, sont rigoureusement rimés » (Dakouo, 1992 : 189). Ce choix des octosyllabes n'est pas fortuit, car il confère au poème un rythme plus rapide que celui des vers en Alexandrin. Sa musicalité est assurée par la variété et la richesse de ses rimes. Ainsi, l'on peut aisément identifier deux rimes suffisantes [up] aux vers (V<sub>2</sub>-V<sub>3</sub> et V<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>) ; une rime riche [vɛr] aux vers (V<sub>1</sub>-V<sub>4</sub>) et des rimes très riches ou léonines, [ivɛr] aux vers (V<sub>5</sub>-V<sub>8</sub>) ; [ãgaj] aux vers (V<sub>9</sub>-V<sub>10</sub>) ; [aly] aux vers (V<sub>11</sub>-V<sub>13</sub>) et [twal] aux vers (V<sub>12</sub>-V<sub>14</sub>). Cette musicalité inhérente aux rimes de ce poème vient renforcer l'idée d'un banquet qui se tient dans une atmosphère festive pour ainsi allier le plan de l'expression au plan du contenu, et ce conformément à la démarche sémiopoétique.

De ce point de vue, le banquet est donné à vivre au niveau phonique du poème. A l'instar des notes de musique des classiques comme Mozart ou Beethoven<sup>1</sup> dans un opéra, le poème fait recours à une alternance de sons aigus (hautes fréquences) et de sons graves (basses fréquences) ou tout simplement il procède à un mélange de sons vocalique et consonantique comme le montrent l'allitération en [v] suivie de l'assonance en [ɛ] dans le V<sub>1</sub>. Ensuite, l'allitération en [k] suivie de l'assonance en [u] au V<sub>7</sub> ; les allitérations en [f] au V<sub>8</sub> et en [s] au V<sub>11</sub> ; etc., sont autant d'illustrations à ce niveau d'analyse. Mais, globalement, si l'assonance en [u] au V<sub>7</sub> distille des sons doux, celles en [ã] au V<sub>10</sub> et en [ɛ] au V<sub>1</sub> quant à elles, viennent imposer des sons durs assimilables aux sonorités héritées du *Rock and Roll* et du *Blues*<sup>2</sup>, des sonorités musicales qui ont traversées le temps. C'est dans cette atmosphère ferrique que Mallarmé installe le lecteur afin de lui faire vivre cet "tangage" (V<sub>10</sub>), cette valse qui accompagne la musique et qui est présentée comme une interaction des corps qui se touchent, qui tanguent sans pour autant perdre l'équilibre. En somme, le poète décrit un langage corporel, une sorte de chorégraphie, une valse qui se confond au *Tango*<sup>3</sup>. C'est une danse sociale, une danse de bal exécutée à deux, un genre musical complet né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui est bien connu au Brésil en Argentine, en Uruguay, etc. Cette ambiance se poursuit jusqu'à l'"ivresse" (V<sub>9</sub>), évoquant ainsi une forme d'extase, voire une *forme de vie*.

<sup>1</sup> D'origine Autrichienne, ils sont présentés comme les plus grands compositeurs de tous les temps qui savent manier avec dextérité plusieurs instruments à la fois, comme le clavecin, le violon, l'orgue et le piano forte (pour Mozart). [Encyclopédie Wikipédia]

<sup>2</sup> Le *rock 'n'roll* (*rock and roll*, *rock & roll*, *rock'n'roll* ou *rock'n roll*) est un genre musical populaire ayant émergé aux États-Unis à la fin des années 1940 et au début des années 1950, découlant directement de styles musicaux tels que le gospel, le blues, le jazz, le boogie woogie, le jump blues, le rhythm and blues et la musique country. Alors que des éléments musicaux de ce qui allait devenir le rock'n'roll peuvent être entendus dans les disques de blues des années 1920 et dans les disques country des années 1930, le genre n'a acquis son nom qu'en 1954. [Encyclopédie Wikipédia]

<sup>3</sup> Le *Tango* est inscrit sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité depuis 2009. [Encyclopédie Wikipédia]



Par ailleurs, le recours aux vers octosyllabiques, des vers pairs ne va pas sans éveiller l'idée d'une certaine féminité liée à l'écriture poétique, une idée non pas féministe, mais plutôt celle qui assimile la création poétique à une forme de sexualité qui devrait alors déboucher sur la procréation. En effet, le poème dans son entièreté expose le processus de la "(pro)création artistique" du point de départ à la parturition (aboutissement). L'artiste va du "rien" (V<sub>1</sub>), renvoyant ici à l'idée de la page blanche du poète ou à celle du tableau vierge sur le chevalet du peintre, pour parvenir par la suite à apposer des "vierge vers" (V<sub>1</sub>), après maints "tangage" (V<sub>10</sub>), évoquant ainsi ces mouvements d'oscillation, de va et vient, dans des positions "mainte à l'envers" (V<sub>4</sub>) que l'on observe aussi bien en matière d'écriture que de peinture. Ces vers qui, au départ n'avaient aucun contenu réel et prédéfini ["rien" (V<sub>1</sub>)], finissent par prendre forme et avoir un contenu qui procure un plaisir charnel au contact de la plume ou du pinceau ["tangage" (V<sub>10</sub>) ; "ivresse" (V<sub>9</sub>)] et une satisfaction morale au poète ["fastueux" ; "coupe" (V<sub>7</sub>)]. Mais l'écriture (production artistique) finit toujours par s'imposer, et les vers coulent à "flot" (V<sub>8</sub>), plutôt au gré d'une inspiration qui, comme l'"étoile" (V<sub>12</sub>) des mages, viendra guider la plume du poète ou le pinceau du peintre appelé à peindre ses sentiments, et ce jusqu'à la parturition (produit = poème ou tableau). Il est donc question d'une métaphore filée qui, tout au long du poème a consisté à comparer l'écriture poétique (ou la peinture) à un acte de (pro)création.

## 2.2. Une poésie dramatique : analyse de la spatialité

On appelle poème dramatique celui par lequel on fait parler ou agir sur le théâtre les personnages mêmes, à la différence de poème épique, où le poète ne fait que raconter de son chef, indirectement et de suite, les aventures de ceux dont il parle [...] Le nom de poème dramatique vient d'un mot grec qui signifie agir, pour montrer que la nature de ce poème consiste dans l'action (...), in *Dictionnaire le Grand Robert*. Aussi, suivant son organisation structurale, ce poème procède à une certaine théâtralisation aussi bien sur le plan de l'expression que sur le plan du contenu, comme pour en faire résolument un art totalisant. Sa disposition typographique relève donc d'une certaine volonté de représentation ou de la mimésis en vue de produire des effets de sens, très souvent, assez surprenants. Selon Jean-Michel Gouvard, il a existé :

Une pratique théâtrale archaïque qui consistait à représenter sur la place publique des scènes transposées de la vie quotidienne. (...) Pour qu'il ait mimésis, il faut tout d'abord qu'il y ait représentation de la réalité, mais l'image de cette réalité ne doit pas être simplement un calque ou un reflet à l'identique : il s'agit de composer des formes « soignées » qui, tout en ressemblant à la réalité, s'en démarquent du fait même qu'elles résultent d'un travail de composition. (2001 : 7-8)

Puis, réfléchir à la spatialité d'un poème, c'est songer à sa façon d'occuper l'espace, à son architecture en somme. « Dorénavant, le poème, jusque dans sa mise en page, fait entièrement sens. Par sa disposition typographique, le texte mallarméen va se revêtir d'un sens nouveau, devenir l'objet de multiples interprétations » (Bouix, 2014 : 36). Ainsi, la forme du sonnet elle-même, la disposition des strophes, la disposition des mots à l'intérieur des vers, l'organisation des rimes, etc. sont entre autres des aspects significatifs à explorer. « La strophe a son origine dans la tragédie grecque où les personnages du chœur exécutaient une espèce de marche d'abord à droite (c'était la strophe ou « action de tourner ») puis à gauche (c'était l'antistrophe) et terminaient

par une station, l'épode » (Buffard-Moret, 2017 : 129). La forme de ce sonnet, poème à forme fixe, peut être examinée en vue de ressortir cette harmonie entre les différentes strophes classées en deux quatrains suivis de deux tercets. Cette typographie rappelle la disposition des convives lors des banquets ou de toute autre partie de soirée mondaine, où les aristocrates, généralement des couples au premier plan, côtoient d'autres convives appartenant aussi à la classe bourgeoise (ici toutes les rimes sont riches) placées au second rang. En effet, le recours aux rimes masculines alternées par des rimes féminines du V<sub>1</sub> au V<sub>8</sub> confirme cette disposition des couples des aristocrates (rimes embrassées ABBA/ABBA) et la configuration des autres groupes de convives faite au gré des rencontres (rime plate AA aux V<sub>9</sub> et V<sub>10</sub> et rimes croisées BABA du V<sub>11</sub> au V<sub>14</sub>) dans un mélange de rimes féminines (V<sub>9</sub>, V<sub>10</sub>, V<sub>12</sub> et V<sub>14</sub>) et de rimes masculines (V<sub>11</sub> et V<sub>13</sub>). Cette disposition typographique du poème observée avec rigueur depuis le XIV<sup>e</sup> siècle n'est pas sans effets de sens, comme le rappelle Brigitte Buffard-Moret :

Le blanc typographique, équivalent visuel du silence, comme le dit Claudel dans *Réflexions et propositions sur le vers français*, isole différents segments qui constituent chacun une unité distincte. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, des poètes donnent une signification toute personnelle à la mise en page de leurs poèmes : Apollinaire en est un exemple avec son recueil *Calligrammes* dont les poèmes deviennent autant des objets à voir qu'à entendre. Mais la disposition de tout texte versifié est dans une certaine mesure signifiante. (2009 : 23)

Dans ce poème, l'on peut relever la supériorité numérique des rimes féminines et qui traduit une certaine importance accordée à la présence des femmes de grande valeur à ce genre de manifestation littéraire<sup>4</sup>, tantôt impliquée dans l'organisation en tant que femmes amoureuses de Belles lettres, tantôt pour les besoins de convivialité avec ces femmes à bel esprit, etc. Cela témoigne de la volonté du poète de visualiser le décor et l'ambiance conviviale entre convives d'une part et de partager ces moments fastes où la boisson coule à "flot" (V<sub>8</sub>) jusqu'à l'"ivresse" (V<sub>9</sub>) entre "amis" (V<sub>6</sub>), d'autre part. Toutefois, confie Isabelle Chol :

[...] Une distinction peut être opérée entre une simple présentation visuelle des vers, dans le poème, et une mise en scène du texte sur la page qui fait du blanc non plus une simple marge mais un véritable élément de composition. Parce que la spatialisation accorde au blanc une fonction dans la création, celle-ci s'éloigne d'une conception de l'écriture qui privilégie le verbe sur l'image. La poésie plastique montre l'émergence des segments à partir d'un support, le dialogue entre ce qui est linguistique et ce qui est au-delà ou en deçà de la langue. De fait, le vers, forme du Verbe, ne peut qu'être touché par cette autre façon d'envisager la poésie. (2009 : 231-232)

Suivant la même stratégie de mise en scène ou de la volonté de visualiser le poème en tant que signe ou entité complète, le poète appelle en rescousse les dimensions actorielle et spatiale de sa production artistique. En effet, du point de vue actants, le poète se laisse découvrir avec ses amis (la communauté des poètes) et les autres convives. Ainsi, les signes d'énonciation se résument en un "nous" collectif (mes amis

<sup>4</sup> Nous faisons allusion aux salons littéraires organisés par des femmes de Lettres de grande notoriété notamment, et ce depuis la période du classicisme français, au XVII<sup>e</sup> siècle. Un salon littéraire ou salon de conversation est une réunion à date convenue d'hommes et de femmes lettrés, bourgeois ou nobles à l'origine attirés vers les Belles-Lettres et à la poésie, la littérature et le théâtre, et souvent autrefois les arts et les sciences. On parle aussi de société ou de cercle littéraire, un moment de convivialité et de partage entre hommes et femmes de bel esprit.



et moi) dont le signifié renvoie dans ce contexte tantôt à la fraternité entre poètes des différentes générations, tantôt à l'amitié (nous = vous et moi). Si l'on se réfère à l'apostrophe et au contre-rejet des V<sub>5</sub> et V<sub>6</sub> "ô mes divers + amis", le poème insiste sur la volonté de privilégier une certaine familiarité à travers laquelle surgit une certaine occupation spatiale significative : moi (sur la poupe, en arrière) traduisant une certaine discrétion, voire une humilité certaine // vous (en avant) qui témoigne d'un respect voué aux autres, un hommage bien rendu aux autres poètes.

/Nous naviguons, ô mes divers / V<sub>5</sub>  
/Amis, moi déjà sur la poupe / V<sub>6</sub>  
/Vous l'avant fastueux qui coupe / V<sub>7</sub>

### 3. Une poésie picturale profondément suggestive

#### 3.1. La picturalité du poème

Depuis l'Antiquité la poésie a toujours été considérée comme une peinture parlante et la peinture comme une poésie muette<sup>5</sup>. Et selon Nella Arambasin, « la relation entre peinture et littérature est historiquement et théoriquement fondée sur un parallèle, qui de l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle demeure celui du "ut pictura poesis", formulé par Horace dans son *Ars poetica* » (2001 : 304) et qui signifie que "il en est d'une poésie comme d'une peinture". Ainsi, est-t-il permis d'établir un rapprochement entre l'art de la composition poétique et tout processus de production artistique jugée équivalente. Le poète, par exemple, fait de l'écriture un laboratoire de production ou de (pro)création, car la poésie se veut plus « une production artistique qui résulte d'une activité particulière de composition » (Gouvard, 2001 : 6) que le résultat, uniquement, d'une inspiration. La picturalité de ce poème "Salut" peut être cernée à travers la place de choix accordée à la perception visuelle qui permet d'ailleurs de mieux appréhender la réalité suggérée par le poète. En effet, comme dans la peinture, la poétique mallarméenne accorde une place de choix à la description, précisément en ce qu'il exploite assez de repères spatiaux en vue de situer, globalement et avec détails dans l'espace, les éléments qu'il donne à voir dans ce poème. Ces déictiques spatiaux sont mis en corrélation avec l'idée de mouvement, celui que décrivent les personnages évoqués : nous, moi et vous, la troupe de sirènes. Il s'agit de "loin", "sur la poupe" et "l'avant" comme le montrent les vers ci-dessous :

/ Telle loin se noie une troupe / V<sub>3</sub>  
/ Amis, moi déjà sur la poupe / V<sub>6</sub>  
/ Vous l'avant fastueux qui coupe / V<sub>7</sub>

La poétique mallarméenne emprunte également des techniques picturales à travers l'usage d'un lexique chromatique dont l'effet se traduit par la construction des images mentales chez le lecteur. L'art pictural est donc mis au service de la création poétique confortant ainsi l'idéal symboliste. Le poète opère sur la monochromie, c'est-à-dire qu'il n'exploite qu'une seule couleur mais en variant ses signifiés. Analysons plutôt ces vers :

<sup>5</sup> C'est à Simonidès que l'on attribue cette formule selon Nella Arambasin, « Le parallèle arts et littérature », in *Klincksieck |Revue de littérature comparée*, vol. 2, n°298, p.304.

/ Rien, cette écume, vierge vers / V<sub>1</sub>  
 / Nous naviguons, ô mes divers / V<sub>5</sub>  
 / Le flot de foudres et / V<sub>8</sub>  
 / Solitude, récif, étoile / V<sub>12</sub>  
 / Le blanc souci de notre toile / V<sub>14</sub>

Il ressort que le poète convoque une diversité de réalités pour susciter l'idée de la blancheur chez le lecteur. Ainsi, "*cette écume*" renvoie à la mousse blanchâtre de la mer, un blanc sale ou blanc laiteux ; "flot" rappelle la mer qui roule ses flots aux couleurs blanc argenté ; "*hivers*" qui impose l'idée de la neige au blanc pur à perte de vue ; "toile" évoquant la couleur blanche de la feuille ou du tableau vierge. Le poète revient sur la couleur blanche, non pas pour insister mais plutôt pour la requalifier à travers l'adjonction de la lumière. C'est du moins le rôle qu'assurent les sèmes "*foudres*", "*étoile*" et surtout "*souci*" qui renvoie aussi à cette plante ornementale aux fleurs jaunâtres ou orangées, encore appelé le souci des marais. Il est donc permis de parler d'une blancheur éclatante et éblouissante si l'on se réfère à ces éclats de blanc qui viennent à l'esprit du lecteur, à ces scintillements observables sur les flots ou vagues, à ces petites étoiles dissimulées les unes après les autres suivant le mouvement ondulatoire exécuté par la mer. Cette peinture du cadre marin qui se confond ou se substitue (comparaison) au désert blanc de l'hivers prend tout son sens lorsque l'on fait l'effort de rapprocher cette représentation visuelle à la représentation auditive précédemment abordée à travers la musicalité de ce poème.

### 3.2. Un langage poétique essentiellement métaphorique

Le poème "*Salut*" respecte rigoureusement les règles dites draconiennes, notamment celles de la métrique, de la versification et de la rhétorique. Le respect de ces codes qui régissent la création poétique confère à la poésie mallarméenne son caractère très élaboré au point de susciter un certain hermétisme. Ainsi, cette poésie privilégie la tradition malherbienne en matière de création parce que :

La création poétique est moins un produit de l'inspiration et de la spontanéité qu'une élaboration savante, rigoureusement codifiée. Stoïcisme et rationalisme le conduisent à proclamer la nécessité du labeur et du temps pour toute création poétique ainsi que l'importance de la disposition et de l'ordre. Ces règles draconiennes sont parfaitement respectées à partir des années 1630, et ce, jusqu'à la période romantique, voire jusqu'aux symbolistes. (Buffard-Moret, 2017 : 16)

La sémiopoétique telle qu'envisagée ici permet de (dé)construire la théorie du discours poétique mallarméenne en tant que production et réception interprétative du texte poétique où foisonnent des figures de rhétorique allant des figures de mots aux figures de pensée, de figures de construction aux figures de sens. En effet, Mallarmé fait sienne cette métaphore qui assimile la poésie à la langue des dieux, mettant ainsi en lumière deux aspects essentiels du langage poétique, de plus en plus exploité dans tous les arts : « il est perçu comme supérieur au langage des hommes, c'est-à-dire à la langue commune [...] ; c'est un langage différent qui obéit à des règles qui lui sont propres » (Buffard-Moret, 2017 : 13). Le poète a recours, de façon récurrente, à des figures de sens ou tropes, c'est-à-dire « des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot » (Buffard-Moret, 2017 : 126).

De ce point de vue, le lecteur devra emprunter un chemin tortueux, observer une forme de détour pour prétendre cerner ce discours poétique hermétique. Ainsi, le tout premier vers de ce sonnet s'ouvre sur un calembour qui est un jeu de mots fondé soit sur une similitude de sons (homophonie) recouvrant une différence de sens, soit sur des mots pris à double sens. « Le calembour consiste à combiner ou à remplacer deux mots ou groupes de mots par d'autres mots qui ont le même son (homophonie) mais des sens différents. (Motuldky-Falardeau, 2018 : 41). Si la lecture du V<sub>1</sub>, / *Rien, cette écume, vierge vers* / impose d'arrimer les termes "vierge" et vers (poésie), il en va autrement lorsqu'il s'agit de solliciter le canal auditif. En effet, pour une poésie qui s'accompagne d'une mise en scène, comme précédemment évoqué, la proximité du terme "écume" avec le groupe "vierge vers" contraint presque le lecteur/locuteur à penser au "verre" notamment dans ce contexte où le référent est supposé être un toast. Le V<sub>4</sub>, / *De sirènes mainte à l'envers* /, obéit au même principe de construction, et le lecteur est appelé à respecter le même processus de déconstruction de sens. Ce qui aurait pu susciter une autre compréhension, celle de / *De sirènes "maints talents verts"*/. Globalement, si ce jeu de mots donne une allure joyeuse au lecteur, il n'est pas sans le maintenir dans « un embrouillamini sémantique » (Motuldky-Falardeau, 2018 : 42). A l'oral, il serait même très difficile de cerner exactement le jeu de mots utilisé.

L'hermétisme mallarméen peut être aussi cerné à travers son recours assez récurrent à l'hypallage qui relève également de la catégorie des figures de sens. « Dans l'hypallage il se produit un déplacement d'attribution qui consiste à donner à certains mots de la phrase un attribut qui normalement devrait accompagner d'autres mots » (Motuldky-Falardeau, 2018 : 43), sans qu'il soit possible de se méprendre au sens. Aussi, les vers suivants servent-ils d'éléments illustratifs de ce type d'emplois :

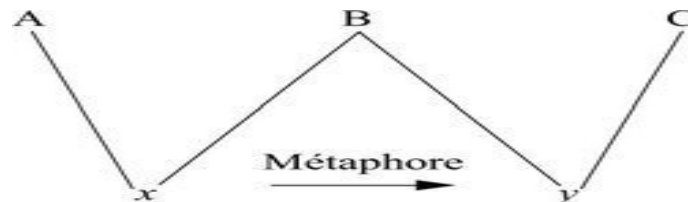
/ *Telle loin se noie une troupe* / V<sub>3</sub>;  
/ *Le blanc souci de notre toile* / V<sub>14</sub>.

Dans le vers V<sub>3</sub>, l'attribut *telle* s'accommode (et s'accorde) mieux avec le terme "troupe" qu'il ne l'est avec le terme "loin", permettant de comprendre plutôt qu'il est même question d'une comparaison établie entre "cette écume" et "une troupe de sirènes" mainte à l'envers. "*Telle une troupe qui se noie au loin*", il désigne de la sorte "rien" que cette mousse qui s'évapore progressivement du verre ou de la coupe. Puis dans le V<sub>14</sub>, l'adjectif "blanc" associé au terme "souci" nécessite son déplacement vers le terme "toile" comme pour assurer au lecteur la compréhension suivante : c'est la toile qui est blanche et non le souci. Cela entraîne un foisonnement de sens allant de la nappe blanche servant habituellement de couvert pour les tables des convives dans les grandes cérémonies, en passant par la feuille blanche du poète ou par le tableau vierge du peintre. Dans l'ensemble, l'hypallage est exploitée en vue de créer une image - c'est une poésie potentiellement picturale - et un effet, tous poétiques, conformément à l'idéal symboliste. Le poète procède à une certaine forme de transposition de sa vision née du contact avec des objets concrets mais symboliques (mousse et toile) dans un autre univers rêvé ou idéalisé. Les poètes sont donc tous embarqués dans cette aventure de navigation avec ses contraintes et ses angoisses, dans leur processus de (pro)création.

Enfin, ce poème dans son ensemble se présente comme une métaphore filée, c'est-à-dire, selon le Littré, une figure de style constituée d'une suite de métaphores sur le même thème. La première métaphore en engendre d'autres, construites à partir du même comparant, et développant un champ lexical dans la suite du texte. Quant à la

métaphore, elle est une figure de rhétorique, un procédé de langage qui consiste dans un transfert de sens (terme concret dans un contexte abstrait) par substitution analogique. La métaphore désigne un objet du nom d'un autre objet présentant avec le premier des rapports d'analogie. Elle est une comparaison entre deux réalités, le comparé et le comparant, sans l'utilisation de terme comparatif. En somme, « elle est un trope, puisqu'elle opère un transfert de sens d'un mot à un autre en vertu d'un rapport d'analogie » (Buffard-Moret, 2017 : 126). Mais à propos du processus métaphorique de construction de sens et de décodage à adopter qui nous intéresse ici, Michel Meyer rapporte avec fort détails :

La métaphore est la figure par excellence de l'identité faible, et c'est pour cette raison qu'elle occupe depuis Aristote une place centrale, presque générique, à l'égard de toutes les autres figures, comme si elles en découlaient toutes. Dire que Richard est un lion, c'est dire que Richard est courageux. Mais la métaphore ne le dit pas, elle invite à le conclure, comme dans l'enthymème. La raison pour laquelle ici A est B, « Richard est courageux », tient à la structure de la métaphore A : x, qui est Richard, est aux humains comme y, le lion, est aux animaux ; x et y ont en commun une propriété B qui est sous-entendue et qui sert de base à l'identification, les différences étant refoulées, en l'occurrence. Comme B est sous-entendu, on ne dit pas B, mais on se contente de le penser au travers du dire de A qui est x et y : x est A, x est B comme y, donc x est y, Richard est un lion. Avec A, B est sous-entendu, il n'est pas besoin de l'expliciter, on ne pourrait pas dire B, si A n'était pas « x est y », puisque y est B comme x, ce qui « fonde » leur identification. (2004 : 75)



*Schéma du processus métaphorique (M. Meyer)*

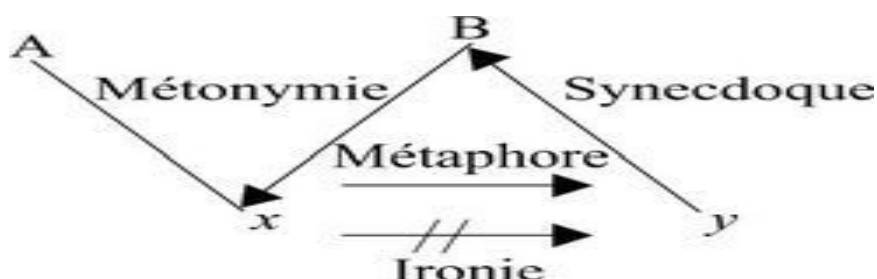
De ce qui précède, l'on peut constater que x est dans la même relation à A, aux humains, que y aux animaux C, en étant tous les deux B, courageux. La figure « dit » que Richard est courageux sans le dire vraiment, elle l'implique, en raison du rapport  $x = y$ . Et globalement, ce poème présente tous les éléments qui participent à la construction d'une métaphore filée. En effet, la principale figure allégorique qui se dégage de la lecture de ce texte est celle qui assimile le poète au navigateur ou l'écriture poétique à la navigation. La construction de cette figure part du postulat /A est B/, c'est-à-dire que « le poète est un navigateur ». Mais la métaphore ne le dit pas, elle le suggère comme dans la conclusion d'un syllogisme. Le lecteur doit aussi partir du fait que A (le poète) est à la fois x (activité poétique) et y (la navigation). Il doit ensuite considérer que x est à A (poète) ce que y est à C (marin) d'une part, et d'autre part il doit constater que A et C sont tous B, c'est-à-dire *navigateur*<sup>6</sup>. En conclusion, cette figure de rhétorique

<sup>6</sup> Navigateur considéré ici comme une personne habile dans l'art de la navigation sur mer.

ne dit pas explicitement que le poète est un navigateur mais elle l'implique, en raison du rapport  $x = y$ , à savoir que "*l'activité poétique*" = "*l'activité de navigation*". La métonymie et la synecdoque sont des figures de rhétoriques fort proches et parfois difficiles à distinguer mais qui alimentent très souvent la métaphore, et surtout quand il s'agit d'une métaphore filée, comme c'est le cas ici. Michel Meyer nous livre des éléments à considérer pour chacune de ces figures de sens avant de schématiser l'itinéraire de construction de sens à respecter dans un contexte de dédoublement des figures de rhétorique :

La synecdoque assimile le tout à la partie, ou l'inverse, comme lorsque je dis : « Le fer a tué beaucoup d'hommes dans les batailles du passé », le fer est ici la synecdoque des armes en fer. « Le Français aime le vin » est une autre synecdoque, parce que le Français n'existe pas, il n'y a que des individus qui sont français, mais c'est là une manière de s'exprimer pour généraliser le propos. La métonymie, elle, privilégie un nom d'individu ou de chose pour spécifier ce qu'il en est d'un autre individu ou d'une autre chose. « Napoléon fut un César » signifie qu'il fut un autre conquérant, voire un tyran moderne. Le problème que l'on rencontre avec la métonymie, c'est que bien souvent on utilise un nom d'une partie contiguë pour parler de l'ensemble, et là, la métonymie devient presque indissociable de la synecdoque. Meyer (2004 : 76)

Considérant la superposition de plusieurs figures de rhétorique (métonymie, métaphore et synecdoque dans notre cas) dans l'organisation sémantique du texte - ce texte est poly-isotopique et se veut une métaphore filée - le processus de construction de sens à suivre par lecteur pour mener à bien une analyse sémiopoétique peut être schématisé comme suit :



*Schéma du processus métaphorique complexe (M. Meyer)*

Le schéma ainsi proposé offre l'avantage visualiser les possibilités d'imbrication ou d'enchevêtrement, à l'intérieur d'un même texte, de plusieurs tropes que sont la métonymie, la synecdoque, la métaphore et l'ironie qui opèrent sur le même signifiant en vue de générer un sens global, le signifié du poème pris dans son entièreté. Dans notre cas, elles ont contribué à la construction d'une métaphore filée qui se veut le lieu de convergence de sens de toutes ces figures initialement isolées pour être mieux appréhendées. Ainsi, les vers suivants peuvent être analysés comme suit :

/ Rien, cette écume, vierge vers /  $V_1$   
/ À ne désigner que la coupe /  $V_2$

Mallarmé, en parlant de "cette écume" (V<sub>1</sub>) se sert d'une partie pour indexer le tout (la mousse de la boisson), puis dans le V<sub>2</sub>, il ne désigne pas en réalité la coupe, mais plutôt son contenu. Si dans le V<sub>1</sub> c'est une partie qui a servi à désigner un tout, dans le V<sub>2</sub>, il s'est agi de désigner le contenu par le contenant. Le lecteur est visiblement appelé à faire le cheminement qui le mène d'une synecdoque à une métonymie, le tout assortie d'une cohérence sémantique, car les sens se complètent et se précisent mutuellement. En choisissant quelques autres vers dans le reste du poème on peut constater que la même idée évolue et se précise :

/ *Nous naviguons, ô mes divers* /      V<sub>5</sub>  
 / *Une ivresse belle m'engage* /      V<sub>9</sub>  
 / *Sans craindre même son tangage* /      V<sub>10</sub>

Il est important de cerner un indice de taille en lien avec la navigation avec le mouvement de tangage propre à la navigation qui vient cerner en étau la question de l'écume dans ce poème. Mais les figures fonctionnent en procédant par dédoublement de sens, et de ce point de vue, le lecteur est contraint d'aller au-delà de l'écume restreinte à l'idée du champagne pour faire converger son esprit vers cette écume que forment les vagues sur la mer. Il pourra ainsi retrouver, cette fois-ci avec insistance (donc à nouveau) l'idée de la navigation. Mais sur quel navire le lecteur est-il réellement embarqué ? La réponse à cette question commande l'examen du dernier tercet dont le contenu sera mis en lien avec d'autres signifiés signalés plus haut au second quatrain :

/ *Solitude, récif, étoile* /      V<sub>12</sub>  
 / *À n'importe ce qui valut* /      V<sub>13</sub>  
 / *Le blanc souci de notre toile* /      V<sub>14</sub>

Si l'on convient que le V<sub>12</sub> révèle une hypallage permettant de rapprocher, plutôt /blanc et toile/ et non /blanc et souci/, l'effet poétique à ce niveau, lui, est susceptible de dérouter le lecteur du fait aussi du caractère poly-isotopique du terme "voile". De même /notre toile/ suggère autant l'idée d'une "nappe blanche" (le couvert des tables) que celle de "la feuille blanche du poète", ou celle du "tableau encore vierge" du peintre. C'est en intégrant l'idée d'un éventuel dédoublement de sens de ces figures de rhétorique que le lecteur pourra comprendre le passage d'une hypallage /notre toile + blanche/ à une métaphore /toile blanche = écriture et/ou peinture/. Cette écriture ou peinture exige des efforts à consentir et un caractère pour une (pro)création artistique suivant la poétique mallarméenne, à savoir /Solitude, récif, étoile/ (V<sub>12</sub>) et malgré /Le flot de foudres et d'hivers/ (V<sub>8</sub>). En somme, /Nous naviguons (V<sub>5</sub>) = mes divers amis et moi (V<sub>6</sub>) / dans le second quatrain permet d'établir un rapprochement entre l'activité poétique et la navigation. Le poète se sent embarqué avec les siens (les autres poètes) sur le navire de la poésie et c'est cela qui justifie tantôt son ivresse, /une ivresse belle/ (V<sub>9</sub>) et son engagement. Le lecteur se surprend de rencontrer une première métaphore, puis encore d'autres qui ont un lien étroit avec celle-ci. Comme une toile d'araignée, le sens se construit avec d'autres figures que sont les métonymies, les synecdoques et les hypallages, etc., découvertes progressivement. Le texte étant un tout, un système signifiant, l'on constate que les réseaux lexicaux précédemment abordés viennent en



rescousse à la construction de cette métaphore plus globalisante et qui, il convient de le rappeler, est une métaphore filée.

### Conclusion

La poétique mallarméenne assimile la création poétique à la création picturale faisant ainsi de l'écriture un monde suprasensible dont la représentation ne peut être envisagée qu'à travers une expression à la fois phonique et visuelle. Le poète passe pour un musicien, un dramaturge ou un réalisateur en somme, et qui, au terme de son montage, doit s'assurer de la concomitance de la bande sonore et de la bande visuelle, pour répondre aux exigences de la monstration et de la narration du texte "scénarisé". Aussi, l'hermétisme de la poésie mallarméenne impose-t-elle au lecteur un parcours de construction de sens résultant d'un croisement d'une diversité de lectures à mener à la fois. La lecture sémiopoétique instrumentalisée dans cette étude s'est révélée fructueuse et opérationnelle en ce sens qu'elle fait du lecteur un "co-auteur" habilité à aborder le texte à travers ses dimensions littéraire et visuelle. Il est contraint d'examiner à la fois la forme de l'expression et la forme du contenu.

La poétique mallarméenne s'apparente ainsi « à un itinéraire initiatique, à un parcours ponctué d'épreuves » (Bouix, 2014 : 34) que le lecteur avisé devra respecter. C'est pourquoi, notre grille de lecture recommande une analyse sémantique pour mieux aborder les textes, même poly-isotopiques et les objets opérant sur des signes symboliques. Elle propose une piste de décodage de la musicalité et d'analyse de la spatialité des textes au contenu plutôt suggestif. En somme, elle assure au lecteur /analyste une voie de décryptage de la picturalité et d'interprétation du langage métaphorique valables pour ces catégories d'objets littéraires (et même non littéraires). D'autres chemins, tout aussi légitimes, peuvent être également arpentés en vue de cerner le sens généralement fragmenté dans les textes mallarméens (Bouix, 2014 : 37) qui témoignent du caractère opérationnel d'une sémiopoétique face aux objets d'art réputés totalisants et face aux arts vivants en particulier.

### Références bibliographiques

- Arambasin, N. (2001). Le parallèle arts et littérature, *Klincksieck |Revue de littérature comparée*, (2)298 : 304-309. [En ligne], consultable sur URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-304.htm>
- Arrive, M. (1973). Pour une théorie des textes poly-isotopiques, *Langages, Sémiotiques textuelles*, 8<sup>e</sup> année, 31 : 53-63. [En ligne], consultable sur URL : [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1973\\_num\\_8\\_31\\_2235](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1973_num_8_31_2235)
- Bouix, C. (2014). Stéphane Mallarmé : une poétique du labyrinthe, Université Paris IV-Sorbonne : 32-48.
- Buffard-Moret, B. (2017). Précis de versification, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd.
- Buffard-Moret, B. (2009). Introduction à la stylistique, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd. [PDF]
- Chol, I. (2009). La poésie spatialisée depuis Mallarmé, *Le Seuil / Poétique* (2)158 : 231-247
- Dakouo, Y. (2003). Littérature et musique : Les isotopies musicales dans Crépuscule des temps anciens et dans Halombo, *CERLESHS*, 2<sup>e</sup> numéro spécial, Presses de l'Université de Ouagadougou : 110-123.
- Dakouo, Y. (1992). Jacques Guégan, le poète des sens (lecture de "La Génisse rousse"), *Annales de l'Université de Ouagadougou*, Série A : Sciences Humaines et Sociales, (IV)189-216
- Gouvard, J-M. (2001). L'analyse de la poésie, Paris, PUF, coll. *Que sais-je ?*

- Giroux, R. & Dame, H. (1981). Les critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise (sémiotique littéraire). *Études littéraires*, 14(1), 123-162. [En ligne], consultable sur URL : <https://doi.org/10.7202/500541ar>
- Meyer, M. (2004). *La rhétorique*, Paris, PUF, coll. *Que sais-je ?*
- Motuldky-Falardeau, A. (2018). *La rhétorique aujourd'hui*, Québec, PUL.
- Ouédraogo, M. L. (2014). Réflexions sur la sémiopoétique : Fondements épistémologiques, *Mu Kara Sani, Revue de l'Institut de Recherches en Sciences Humaines*, (20) : 196-215.
- Rastier, F. (1972). *Systématique des isotopies*, A. J. Greimas, *Essais de sémiotique*, Paris, Larousse