

”À jamais j’oublie” : mémorisation et jugement esthétique d’un poème de Rimbaud.

Odile Camus

► **To cite this version:**

Odile Camus. ”À jamais j’oublie” : mémorisation et jugement esthétique d’un poème de Rimbaud..
6ème Colloque de l’Association pour la Recherche Cognitive, Dec 1996, Villeneuve d’Ascq, France.
hal-02528310

HAL Id: hal-02528310

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02528310>

Submitted on 1 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Odile CAMUS

Psychologie, Université de Rouen, 76821 MONT-SAINT-AIGNAN Cedex.

« A jamais j'oublie » Mémorisation et jugement esthétique d'un poème de Rimbaud

« Au fond, il n'y a guère que deux sortes de psychologies : celles qui incluent la question de la mort, et celles qui la rejettent. » (IMBERTY, 1981, p.41.)

Introduction

Si la poétique est un domaine important de la linguistique, son complément en psychologie reste lacunaire et marginal¹. A l'heure où les sciences cognitives promeuvent l'interdisciplinarité, on pourrait s'en étonner, d'autant plus que le texte poétique est probablement le seul type de production langagière ainsi négligé par les psychologues. Sans vouloir ouvrir un débat épistémologique, s'interroger sur le pourquoi de cet état de fait peut être utile à la saisie de la nature de l'objet.

L'oeuvre poétique en effet résiste à l' « objectivisme »², parce qu'elle est objet *intentionnel* au sens phénoménologique du terme ; elle est liée à son créateur par une relation de *résonance*, ce pourquoi « elle est toujours autre chose que ce qu'elle est » (Imberty, 1981, p.xiv) - l'objet ne peut être que pour un sujet. Du point de vue auquel je m'attacherai ici, celui de l'interprétation, « la relation entre l'oeuvre et le sujet (...) n'est qu'une relation du sujet à lui-même à travers l'oeuvre » (p.xv).

1. L'esthétique expérimentale a essentiellement traité de la perception des oeuvres picturales et musicales. La psychanalyse s'est intéressée à l'occasion à l'oeuvre littéraire, mais l'analyse proposée est celle du créateur, dont l'oeuvre est « symptôme ».

2. J'emploie ce terme en référence à toute démarche scientifique qui postule l'existence préalable de l'objet -perçu par le sujet, étudié par le chercheur-, démarche héritée du positivisme, par opposition à une science constructiviste qui s'attache à la construction de l'objet, processus interactif tel que décrit par Piaget, dans une perspective où psychologie et épistémologie ne sont pas dissociables. Voir par ex. : Piaget, 1980 ; Stewart, 1993 ; Salvador, 1993.

Pour cette raison Imberty, qui propose une sémantique psychologique de la musique, combine approches expérimentale et psychanalytique - la perception-compréhension de l'oeuvre est un processus d'*investissement*.

Cependant, si la dimension affective du traitement cognitif de l'oeuvre me paraît essentielle, dans le travail empirique présenté ici l'intégration de la psychanalyse serait délicate :

→ au concept psychanalytique d'investissement, je préférerais celui d'*appropriation*, processus d'intégration (à la fois assimilation et accommodation) d'un objet produit par un autrui, et mis en oeuvre par une conscience -ce qui ne signifie pas que le processus soit d'ordre métacognitif ; je veux simplement dire qu'il s'agit d'un acte finalisé³. L'objectif de cette recherche est de fonder psychologiquement le concept d'appropriation, d'inspiration phénoménologique (en particulier bachelardienne).

→ la psychanalyse n'est pas forcément la meilleure approche pour traiter d'un objet culturel, notamment du fait de ses dissensions internes autour de la question de l'« Inconscient collectif » ; sans doute les archétypes jungiens, auxquels Bachelard (1960) d'ailleurs se réfère, sont-ils utiles pour comprendre comment le lecteur peut « rencontrer l'intentionnalité de l'imagination du poète » (p.4 sq.), mais, d'un point de vue cognitif, cette perspective risquerait de conduire à une distinction entre représentations d'origine culturelle et représentations personnelles, par une assimilation implicite entre « culturel » et « partagé », le culturel n'étant envisagé que sous l'angle de contenus - donc à justifier la rupture entre psychologie cognitive et psychologie culturelle (et au bout du compte le non-dialogue entre deux épistémologies).

3. Cette précision évitera par exemple de confondre « rêverie poétique » (Cf. Bachelard 1960) et rêve nocturne (ou toute autre production du *Ça*, « anté-subjective »), finalement *Cogitatum* sans *Cogito*.

Je crois plus fructueux de suivre ici les positions de Brūner (1990), pour substituer à une psychologie cognitive déshumanisante et tout autant positiviste que l'était le béhaviorisme auquel elle a succédé, une approche de la cognition « qui mette au centre la construction de la signification », pour étudier « les activités symboliques que l'homme utilise pour construire et donner un sens au monde qui l'entoure et à sa propre existence. » (p.17 sq) -ou, en d'autres termes, choisir de s'intégrer aux sciences de la nature ou aux sciences humaines : « C'est dans la recherche portant sur la signification que les sciences humaines peuvent trouver leur dénominateur commun. En effet, si les sciences de la nature s'interrogent pour savoir comment sont l'homme et le monde, les sciences de l'homme se posent, de façon plus ou moins explicite, la question de savoir ce qu'ils signifient l'un et l'autre. » (Greimas, 1986, p.5)

Car c'est bien de signification dont il sera question ici. Et parce que les discours se donnent d'emblée comme signifiants, nous, commun des mortels mais aussi, du moins jusqu'à l'arrivée de la pragmatique sur le marché scientifique, experts, av(i)ons tendance à croire que comprendre un discours c'est en décoder l'unique signification⁴. La pragmatique a suffisamment séduit pour que je me permette de tenir pour savoir partagé que : toute parole est acte ; le discours ne représente pas une réalité pré-construite, il construit une réalité propre ; cette construction est intersubjective ; le traitement cognitif des discours est essentiellement inférentiel.

Alors, s'intéresser au discours poétique n'est pas tant prendre l'art pour objet, que le langage lui-même (« Un symbole éminemment poétique (...) ne fonctionne pas autrement qu'un lexème quelconque d'une langue naturelle quelconque. » (Greimas, *op.cit.*, p.58). Ou encore, pour Nietzsche les figures seraient « l'essence du langage » (d'après Todorov, 1979)⁵:

4. Nul besoin d'être humain, ni même vivant, pour ce décodage. L'humanité serait même plutôt un handicap.

5. Todorov distingue « signification » et « symbolisation », la première étant « littérale » et la seconde « infinie » - et la communication pour lui passe par un système de symboles. Plus récemment a été proposé le concept de *signifiance* (Thorne, 1988, d'après Legros, 1991), « [au-delà de] la signification des mots et des phrases », « dimension « supérieure » de l'expérience textuelle, traditionnellement appelée la dimension esthétique », que Legros examine d'un point de vue psychologique et qui semble finalement proche de la macrostructure telle qu'étudiée sur les récits.]

→ comme tout métalangage, peut-être plus que tout autre, le discours poétique met en évidence la flexibilité de la langue, parce qu'il exploite cette possibilité qu'offre la langue de construire son propre code dans et par l'énonciation. Sans doute tous les âges de la poésie ne sont-ils pas équivalents de ce point de vue ; cette caractéristique est plus évidente chez certains poètes, que Rimbaud, qui a explicité son désir d' « inventer une langue », aurait probablement qualifiés de « Voyants » (voir la lettre à Demeny du 15 Mai 1871, dite *Lettre du Voyant*, ou encore *L'Alchimie du Verbe*).

→ pour cette même raison, la poésie rend manifeste cette faculté de la langue de construire une réalité particulière lors de sa mise en oeuvre - ce pourquoi elle invente une langue : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant » ; ou encore, « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. » (Rimbaud, *op.cit.*). Cette dimension du texte poétique a été analysée fructueusement notamment par Rastier, au moyen de la théorie des isotopies (référents intralinguistiques ; voir Legros, 1991, pour une brève revue de question.), qui permet la mise en évidence de la construction d'une « impression référentielle ».

→ l'énoncé poétique n'exige pas de contextualisation particulière, ce pourquoi l'on pourrait *a priori* trouver paradoxal de le prendre pour objet dans le cadre d'une pragmatique. Si en langue, les mots se voient attribuer, hors contexte, un sens dit « littéral », peut-être typique, au niveau de l'énoncé il n'est plus possible de traiter la polysémie comme exception, et le contexte est habituellement nécessaire pour opérer une *désambiguïsation*, notamment pragmatique. En poésie, le *contrat de communication* est particulier : la signifiante (Cf. p.3 note 5) justement se donne comme a-situationnelle et à construire ; la polysémie, condition d'une appropriation réussie par des sujets interprétant qui pourraient n'avoir en commun que l'appartenance au genre humain, est finalement contractuellement requise.

→ il serait utile de rappeler l'origine de la notion d'*acte de langage* (Austin, 1962) : certains énoncés, non constatifs, ne peuvent être évalués en termes de vérité/fausseté ; leur fonction serait alors de réaliser un acte par le fait même de leur énonciation, et leur évaluation se ferait en termes de réussite/échec. Or, en poésie, y a-t-il des énoncés constatifs ? L'explicitation de la performativité y est rare -et d'un usage assez particulier qu'il conviendrait d'étudier de près-, parce qu'inutile, l'effet visé étant défini par le genre même. Plus généralement, c'est la distinction entre niveaux de signification qui paraît difficile ; prise en charge énonciative et « propos référentiel » ne peuvent être démêlés puisque le « propos » construit lui-même un système de signification. Aucun lecteur ne lira « La terre est bleue comme une orange », quand bien même Eluard aurait introduit une modalisation quelconque, comme un constat ou une opinion : en poésie, le Je énonciateur est toujours un « Je dis » ; l'énoncé poétique réalise un acte : celui de dire (-l'engagement du locuteur à son propos n'est pas graduable ici, il est, par définition contractuelle, total-), et comme le remarque Chabrol (1994, 41sq.), les actes dits de langage sont en fait des actes réalisés au moyen du langage, à l'exception de cette assertion première, seul véritable acte de langage - que l'énoncé poétique et lui seul réalise pour elle-même (Cf. la fonction poétique de Jakobson).

→ enfin, si j'ai évoqué le contrat de communication, reste à examiner dans quelle mesure le texte poétique peut être considéré sous l'angle communicationnel. Les situations monolocutives sont des situations de communication particulières puisque la rétroaction immédiate n'y est pas possible, ni même, dans le cas du poème, la rétroaction différée ; la distance entre production et interprétation peut donc être importante et surtout, insaisissable. Pourtant, la construction de la signification y est aussi inter-subjective⁶, ici peut-être plus qu'ailleurs, ce que je vais tenter de justifier en prenant appui sur le modèle de Charaudeau (1983) :

6. Cf. Jacques (1986) : la *réciprocité interlocutive* constitue une donnée primitive de la communication ; la *conscience de soi* se développe en même temps que la capacité de communiquer avec autrui.

la signification se construit à l'intersection (rencontre imaginaire - l'intercompréhension ne peut être que supposée) de deux univers de discours non identiques ; l'acte de langage met en scène non pas 2 mais 4 protagonistes, sujets agissant et êtres de parole : Je communiquant (JEC) construit dans et par son discours un Je énonçant (JEé), mais aussi un Tu destinataire idéal (TUD) auquel Tu interprétant (TUi) s'identifiera ou non. Ce modèle me semble particulièrement utile pour comprendre la dimension d'acte du discours poétique : ordinairement, un acte de langage est réussi lorsque TUi s'identifie à Tud ; or ici, il me semble que le poète réalise son projet de sens lorsque *TUi s'identifie à JEé* - car dans cette mise en scène, JEé et TUD se confondent - « Je est un autre ».

Problématique

L'appropriation reposerait sur cette identification. C'est bien sûr l'existence préalable d'un objet commun, la langue -objet social tel que Saussure l'entendait-, et dont la violation constituerait le fait poétique (Cohen, 1966), qui permet l'émotion esthétique, sentiment d'évidence devant un objet totalement nouveau et que pourtant l'on **reconnaît**.

La violation doit être intentionnelle - non qu'une machine ne puisse *a priori* produire de la poésie, mais le lecteur devra concevoir un Je à l'origine du texte pour le lire comme tel. En même temps, si ce Je se donne d'emblée comme tout à fait un autre, c'est le champ des interprétations possibles et simultanément la possibilité de s'y « reconnaître » qui se trouvent restreints, l'identification supposant que le support soit pour partie construction du lecteur.

Bien que ces intuitions ne s'apparentent pas à des hypothèses opérationnelles, la présente recherche propose quelques éléments empiriques susceptibles de les préciser, en comparant comment des sujets appréhendent un poème suivant qu'ils le lisent ou qu'ils l'écoutent dans une interprétation chantée. Celle-ci, parce qu'elle objectivise un JEC, restreint la pluralité virtuelle des JEé, ce d'autant plus que la mise en musique, en fournissant un contexte non verbal au texte, opère une désambiguïsation. La musique est un système symbolique (voir Imberty,

op.cit) ; la courbe mélodique notamment est support d'interprétations non ambiguës (et identique chez les musiciens et les non musiciens), calquées sur celles du système des intonèmes et des oppositions prosodiques en langue parlée. La résonance émotionnelle en particulier est généralement univoque : nous sommes tous capables de nous prononcer à peu près sans hésitation et unanimement sur la « gaîté » ou la « tristesse » d'un morceau musical, tandis que la tonalité affective d'un texte poétique se donne souvent comme plurielle (Cf. Cohen, *op.cit.* : la poésie rapproche les contraires ; les figures sémantiques sont autant de variations de violation du principe logique de non contradiction - *négativité* du langage poétique).

On a donc demandé à un premier groupe de sujets (n = 33) de lire le poème de Rimbaud *Chanson de la plus haute tour* (voir Annexe), tandis qu'un second groupe (n = 33) écoute ce même poème chanté par Léo Ferré, dont la mise en musique se situe plutôt dans le registre de la tristesse. Les noms du poète comme de l'interprète ne sont pas indiqués⁷.

Bien évidemment, lire un texte et entendre une chanson ne requièrent pas le même type d'activité cognitive (perceptive en premier lieu, de par la mobilisation différente de l'attention), ce pourquoi la confrontation chanson/texte se fera de deux points de vue : globalement, en comparant l'appropriation des auditeurs et des lecteurs, d'une part, et individuellement, d'autre part, en introduisant cette confrontation dans la passation elle-même.

L'appropriation est appréhendée *via* la mémorisation, la production inférentielle, et l'évaluation (jugement esthétique) : les sujets (sans en avoir été initialement prévenus) sont invités, tout de suite après lecture vs audition, à restituer « ce dont ils se souviennent » ; après le rappel, les sujets (re)lisent le texte et relèvent « les mots ou vers qu'ils trouvent les plus beaux.».

7. Les sujets, étudiants de niveau licence, sont supposés « lecteurs ordinaires ». On a contrôlé que le poème/chanson n'était connu d'aucun d'entre eux.

De plus, à la fin, il leur est demandé un jugement esthétique global, à exprimer sous forme de note sur une échelle⁸. Les sujets auront préalablement réécouté pour les auditeurs, découvert pour les lecteurs, la chanson, et ils doivent attribuer deux notes : l'une à la musique, l'autre au texte. Pour éviter d'alourdir l'exposé, l'analyse des inférences (associations libres et inférences sur le poète) ne sera pas présentée. Leur production est demandée entre les choix esthétiques et le jugement global, avant et après (ré)-écoute.

Le produit de chacun de ces traitements sera d'abord examiné sous l'angle de sa cohérence interne, c'est-à-dire des relations entre contenus, dont on attend qu'elles s'établissent dans un registre émotionnel. Mais l'on s'attachera surtout aux rapports entre rappels, choix et évaluations globales, car si l'appropriation a une réalité psychologique, alors l'appréciation finale devrait être liée non pas tant à ce que le sujet restitue de sa saisie initiale (images, qui se sont en quelque sorte imposées à lui et dont la mémorisation n'est pas délibérée, constituant une impression morcelée), pas plus qu'aux choix esthétiques qu'il effectue dans une seconde saisie du texte, qu'à la cohérence entre les produits successifs du traitement, soit à la continuité de ce dernier - ou à « l'intégration de l'information nouvelle », définition de la compréhension que donne Le Ny (1989, p.223sq.) ; simplement, le concept d'appropriation veut rendre compte de la dimension affective et inter-subjective du processus : intégration à soi plutôt qu'à un corpus de connaissances, et intégration de la création d'un autrui, c'est-à-dire d'un objet intentionnel : je ne peux comprendre que ce qui se donne comme signifiant, et la signification est nécessairement produit d'une intentionnalité.

Quelques hypothèses peuvent ici être formulées : le chant, parce qu'il fournit une interprétation du texte, inhiberait, du moins dans un premier temps, cette activité appropriative, ce qui devrait se traduire par une cohérence interne moindre, comparativement aux productions des lecteurs, du matériel mémorisé d'une part, choisi d'autre part, ainsi que par une relative discontinuité du traitement, soit davantage de différences entre rappels et choix des auditeurs qu'entre rappels et choix des lecteurs.

8. mesure nécessaire à divers traitements statistiques, mais dont le caractère artificiel ne doit pas être ignoré ; intervient notamment, dans la production d'une réponse sur une échelle, l'attitude à l'égard de la mesure (par exemple, sur une échelle en 7 points, répondre 0 ou 2 n'est pas forcément l'expression d'une différence dans l'évaluation de l'objet). Plus spécifiquement, l'outil présuppose la continuité du processus de jugement, or rien ne permet d'affirmer qu'il y ait une graduation dans l'appréciation, ni surtout que cette graduation soit symétrique. (L'effeuillage des marguerites témoignerait plutôt du contraire). La prudence invitera donc à utiliser, à chaque fois que cela sera possible, les résultats de l'échelle de façon typologique - soit à l'aide des catégories discrètes « aime », « n'aime pas », ou « est indifférent ».

Enfin, dans les deux groupes, l'appropriation réussie, manifestée par la continuité du traitement et une appréciation globale positive, de l'une des deux interprétations - celle issue de la lecture ou celle issue de l'audition -, pourrait être un obstacle à l'appropriation de l'autre version (du moins dans l'espace limité de la passation) et donc conduirait à une évaluation nettement distincte du poème et du chant⁹.

Quelques résultats

1. Les rappels

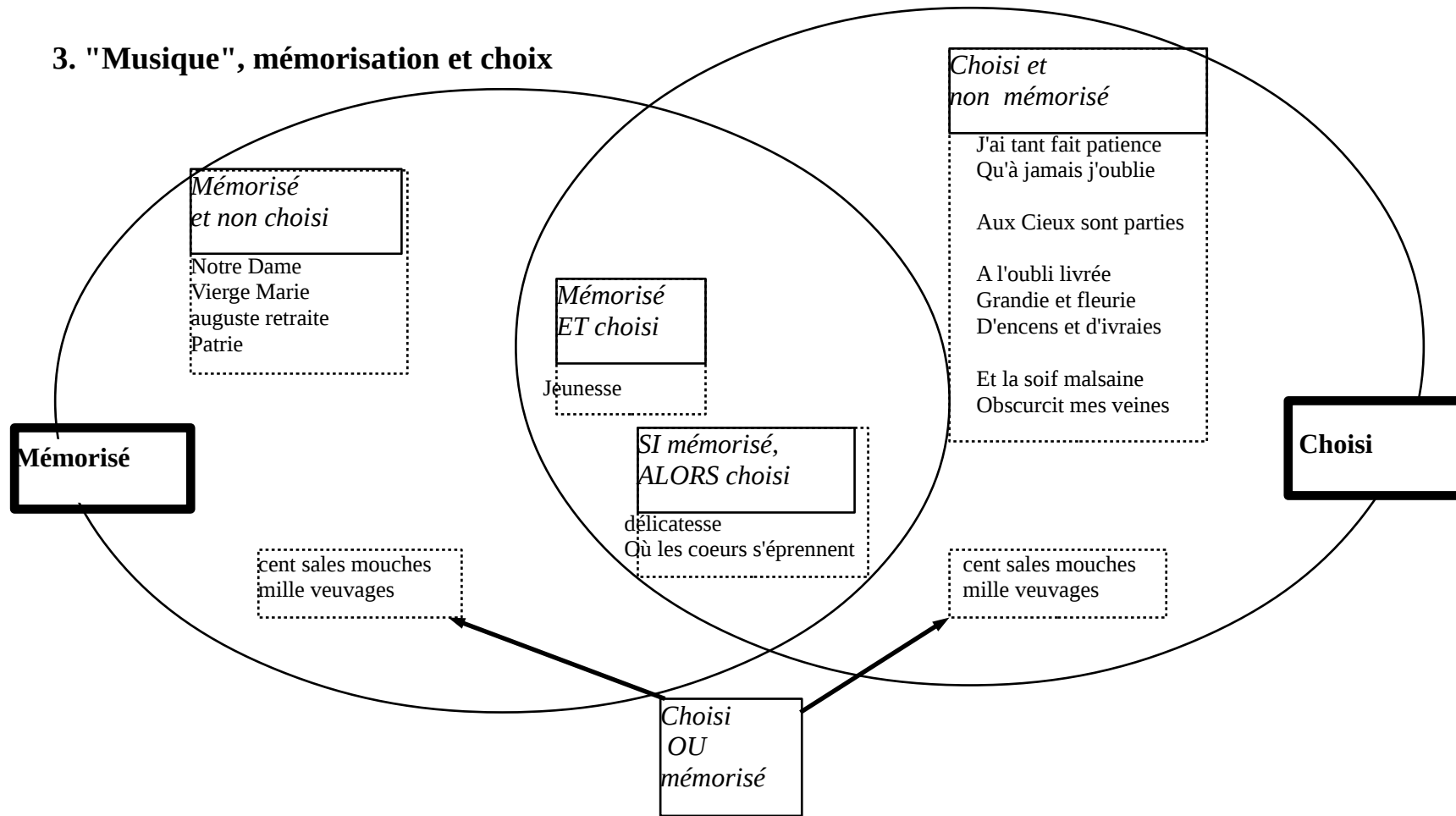
1.1. Les mots mémorisés

On a relevé les mots les plus fréquemment mémorisés et dégagé leurs inter-relations (calcul des taux de liaison à partir d'un tableau de contingence ; figures 1 et 2) : celles-ci ne s'expliquent que très partiellement par la proximité dans le texte ; la proximité sémantique entre mots reliés semble pouvoir être caractérisée, de façon générale, en termes de tonalité affective (Cf. le facteur « Evaluation » dans le différenciateur sémantique d'Osgood¹⁰). Dans les deux groupes on retrouve un groupement sémantique à tonalité affective positive : *jeunesse-joies-coeurs s'éprennent-asservie* (probablement associé par les sujets au sentiment amoureux), et un groupement à tonalité négative : *auguste retraite-sales mouches*. Mais en « Musique » on relève plusieurs liaisons entre mots à tonalité affective opposée (par ex. *joies-sales mouches*) alors que cette ambivalence est exceptionnelle en « Lecture ». Enfin, les termes à tonalité négative ont plus d'importance (quantitativement mais aussi de par leur centralité) dans l'espace sémantique du groupe « Musique », tandis que le groupe « Lecture » mémorise surtout les mots à tonalité positive. Les termes auxquels il est difficile, hors contexte, d'associer une tonalité dominante, tels que *délicatesse* ou *Vierge Marie*, se retrouvent plutôt dans un réseau négatif en « Musique » et positif en « Lecture ».

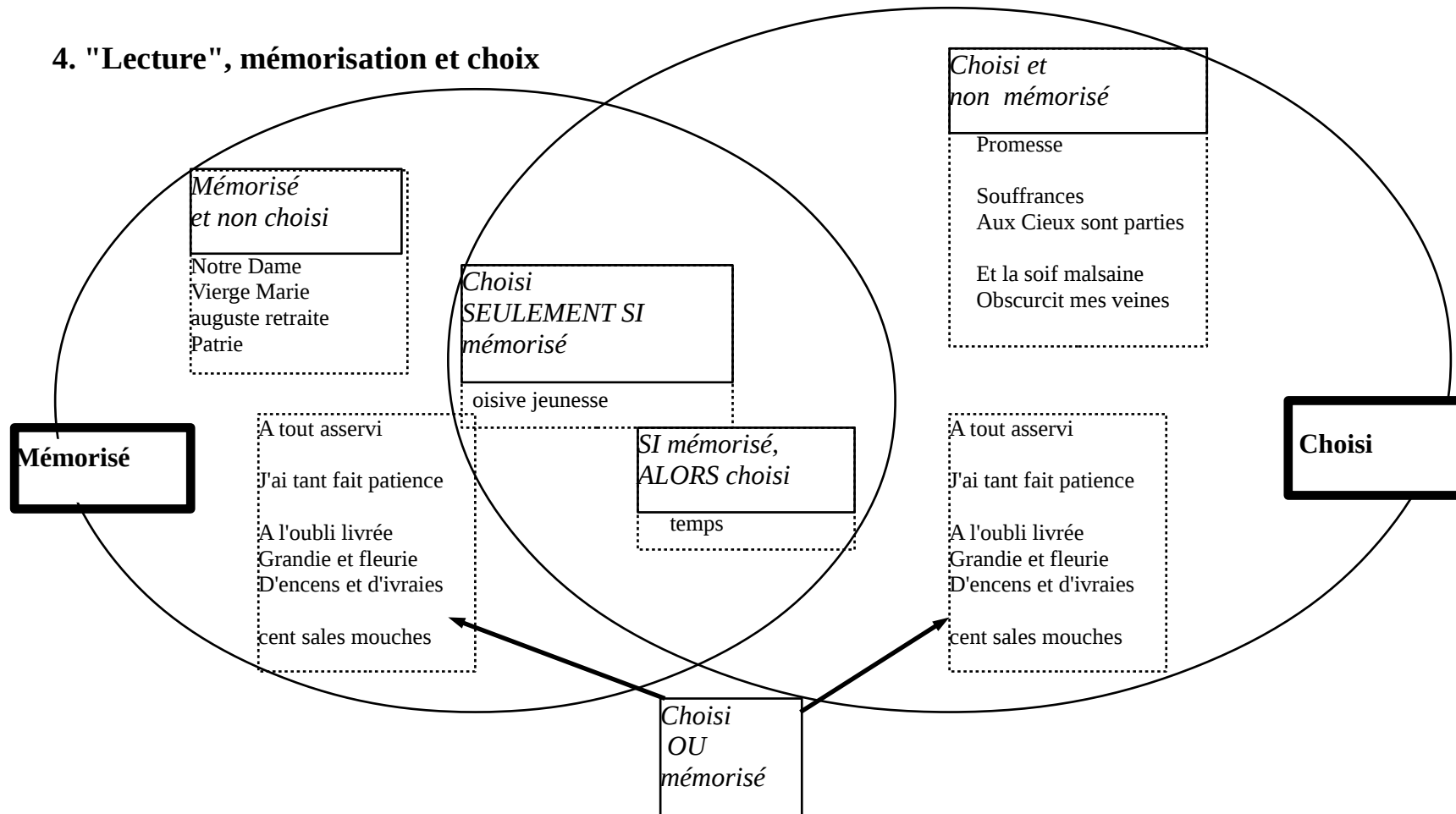
9. L'expérience perceptive (je pense en particulier aux figures réversibles) pourrait étayer l'hypothèse suivant laquelle la concurrence entre plusieurs interprétations simultanées serait un obstacle à l'appropriation.

10. J'ai procédé un peu à la manière d'Osgood, en utilisant des sujets-juges pour situer les mots du texte sur des échelles évaluatives. Mais les résultats sont peu intéressants dans la mesure où les mots situés sans ambiguïté et pour lesquels l'accord inter-juges est important sont ceux que l'analyste aurait intuitivement pareillement situés. Par ailleurs, si l'orientation évaluative des mots est peut-être la dimension la moins instable du sens, elle n'en est pas pour autant indépendante du contexte.

3. "Musique", mémorisation et choix



4. "Lecture", mémorisation et choix

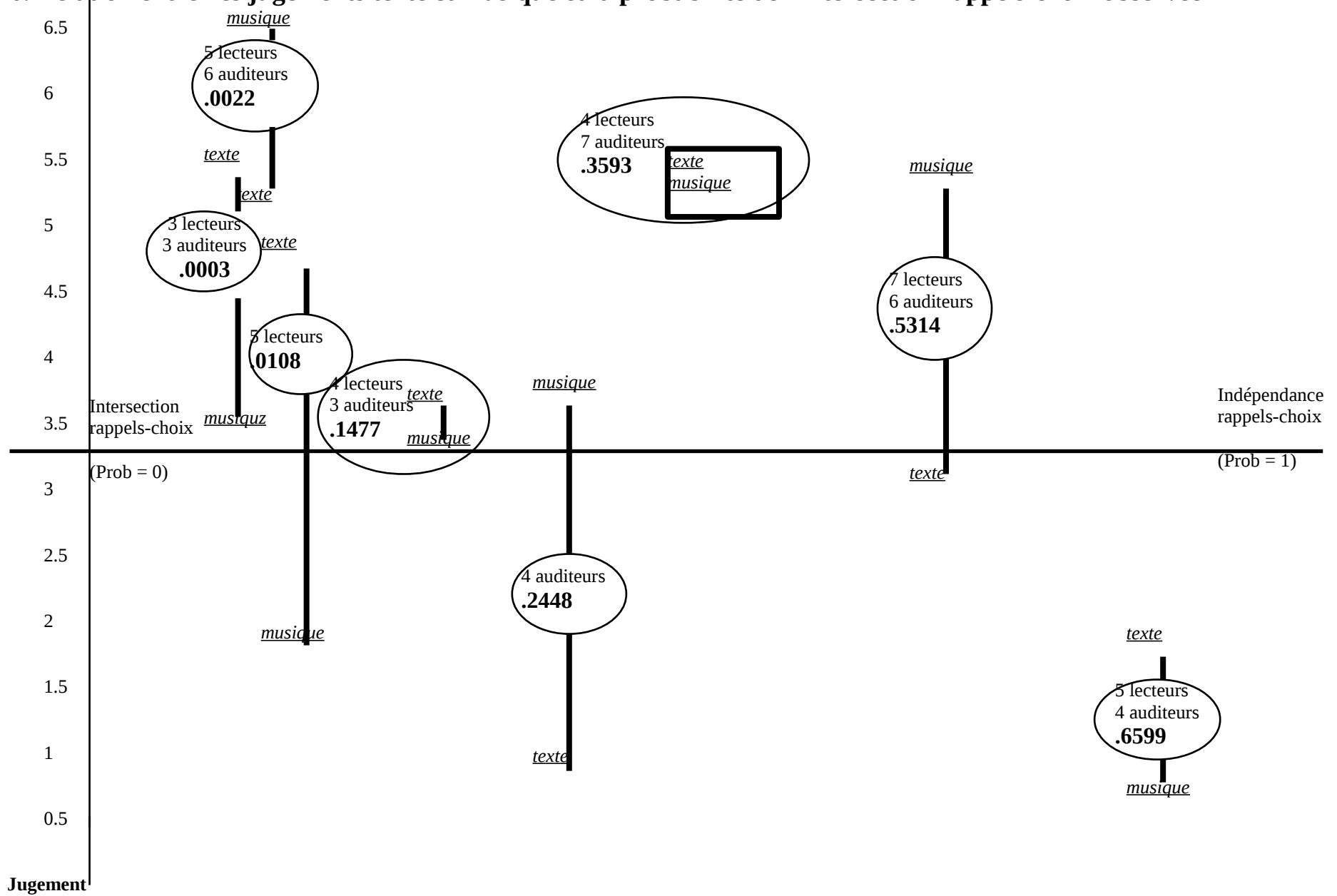


1.2. Espace sémantique du texte et catégories d'analyse

Peut-on dire que les sujets-lecteurs ont sélectivement oublié les mots à connotation triste tandis que la dimension amère du poème s'est imposée aux auditeurs, ou bien faut-il considérer que l'interprétation de Ferré accentue cette dimension, dont l'importance dans le texte serait moindre ? en fait, ni l'un ni l'autre : l'espace sémantique du texte, que se propose de représenter la figure 3, est structuré par l'opposition (Cf. Cohen, *op.cit*) sur un axe affectif (*joies-souffrances*) qui est aussi, essentiellement dans l'implicite, un axe temporel (*jeunesse-mort*) (*mort, vieillesse*, bien qu'absents en tant que mots dans le poème, font l'objet de fausses réminiscences), et qui s'image notamment dans les vers 17 à 24 (*fleurs-mouches*). L'étonnement est produit semble-t-il par la bi-directionnalité du temps, qui est en même temps cyclique (forme « comptine »)¹¹.

11. L'espoir est à venir, il est en même temps renoncement et deuil - un peu comme le « Je ne puis plus... » du *Bateau ivre*. N'étant pas exégète, je préfère exploiter d'autres voix pour livrer ce qui de toutes façons ne sera que *mon* interprétation : « L'espoir, au contraire de ce qu'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, c'est ne pas se résigner. », Albert Camus, *Noces (L'été à Alger)* ; ou encore : « Le désespoir est une forme supérieure de la critique », Léo Ferré, *La solitude*.

6. Relation entre les jugements texte et musique et la probabilité de l'intersection rappels-choix observée



Les catégories qui se dégagent de cette description du texte, et que l'on peut regrouper en « Affects / Images » x « positifs / négatifs », permettent de comparer :

- rappels et texte (tableau 4) :

Tableau 4

Les catégories dans les protocoles (fréquences moyennes)

Catégories	Texte	RAPPEL		CHOIX	
		Protocoles « Musique »	Protocoles « Lecture »	Protocoles « Musique »	Protocoles « Lecture »
Affects positifs	22,6%	50,3%	47,7%	43,3%	45,8%
Affects négatifs	38,7%	37,7%	33%	30%	29,2%
Images positives	12,9%	3,8%	6,9%	12,9%	9,4%
Images négatives	25,8%	8,2%	12,4%	13,8%	15,6%
KHI2 musique/lecture		/		/	
KHI2 texte/protocoles		s. à .0001	s. à 001	s. à .01	s. à .01

Remarques :

- Dans le texte, la reprise finale de la première strophe en facilite la mémorisation, mais elle ne fait pas l'objet de répétitions dans les protocoles ; elle n'a donc pas été prise en compte dans cette comparaison ; on a néanmoins vérifié que la différence texte/protocoles se maintient lorsque l'on compte 2 fois cette strophe (ce qui augmente légèrement la proportion « affects positifs »).

- Lorsque la comparaison s'effectue sur les occurrences, en agrégeant les données, les différences entre rappels et choix, dans le groupe « Musique », sont notablement accentuées (Khi2 s. à .01).

Dans les deux groupes, les affects positifs sont environ deux fois plus nombreux dans les protocoles que dans le texte, au détriment des images qui ne sont que très peu restituées.

- « musique » et « lecture » : les lecteurs sont plus nombreux que les auditeurs à restituer des mots renvoyant à « Oubli » (9% des auditeurs et 30% des lecteurs, Khi2 -sur effectifs- s. à .05) ainsi qu'à « Renoncement » (33% des auditeurs et 64% des lecteurs, Khi2 s. à .01), mais moins nombreux à restituer « Souffrances » (39% des auditeurs et 12% des lecteurs, Khi2 s. à .01). Les images, tant positives que négatives, se rencontrent davantage chez les lecteurs (Images : 21% des auditeurs et 43% des lecteurs, Khi2 s. à .10, tendance).

Par ailleurs, on peut caractériser chaque protocole suivant que domine ou non d'une part une tonalité positive ou négative, et d'autre part un contenu affectif ou imagé (Tableau 5).

Tableau 5
Les dominances dans les protocoles (% de sujets)

Catégories dominantes	RAPPEL		CHOIX	
	Protocoles « Musique »	Protocoles « Lecture »	Protocoles « Musique »	Protocoles « Lecture »
Tonalité positive	29%	45,5%	54,5%	48,4%
Tonalité négative	38,7%	39,4%	36,4%	41,9%
Ambivalence	32,3%	15,2%	9,1%	9,7%
KHI2*	NS		/	/
Rappels/choix :			s. à .05	/
Affects	80,6%	78,8%	78,8%	87,1%
Images	3,2%	15,2%	21,2%	12,9%
Absence de dominance	16,1%	6,1%	0	0
KHI2*	NS		/	/
Rappels/choix :			s. à .05	/

* calculés sur les effectifs.

D'un point de vue comme de l'autre, l'absence de dominance est plus fréquente chez les auditeurs que les lecteurs, mais elle reste assez rare.

2. Les choix esthétiques

2.1. Mots et vers choisis

Les sujets, dans les deux groupes, choisissent en moyenne environ 6 vers, quelquefois des mots isolés (*délicatesse* est fréquemment extrait dans les deux groupes ; c'est aussi le cas de *jeunesse* mais uniquement chez les auditeurs, et de *vie*, *promesse*, *souffrances* chez les lecteurs). Dans l'ensemble, les choix les plus fréquents se portent sur les vers des 1^o et 3^o strophes, ainsi que, dans la 4^o, sur les vers 21-22.

Les groupes se différencient notamment sur la sélection du vers 13 : *J'ai tant fait patience*, et plus encore du vers 14 : *Qu'à jamais j'oublie*, plus fréquente chez les auditeurs que chez les lecteurs (choisi par 36% des auditeurs et 12% des lecteurs, Khi2 s. à .02).

2.2. Distance des choix au texte

Le tableau 4 (Cf. *supra*) indique que dans les deux groupes, les choix ne se portent qu'assez peu sur les mots à tonalité négative, tant pour les affects que pour les images, rapporté à leur proportion dans le texte, et ce au bénéfice des affects positifs. Les images positives ont le même poids dans le texte et dans les protocoles de choix. Ces différences sont proches de ce que l'on observait dans le rappel, si ce n'est qu'ici les images ont plus d'importance¹².

2.3. Comparaison entre rappels et choix¹³

➔ Globalement, rappels et choix diffèrent davantage, qualitativement, en « Musique » qu'en « Lecture » ; les différences apparaissent notamment en comparant les dominances (Cf. *supra*, tableau 5) : l'ambivalence comme l'absence de dominance entre affects et images -soit l'hétérogénéité de l'ensemble restitué/choisi- disparaît presque, au profit d'une tonalité dominante positive, d'une part, des images d'autre part, ce qui contribue à rapprocher le groupe « Musique » du groupe « Lecture ». On ne s'étonnera pas de ce résultat puisque les choix s'effectuent sur le texte écrit, donc d'une première lecture pour les auditeurs et d'une seconde pour les lecteurs.

12. On pourra légitimement s'interroger sur le destin des mots à « tonalité variable », exclus de la catégorisation : ceux-ci étaient proportionnellement plus fréquents dans les rappels que dans le texte, mais la différence disparaît pour les choix.

13. Les sujets choisissent plus de mots qu'ils n'en ont mémorisés ; bien entendu, les indices choisis pour comparer, qualitativement, les contenus, ne sont pas affectés par cette différence quantitative.

Mais d'un point de vue exclusivement quantitatif, la proximité entre rappels et choix est notable chez les auditeurs et nulle chez les lecteurs (rBP entre nombre de mots mémorisés et choisis, .31 chez les premiers et .06 chez les seconds) ; le nombre de mots choisis est probablement en rapport avec le jugement global, examiné plus loin.

→ Cela dit, pour pouvoir conclure en termes de changement, il convient de vérifier les protocoles individuels (puisque ce ne sont pas forcément les mêmes sujets qui se retrouvent dans la même catégorie en rappel et en choix.), ce dont rend compte le tableau 6 ; on confirme que les auditeurs sont plus nombreux à changer de dominante(s) que les lecteurs :

Tableau 6
Changements de dominance entre rappels et choix (% de sujets)

	« Musique »	« Lecture »
Aucun changement	18,2%	38,7%
Changement de tonalité	45,4%	41,9%
Changement de dominante Affect/Images	6,1%	6,5%
Changement double	30,3%	12,9%

KHI2 sur effectifs, absence vs présence de changement(s) : s. à .10, tendance.

→ Reste à examiner si certains contenus sont exclusivement choisis ou restitués, et d'autres choisis et restitués ; les figures 7 et 8 montrent la complexité du rapport entre choix et mémorisation¹⁴ ; l'espace le plus intéressant ici est celui dans lequel choix et mémorisation s'excluent mutuellement : dans le groupe « Musique », la caractéristique de cet espace est sa tonalité négative, tandis qu'en « Lecture », c'est un espace d'images (point commun, néanmoins : *cent sales mouches*) :

14. Les mots ni choisis ni mémorisés n'y figurent pas, ni ceux pour lesquels, sur l'ensemble des sujets, apparaît une relative indépendance entre choix et rappel.

3. Le jugement esthétique global

3.1. Les moyennes dans les groupes

Les sujets produisent en moyenne un jugement, tant sur le texte que sur la musique, équivalent dans les deux groupes, et correspondant à une appréciation légèrement positive ; l'agrégation des données ici ne paraît pas pertinente : l'indice de jugement global, dont on a déjà souligné le caractère quelque peu artificiel, ne sera intéressant qu'à condition de le mettre en rapport, dans chaque protocole, avec rappels et choix.

3.2. Jugement et rappels

La corrélation entre nombre de mots restitués et jugement global est négligeable en « musique » et nulle en « lecture ». D'un point de vue qualitatif (corrélations entre proportion de chaque catégorie sémantique dans la restitution et jugement), le constat est similaire.

3.3. Jugement et choix

Les mêmes analyses que précédemment montrent ici que le nombre de mots choisis et le jugement sont corrélés positivement ($r_{BP} = .33$ chez les auditeurs et $.29$ chez les lecteurs). Le jugement sur le texte n'est pas davantage corrélé à la proportion de chaque catégorie dans les choix qu'il ne l'était dans les rappels (seule corrélation notable : en « Lecture », $.27$ avec « Affects positifs »). *A contrario*, le jugement sur la musique produit par les auditeurs se présente comme fortement en rapport avec la nature des choix (tableau 9) :

Tableau 9

**Corrélation entre fréquence de chaque catégorie dans les choix
et jugement sur la musique** (r de Bravais-Pearson)

	« Musique »	« Lecture »
« Fleurs » (images positives)	-.20	-.09
« Mouches » (images négatives)	+.18	+.08
Affects positifs	-.18	-.03
Affects négatifs	+.27	+.10
Total Affects	+.05	+.05
Total Images	-.05	+.07
Total Positif	-.34	-.05
Total Négatif	+.34	+.14

apprécier la musique et apprécier les images, et surtout les affects, négatifs, vont de pair, tandis que ces deux dimensions paraissent indépendantes chez les lecteurs. Ce résultat est confirmé par la comparaison des jugements moyens en fonction de la dominance affective des choix : lorsque cette dominance est négative, la position moyenne sur l'échelle est de 5.46 ($s=1.37$), et seulement de 4 lorsqu'elle est positive ($s=2.09$) (t de Student s. à .05 ; pas de différence significative chez les lecteurs).

Si l'on veut s'attacher à mettre en évidence le rapport complexe rappels-choix-jugement texte, il faut un indice plus subtil, témoin du processus plutôt que des contenus choisis.

3.4. Jugement et lien entre rappels et choix

On s'est attaché plus haut à comparer rappels et choix ; il s'agit maintenant d'analyser le rapport entre d'une part la proximité-distance de l'ensemble des rappels et de celui des choix, et d'autre part le jugement global. La proximité-distance, pour chaque sujet, peut se mesurer par le nombre de mots à l'intersection des deux ensembles (à relativiser bien sûr en fonction du volume respectif des deux ensembles, pondération

d'autant plus nécessaire que le nombre de mots choisis - donc la probabilité de l'intersection - est corrélé positivement au jugement global, Cf. *supra*). On a donc calculé dans chaque protocole la probabilité de l'intersection observée, probabilité qui se rapproche de 0 lorsque croît le volume de l'intersection en même temps que diminuent les volumes « exclusivement mémorisé » et « exclusivement choisi » - en d'autres termes, que les deux ensembles tendent à se confondre.

→ Les corrélations entre cet indice et les jugements sont présentées dans le tableau 10 :

Tableau 10

Jugement global et probabilité de l'intersection rappels-choix

	« Musique »	« Lecture »
Probabilité moyenne du groupe	0.3305	0.2420
rBP avec jugement-texte	-.17	-.45
rBP avec jugement-musique	-.20	-.15
Probabilité moyenne suivant l'orientation du jugement-texte		
- positif (≥ 5)	0.2335	0.0687
- indifférent ($3 \leq x \leq 4$)	0.3970	0.3310
- négatif (≤ 2)	0.4950	0.4976
Probabilité moyenne suivant l'orientation du jugement-musique		
- positif (≥ 5)	0.3449	0.2492
- indifférent ($3 \leq x \leq 4$)	0.1130	0.1419
- négatif (≤ 2)	0.7465	0.3007

Remarque : Le calcul d'un t de Student pour comparer les moyennes entre sous-groupes d'appréciation fait apparaître que :

- chez les auditeurs, les sous-groupes constitués suivant l'orientation du jugement-musique se distinguent significativement, mais non les sous-groupes constitués en fonction du jugement-texte.

- chez les lecteurs, c'est exactement l'inverse.

Mais ce résultat, en dépit de sa cohérence, est à considérer avec une extrême prudence dans la mesure où l'indice ne suit pas une loi normale.

l'appréciation diminue en même temps que croît l'indépendance entre rappels et choix.

→ La relation entre jugement esthétique sur le texte et continuité de l'impression construite se constate également sur les protocoles des sujets des deux groupes qui ont émis un jugement négatif : ceux-ci présentent en très forte majorité (91%) un changement de dominance entre rappels et choix (contre 68% chez les sujets dont le jugement est indifférent ou positif) ; la différence disparaît presque pour ce qui concerne le jugement-musique (77%, contre 71%). Ce dernier n'est donc pas, de ce point de vue, équivalent au jugement-texte ; dans les deux groupes (tableau 10) ce sont les sujets indifférents à la musique, et non ceux qui l'ont appréciée positivement, pour lesquels la probabilité de l'intersection est la plus faible.

→ Afin de mieux cerner cette relation complexe, la différence pour chaque sujet entre les deux jugements semble devoir être prise en compte ; on a donc choisi de décrire les liens entre jugement-texte, jugement-musique, et intersection rappels-choix, à partir d'une catégorisation des sujets en fonction des caractéristiques comparées de leurs deux jugements, description proposée en figure 11¹⁵ :

15. Les lecteurs et les auditeurs se retrouvent dans les mêmes catégories lorsque ces caractéristiques ne diffèrent pas ; comme on peut le constater sur la figure, une seule catégorie ne se rencontre que chez les auditeurs : indifférence à la musique (3,8) et dépréciation du texte (1), et à peu près en parallèle, chez les lecteurs uniquement, texte relativement apprécié (4,8) et musique dépréciée (1,8).

A l'intérieur de chacune de ces sous-catégories de jugement, la dispersion de l'indice « probabilité de l'intersection » est très faible ; quant à sa moyenne, elle se distribue bien en fonction des sous-catégories : tout d'abord, très globalement, les jugements positifs sont plutôt associés à une probabilité moyenne faible, et les jugements négatifs, à une probabilité forte ; mais un autre facteur explicatif se combine à la positivité du jugement-texte : la distance entre les deux jugements : l'intersection rappels-choix est d'autant plus importante que les sujets apprécient le texte *et* portent un jugement différent (meilleur ou moins bon) sur la musique, et ce tant pour les auditeurs que pour les lecteurs. La coïncidence entre les deux jugements ne se produit que lorsque les sujets n'ont pas relié leurs saisies successives du texte.

Conclusion

Ces quelques résultats ne contredisent pas les hypothèses : les auditeurs produisent des rappels plus ambivalents que les lecteurs qui mémorisent de façon privilégiée les mots à tonalité positive, et chez ces mêmes sujets, à la différence des premiers, les choix esthétiques confirment l'impression initiale.

Les deux interprétations du texte : celle objectivée par un autrui, et celle que le sujet se construit à la lecture et dont la cohérence est en rapport étroit avec l'appréciation portée sur le texte, paraissent bien distinctes et dans une certaine mesure incompatibles. Dans l'ensemble, les sujets préfèrent la première version : chantée pour les auditeurs, écrite pour les lecteurs, comme si elle était plus légitime, comme si la polysémie ne pouvait relever que de la contradiction, psychologiquement difficile à traiter. L'espace des oppositions, notamment sur l'axe affectif, dans le poème, ne semble pas d'ailleurs être facilement traité comme tel. Mais tout un chacun aura pu faire l'expérience de l'effort psychologique requis pour apprécier une oeuvre déjà connue, lorsqu'il la découvre interprétée par autrui. Sans doute cet effort ne peut-il aboutir qu'au-delà d'un certain délai, supérieur aux 20mn imparties aux sujets pour traiter ce texte. De plus, les préférences immédiates se dirigent plutôt vers images et affects

positifs, comme si ce qui heurte ou ce qui trouble (en particulier *cent sales mouches*), pour être apprécié, devait faire l'objet d'un contrôle conscient, une sélection automatique lors du premier traitement conduisant plutôt au rejet.

L'analyse des inférences successives devra bien sûr compléter ce travail afin de cerner la construction progressive d'une représentation cohérente du texte. Insister sur la continuité du traitement, c'est finalement demander que soit reconsidéré le bannissement d'une psychologie de la conscience telle que notamment James la concevait - pragmatiste ! - ce qui n'exclut pas de recourir à la psychanalyse pour éclairer les motivations/finalités d'une conscience productrice du sentiment esthétique : plaisir simultané de la projection de sa propre conscience sur un objet construit par autrui, et de l'introjection qui permet la maîtrise de l'objet, ou encore, forme particulière de sublimation, sous la dépendance de la dimension narcissique du moi (Freud, *Le moi et le ça*) mais qui est en même temps investissement objectal -soit, conjugaison de l'auto- et de l'hétéro-érotisme.

L'appropriation poétique ressemble à un enfantement identitaire (et peut-être plus au lecteur qu'au poète qui sait, lui, que Je est un autre, parfois un étranger) -ne sommes-nous pas ce que nous aimons ? Il en va ainsi du moins dans une culture qui valorise ce qu'elle considère, par naturalisation des goûts, comme une *disposition* esthétique, expression distinctive d'une position sociale privilégiée (Bourdieu, 1979).

Références bibliographiques

- AUSTIN J.L., 1962, *How to do things with words*, Oxford University Press. Tr. fr. : 1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- BACHELARD G., 1960 (7^e ed., 1978), *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF.
- BOURDIEU P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BRÜNER J., 1990, *Acts of Meaning*, Harvard University Press. Tr. fr. : 1991, *Car la culture donne forme à l'esprit (de la révolution cognitive à la psychologie culturelle)*, Paris, Eshel.
- CHABROL C., 1994, *Discours du travail social et pragmatique*, Paris, PUF.
- CHARAUDEAU P., 1983, *Langage et Discours (éléments de sémiolinguistique : théorie et pratique)*, Paris, Hachette-Université.
- COHEN J., 1966, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- GREIMAS A.J., 1986, *Sémantique structurale*, Paris, PUF.
- IMBERTY M., 1981, *Les écritures du temps : Sémantique psychologique de la musique*, T.2, Paris, Dunod.
- JACQUES F., 1986, La réciprocité interpersonnelle, *Connexions*, 47, 109-136.
- LE NY J.F., 1989, *Science cognitive et compréhension du langage*, Paris, PUF.
- LEGROS D., 1991, Le traitement du texte poétique, *Psychologie française*, 36-2, 187-195.
- PIAGET J., 1980, Qu'est-ce que la psychologie ?, *Bulletin de Psychologie*, 348, XXXIV, 7-20.
- RIMBAUD A., 1972, *Oeuvres complètes*, La Pleïade, Paris, Gallimard.
- SALVADOR L.L., 1993, Pour un relativisme interactionniste conséquent - de Piaget à Darwin et retour, *Intellectica*, 16, 101-131.
- STEWART J., 1993, Biologie et cognition, *Intellectica*, 16, 7-20.
- TODOROV T. (et Al.), 1979, *Sémantique de la poésie*, Points, Paris, Seuil.

Annexe

Chanson de la plus haute tour

(RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, 1972)

(Léo Ferré, *Les poètes : volume 3, Verlaine Rimbaud*, Barclay, 1964, © 1990)

1 Oisive jeunesse	13 J'ai tant fait patience	25 Ah mille veuves
2 A tout asservie	14 Qu'à jamais j'oublie	26 De la si pauvre âme
3 Par délicatesse	15 Craintes et souffrances	27 Qui n'a que l'image
4 J'ai perdu ma vie	16 Aux cieux sont parties	28 De la Notre-Dame
5 Ah que le temps vienne	17 Et la soif malsaine	29 Est-ce que l'on prie
6 Où les coeurs s'éprennent	18 Obscurcit mes veines	30 La Vierge Marie
7 Je me suis dit laisse	19 Ainsi la Patrie*	31 Oisive jeunesse
8 Et qu'on ne te voie	20 A l'oubli livrée	32 A tout asservie
9 Et sans la promesse	21 Grandie et fleurie	33 Par délicatesse
10 De plus hautes joies	22 D'encens et d'ivraies	34 J'ai perdu ma vie
11 Que rien ne t'arrête	23 Au bourdon farouche	35 Ah que le temps vienne
12 Auguste retraite	24 De cent sales mouches	36 Où les coeurs s'éprennent

* Le texte est donné ici tel que chanté par Ferré (version bien sûr proposée à tous les sujets), mais dans toutes les éditions que j'ai consultées, on rencontre ici « prairie » et non « Patrie » (y compris dans la probable première version du poème, dans *Une Saison en Enfer*, version que d'ailleurs Ferré reprend sans la modifier dans Ferré/Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, EPM, 1991) ; aucune annotation ne fait mention d'une éventuelle ambiguïté du manuscrit à ce sujet - pas même dans le livret du disque. Cette liberté que semble avoir prise Ferré (qu'elle soit délibérée ou non) sera en tout cas pour les sujets support fructueux d'inférences, en général (via « veuves », « Notre-Dame » et « perte de vie ») associé à « guerre » - lien entre « jeunesse » et « mort » (« mort » étant inféré). Mais après tout, de *prairie-mouches* à « champ de bataille après la retraite », il n'y a pas très loin.

Résumé

Le concept d'appropriation est proposé pour rendre compte du traitement cognitif du texte poétique, objet culturel intentionnel, et au-delà, dans une perspective pragmatique, pour appréhender l'interprétation de toute production langagière. Dans une recherche empirique et exploratoire, où l'appropriation est (partiellement) opérationnalisée *via* les relations entre mémorisation, choix esthétiques et évaluation globale, on compare l'impression construite par des lecteurs d'un poème de Rimbaud à celle construite par des auditeurs de la version chantée du poème. Dans les deux groupes, le texte est apprécié par ceux des sujets qui, au cours du traitement, confirment leur impression initiale (proximité rappels-choix) et en même temps accentuent sa dominance affective, plutôt négative pour les auditeurs et positive pour les lecteurs. Pour ces mêmes sujets, la confrontation texte/chanson demandée en fin de passation produit deux évaluations distinctes, à la différence des sujets pour lesquels la distance entre rappels et choix laisse supposer une discontinuité dans le traitement. Une analyse des inférences devra compléter ces résultats.

Mots-clefs :

Appropriation, Intentionnalité, Jugement esthétique, Texte poétique, Traitement textuel.