

Université Lumière Lyon II

École doctorale 3LA – Laboratoire ICAR (UMR 5191)

Thèse de doctorat en sciences du langage

Du dynamisme textuel entre esthétique et esthésie

Approche sémiotique des stratégies textuelles
pour la perception d'un texte poétique

Présentée par Nada Issa

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Lyon II

Sous la direction de Mme Odile Le Guern

Présentée et soutenue publiquement le 16.10.2015 devant un jury composé de

M. Pierluigi BASSO	Professeur des Universités (Université Lyon 2)
M. Denis BERTRAND	Professeur des Universités (Université Paris 8)
Mme Odile LE GUERN	Professeure des Universités (Université Lyon 2)
Mme Michèle MONTE	Professeure des Universités (Université de Toulon)

*À ma Syrie, le « désert soulevé » « goût de cendre » qui sera « l'aube »...
À celle qui a toujours cru, et qui a toujours lu... Maha*

Remerciements

Je remercie vivement ma directrice de thèse, Odile Le Guern, qui a encadré cette recherche avec un soutien sans lequel il m'aurait été impossible de poursuivre et finir cette thèse. Elle m'a guidée, après le décès de Louis Panier, avec une disponibilité et une bienveillance exceptionnelles.

Je voudrais aussi remercier Louis Panier, qui nous a quittés le 24 octobre 2012, mais dont la sagesse et l'esprit sémiotique m'entourent toujours et grâce à qui mes textes sont plus *cohérents*, mes sujets plus *sensibles* et mes schémas plus *sémiotiques*.

Je remercie également et sincèrement Denis Bertrand, Michèle Monte et Pierluigi Basso qui ont accepté d'évaluer ce travail.

Mes remerciements les plus profonds vont à Michèle Monte, Philippe Whal et Marie Poix-Têtu pour leurs relectures et leurs propositions éclairantes qui ont beaucoup enrichi ma réflexion.

Merci pour les relectures précieuses de Lina, Dominique, Isabelle et surtout Ida, mon *Guru* académique.

Je voudrais également remercier mes professeurs en Syrie, ma co-directrice Fadia Kheder pour son soutien permanent, Aschwak Souleiman et Kinda Al-Sheikh pour leur présence et leurs encouragements, ainsi que toutes et tous mes professeurs du département de français de l'Université Tichrine.

Je remercie les participants au séminaire de recherche de sémiotique « Séméia » rebaptisé « Confluence sémiotique ».

Un grand merci à mes collègues du Centre de Langues de l'ENS de Lyon, à Véronique Rancurel, directrice du CDL, à Makram Abbès, chef du département d'études arabes, et à Georges Bohas, pour leur accueil dans la famille normalienne. Je remercie chaleureusement mes étudiants de langue arabe parce qu'ils ont rendu la dernière année de ma thèse plus joyeuse et plus riche.

Je remercie également Caroline Roussel et Jörn Cambreleng du Collège International de Traducteurs Littéraires à Arles et toute l'équipe du CITL pour la chance qu'ils m'ont

offerte à la Fabrique de Jeunes Traducteurs, ainsi que mes tuteurs, Nathalie Bontemps, Marie Tawk, Richard Jacquemond, Safaa Fathi, Yves Gonzales Quijano et Nabil El Azan qui m'ont appris à lire autrement.

Je remercie affectueusement mes ami-e-s en France et en Syrie : Anna, l'archéologue enfantine... Manuel et Pascal, les parrains du 7^{ème}... Georges, le dernier 7akawati de Damas et Myriam, le papillon de l'Est... Wael, le scientifique romantique... Nathalie, bent eshallabiya... Emmanuel, alqare2 alshaghouf... Manal, ma Syrienne préférée... Ban, pèlerine du vieux Damas... Rania, la courageuse... Chaghaf, elnasmé elshamiyé... Isabelle, la randonneuse littéraire... Marie-Jo et Henri, mes parrains lyonnais adorables, et tante Sarah, la reine du Tasbih... Narimane, Algérie couleur Syrie... Karoun, ma clef de sol... Lina, l'héroïne damascène... et Ida, au sourire guérisseur ya3né il n'y plus de mots...

Et un énorme merci à ma famille : mes grandes sœurs Alia, mon modèle de volonté et d'engagement, et Lama, mon modèle d'indépendance et de curiosité... mon frère Khalil, pour l'amitié et le chaos créatif... Et aux petits anges de la famille : Tamar, Afif et Ward... À toi papa, pour tous les fragments de souvenirs et d'oubli... À toi maman, mon grand poème, ma première lectrice *in fabula*...

Sommaire

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE	3
LISTE DES ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE. CADRE THÉORIQUE	15
CHAPITRE 1. ENTRE L'INTELLECTUEL ET LE CORPOREL	18
1.1. Le corps dans la langue	18
1.1.1 L'entrée « corps »	19
1.1.2 L'entrée « perception »	23
1.1.3 L'entrée « saisir »	25
1.1.4 L'entrée « figure »	26
1.1.4.1. Conclusions	28
1.1.5 Conclusions générales	28
1.2. Le corps et l'âme comme objets philosophiques	31
1.2.1 Platon : deux mondes qui ne se touchent pas	32
1.2.2 Aristote : deux mondes en cohérence	33
1.2.3 Descartes, l'homme <i>méta</i> -physique	34
1.2.4 Locke : l'idée simple, base de nos connaissances	36
1.2.5 Kant : de la métaphysique vers l'expérience	38
1.2.6 Merleau-Ponty, la phénoménologie de la perception	39
1.2.6.1. Le sujet de la perception	40
1.2.6.2. L'espace vérité et le temps synthèse	41
1.2.6.3. Le langage-corps	44
1.2.7 Quelques remarques finales	45
CHAPITRE 2. SÉMIOTIQUE, SUJETS, TEXTE ET PERCEPTION	47
2.1. Jean-Claude Coquet et la quête de sujets	48
2.1.1 Sujet du monde ou sujet du discours ?	49
2.1.1.1. Du sujet-personne au corps-sujet	50
2.1.1.2. Du sujet-processus à l'instance transcendante	52
2.1.2 Du corps et de la transcendance à l'immanence objective	54
2.1.3 « a » comme dans Non-sujet, « b » comme dans Sujet	56
2.1.4 Quelques remarques en conclusion	59
2.2. Geninasca et la cohérence	61
2.2.1 Le texte, le discours, comme stratégie	61
2.2.2 La double identité figurative	66
2.2.3 Le sujet de la cohérence	68
2.2.4 En guise de conclusion	70
2.3. <i>Phusis</i> et <i>Séma</i> : la parole du corps ?	73
2.3.1 À la recherche de la syntaxe perdue	74
2.3.2 Le <i>Moi</i> de la motion et le <i>Soi</i> de la signification	77

SOMMAIRE

2.3.3	Pour une topique somatique	80
2.3.4	L'organisation trilatérale, vers une nouvelle conception de la sémiose	91
2.3.5	D'une sémiotique du corps à une sémiotique de l'empreinte	96
2.3.6	En guise de conclusion	99
2.4.	Quelques remarques finales	99
DEUXIÈME PARTIE. ANALYSE DU CORPUS ET SYNTHÈSE THÉORIQUE		103
CHAPITRE 3. DESCRIPTION DU CORPUS		106
3.1.	Précisions théoriques et méthodologiques	106
3.1.1	Choix du corpus	106
3.1.2	Objectifs et méthode	108
3.1.2.1.	Découpage du poème : limites de l'unité syntaxique et de l'unité sémantique ?	109
3.1.2.2.	Instances discursives	112
3.1.2.3.	Figures et isotopies	113
3.1.2.4.	Organisation rythmique	115
3.1.3	Quelques remarques	119
3.2.	Description du poème de Tortel « La ville à déterrer »	120
3.2.1	Le découpage : les couches superposées	121
3.2.2	Les instances : le conflit autour du Faire	125
3.2.3	Le rythme : le ralentissement forcé	141
3.2.4	Les parcours figuratifs : la ville interprétée	147
3.3.	Description du poème de Soupault « Une heure »	152
3.3.1	Le découpage du texte : les segments cadavres	152
3.3.2	Les instances : le temps qui juge l'espace	154
3.3.3	Les parcours figuratifs : à la recherche du Goût Éternel	160
3.3.4	Le rythme comme permanence	165
3.4.	Description du poème de Bonnefoy « Le pays du sommet des arbres »	174
3.4.1	Le découpage binaire	175
3.4.2	Les instances entre paraître et être	176
3.4.2.1.	Partie I : ce qui paraît être	176
3.4.2.2.	Partie II : ce qui joue	179
3.4.3	Les figures : le passage ambigu	183
3.4.3.1.	Partie I : le distinct	183
3.4.3.2.	Partie II : le non-distinct	185
3.4.4	Le rythme de la descente en montée	186
CHAPITRE 4. SYNTHÈSE THÉORIQUE		196
4.1.	Synthèse des descriptions des poèmes	196
4.1.1	Découpage, unités et ensembles signifiants	197
4.1.2	Point de vue et embrayage subjectif	199
4.1.3	Les dynamiques du contenu	204
4.1.4	Du pareil au différent	209
4.2.	<i>Fabula in Lector</i>	213
4.2.1	Du signe à l'acte discursif	214
4.2.1.1.	Signe, texte et encyclopédie	214
4.2.1.2.	La lecture comme acte discursif	217
4.2.2	La machine présuppositionnelle	221
4.2.3	La coopération du lecteur	225
4.2.3.1.	Sujet de l'encyclopédie	225
4.2.3.2.	Le réseau figuratif	227
4.2.4	Lecture, esthétique et esthésie	230

SOMMAIRE

CONCLUSION	233
ANNEXE	239
BIBLIOGRAPHIE	249
INDEX TERMINOLOGIQUE	263
TABLE DES MATIÈRES	267

Liste des abréviations

Abréviations des termes utilisés par Jean-Claude Coquet :

IO		Instance d'origine
IR		Instance de réception
IP		Instance projetée

Abréviations des termes utilisés dans la description du poème de J. Tortel, « La ville à déterrer » :

SI		Sujet interprétatif
SP		Sujet perceptif
SS		Sujet scientifique
O		Objet
OV		Objet valeur
SM		Sujet marchand

Abréviations des termes utilisés dans la description du poème de P. Soupault, « Une heure » :

S		Sujet
NS		Non-sujet

Abréviations des termes utilisés dans la description du poème d'Y. Bonnefoy, « Le pays du sommet des arbres » :

SP		Sujet du paraître
SE		Sujet de l'être
SR		Sujet réalisé
SM		Sujet du mouvement
UP		Univers du paraître
UE		Univers de l'être
UF		Univers de la fusion
TD		Temps de la description
TV		Temps de la vérité

Introduction

La Raison du Corps

La réflexion sur le corps et le rôle de son expérience dans la construction du savoir sont l'objet de nombreuses réflexions depuis des siècles. La question ne semble pas, pourtant, épuisée : les modes de l'interaction entre *Être* et *Monde* peuvent changer, mais la question persiste. Ainsi, dans la philosophie, les sensations, comme facultés du corps, sont tantôt séparées, tantôt liées à la connaissance, comprise comme faculté de l'âme (Aristote (éd.) [1966] 2009, Descartes (éd.) 1949). L'évolution du questionnement autour de la relation entre corps et esprit a mené progressivement à une conception plus complexe du corps ; on n'a plus affaire à une entité purement physique qui a besoin d'une entité métaphysique pour traiter le monde *extérieur*. Avec la phénoménologie (Kant (éd.) 1980, Hegel (éd.) [1969] 1976, Husserl (éd.) 1990, Merleau-Ponty [1945] 1994), le corps reçoit peu à peu une dimension cognitive, une structure plus complexe qui lui confère un agir *par* et *sur* le monde. Le corps possède désormais un statut privilégié par rapport à la connaissance, et l'expérience du monde prend sa place dans la construction des savoirs. Dans ce sens, l'être est un être *par* et *envers* le monde ; un être est une expérience d'un sujet perceptif et non une réflexion d'un sujet détachée du corps. *Le corps est le sujet* qui assure la signification du monde et de sa reproduction.

L'implication du corps, ou du sujet perceptif, dans la connaissance s'est faite par une approche nouvelle de l'agir, ou l'acte langagier. Ainsi, le sujet langagier est sorti du seul cadre grammatical de langue (sujet de la phrase) pour rejoindre le cadre énonciatif du langage (sujet du discours). Dire est considéré comme un acte qui se réfère à un *Je* précis dans une *situation* précise à un *moment* précis. Par-là, le discours n'existe plus en dehors du sujet énonciateur, compris comme sujet du monde dans un lieu-temps précis.

Dès lors, le linguiste et/ou le sémioticien, n'aborderont pas le sens de ce qui est *dit* sans la référence au *vécu* du monde et à son *sujet*. Ainsi, en renonçant à la « conception dualiste – sensation *versus* cognition – que la tradition tend à nous imposer » (Landowski 2004 : 41), un lien est établi entre expérience et énonciation.

La question du sujet discursif comme agent d'un acte qui définit la signification de la parole a fait l'objet de longues traditions linguistique et sémiotique à la suite d'une

tradition phénoménologique. La théorie de Benveniste (1966, 1974) ouvre sur les questions de l’embrayage, du débrayage, des marques de l’énonciation qui deviennent fondamentales dans la réflexion sur l’énonciation. La sémiotique qui traite des *passions* (Greimas et Fontanille 1991) soulève la question des valeurs significatives de l’expérience du monde (*Soma*) dans l’expérience du discours (*Séma*).

Notre recherche s’inspire de cette tradition sémiotique qui inclut l’expérience sensible (lieu d’esthésie) dans la production discursive (lieu d’esthétique). Ainsi, nous avons choisi de travailler sur un type de production sémiotique qui est la production littéraire, plus particulièrement poétique. De ce fait, notre approche est ancrée aussi dans les travaux sémiotiques sur le texte écrit et son lien avec le monde de l’expérience.

La réflexion sur le corps et son discours ou, en d’autres termes, de la sémiose perceptivo-discursive, est aussi présente dans la sémiotique qui s’intéresse au récepteur (Geninasca 1997a, Eco [1985] 2010). Notre questionnement sur le lien entre esthésie et esthétique ne concerne pas le producteur (écrivain dans notre cas) mais le récepteur (lecteur). Sans vouloir priver le produit discursif de sa référence à son « instance d’origine » (Coquet 2007), nous nous concentrons sur la *sémiosis* dans le contexte de l’interprétation. Pour nous, la manifestation de la perception dans l’acte langagier n’est pas liée à une expérience *traduite dans* le discours mais à une expérience *vécue à travers* le discours. Tout en admettant que l’énonciation est « à la fois production et interprétation » (Badir 2009b), nous sommes convaincue, à la suite des recherches sur la réception (Geninasca 1997a, Eco [1985] 2010), que la *production* du sens est conditionnée par le lecteur. L’interprétation garantit « l’actualisation » des structures signifiantes, ou la « cohérence » du texte (*cf.* 2.2. et 4.2.). Le texte est conçu comme un ensemble de stratégies visant le lecteur, qui engendre à la fois sa subjectivité et la cohérence du texte par l’interprétation.

Notre réflexion interroge la façon dont le texte littéraire met en place ces stratégies qui visent le lecteur. Nous nous demandons s’il est possible d’inclure d’autres niveaux dans cette mise en place, en plus des réseaux figuratifs (Geninasca 1997a). Ce questionnement implique un élargissement de l’examen des structures textuelles et nécessite par là une multiplicité d’approches théoriques. Dans cette thèse, nous cherchons à montrer que les stratégies textuelles, comprises ici comme implication du lecteur dans l’actualisation du sens, dépendent de plusieurs niveaux discursifs en interaction. En premier lieu, notre intérêt s’oriente vers les instances discursives, leur présence et leur mode de jonction

dans l'énoncé global de chaque texte examiné. En second lieu, nous nous intéressons à la construction isotopique des textes et la transformation que subissent les différentes grandeurs figuratives. Et finalement, nous recherchons les différents modes d'organisation rythmique du discours. Nous combinons ainsi nos ancrages théoriques multiples dans la description du corpus d'étude pour arriver à des résultats qui rendent compte de la pluralité structurelle d'un texte, mais aussi des parallélismes de stratégies de cohérence dans l'activité interprétative.

Du texte à son lecteur, questionnements et objet d'étude

Le présent travail constitue un prolongement des recherches que nous avons effectuées dans le cadre de notre Master II¹, dans lequel nous avons analysé la structure figurative dans la scène du crime de *L'Étranger*. L'hypothèse de départ, qu'ont confirmée nos analyses, était que le texte développait des réseaux de parcours figuratifs qui visaient une activation d'expérience sensible par le lecteur. Pour notre analyse de la scène du crime en question, nous nous sommes appuyée en grande partie sur les travaux de J. Geninasca sur les grandeurs figuratives (1997a) en prenant au sérieux la notion de parcours figuratif comme manifestation du monde de l'expérience dans le monde du texte. Notre travail de thèse constitue un approfondissement de cette première réflexion. L'approfondissement passe par la sélection d'un nouveau corpus, permettant un examen plus détaillé mais aussi indépendant de la narrativité et par l'intégration, au plan de l'objet d'étude, de la question du rythme du discours. Nous redéfinissons aussi le cadre théorique sur lequel s'appuie l'analyse en intégrant les travaux de J.-C. Coquet sur les instances discursives (2007), de J. Fontanille sur la syntaxe figurative (2004) et d'Eco sur le rôle du lecteur dans la production du sens ([1985] 2010).

En effet, notre questionnement de la place du lecteur dans le texte s'appuie principalement sur les thèses d'Eco et Geninasca qui présentent le lecteur comme une stratégie textuelle, comme une instance d'interprétation visée par le texte qui permet d'actualiser son sens (Geninasca 1997a, Eco [1985] 2010). Ne voulant pas nous limiter à une seule vision du texte, nous souhaitons retrouver les différents niveaux d'organisation textuelle visant un lecteur-corps, c'est-à-dire un sujet perceptif. Les stratégies textuelles

¹ Mémoire intitulé « Les figures du sensible dans *L'Étranger* d'Albert Camus : le crime. Approche sémiotique » (Issa : 2009).

que nous dégageons reflètent un mécanisme complexe de signification impliquant des interactions continues entre instances, isotopies et dynamiques discursives.

Le choix de la sémiotique littéraire comme ancrage théorique premier est lié à l'ambition de décrire l'activité de la lecture comme production de sens. Ainsi, l'ancrage secondaire de notre thèse dans la phénoménologie est lié à notre volonté de prendre en considération la dimension sensible de l'instance de réception qu'est le lecteur. Nous expliquons cet ancrage théorique composite et son utilité dans la première partie de notre thèse. Ainsi, ce cadre théorique composite et cohérent constitue selon nous un des apports de cette thèse, qui permet de mettre en pratique une inter-sous-disciplinarité souvent souhaitée, mais selon nous peu mise en œuvre.

En ce qui concerne le corpus, nous avons choisi de travailler sur le texte poétique et nous avons sélectionné trois poèmes du XX^{ème} siècle. Les critères précis de sélection du corpus et l'examen de ses caractéristiques sont détaillés dans la deuxième partie de notre thèse. Notons ici que le vers libre, caractéristique commune à la poésie du XX^{ème}, constitue la première raison de notre choix. Nous y ajoutons le caractère fragmentaire du texte poétique. En effet, un poème est un *fragment* signifiant en soi, à la différence d'un passage narratif qui ne peut être compris hors du récit dont il fait partie. Le poème est avant tout un monde indépendant à recevoir instantanément.

Nous espérons que ce travail présente plusieurs aspects originaux notamment en ce qui concerne l'articulation d'un cadre théorique composite. Cette approche, bien qu'elle soit souvent souhaitée, par divers analystes, n'est pas (si) souvent mise en pratique. Nous montrons dans ce travail la façon dont les phénomènes énonciatifs, figuratifs et rythmiques interagissent.

Ainsi, le fait que cette thèse ne soit pas fondée sur l'étude de l'œuvre d'un auteur ou d'un seul texte appartenant à un autre genre littéraire que la poésie, constitue à nos yeux une force de ce travail. En effet, la pluralité des textes analysés permet de rendre justice à la complexité de leurs structures, et des interactions entre les stratégies textuelles qu'ils mettent en œuvre, en choisissant des axes d'analyse distincts et complémentaires : les instances discursives, les parcours figuratifs, la structure phonétique, la structure graphique, les plans du contenu et de l'expression.

La structure de la thèse

Étant donné que notre objet d'étude est le texte littéraire (plus précisément, le texte poétique) dans sa dimension et sa composition sensibles nous consacrons une partie théorique à la recherche d'une délimitation des notions sémiotiques, textuelles et perceptives en lien avec notre quête. Dans la deuxième partie du travail, nous examinons le corpus à partir de plusieurs angles d'attaque pour proposer, enfin, une synthèse théorique.

Le chapitre 1 de la première partie est constitué de deux volets :

- La délimitation de la notion de la perception ainsi que d'autres notions qui y sont liées (corps, saisie, figure) dans le lexique commun.
- La définition du lien entre corps et âme, entre monde et connaissance, dans la philosophie et la phénoménologie de la perception, notamment chez Merleau-Ponty ([1978] 2002, [1945] 1994). Le but est de chercher les modalités selon lesquelles le corps est passé d'un objet physique connecteur séparé de l'âme au corps comme sujet perceptif à l'origine de la connaissance et du discours. C'est la phénoménologie qui permet d'introduire le discours comme production ancrée dans l'expérience du monde.

Dans le chapitre 2 de la première partie, nous examinons les réflexions de trois auteurs principaux dont l'œuvre constitue le centre théorique de nos interrogations, Jean-Claude Coquet, Jacques Geninasca et Jacques Fontanille. Coquet traite les sujets de la *Phusis* et du *Logos* et nous fournit les outils pour examiner les différentes instances du discours. Geninasca est à la recherche d'une théorie de la figurativité, il nous offre les outils pour tracer les parcours figuratifs. Et, enfin, Fontanille développe une théorie sur la syntaxe figurative et nous permet de concevoir une hypothèse sur l'activation d'une encyclopédie naturelle chez le lecteur à partir des champs perceptifs.

La deuxième partie s'ouvre sur le chapitre 3, dans lequel nous nous servons des notions principales présentées par Coquet et Geninasca pour dégager les différents plans textuels contribuant à créer des zones de signification, dans lesquelles réside la jonction de multiples stratégies textuelles. Nous travaillons sur trois poèmes en vers libre du XX^{ème} siècle : « Le pays du sommet des arbres » d'Yves Bonnefoy, « La ville à déterrer » de Jean Tortel, et « Une heure » de Philippe Soupault.

La démarche qui guide notre analyse est articulée autour de trois aspects :

- 1- Les structures et les sujets énonciatifs.
- 2- La structure isotopique et les transformations figuratives.
- 3- Les structures et les variations rythmiques.

Nous établissons des équivalences entre les différents espaces sémantiques et syntaxiques du texte, entre le fond et la forme mais aussi entre les différentes structures de fond et les différentes structures de formes examinées dans chaque partie.

Le chapitre 4 est constitué de deux unités. La première unité est une synthèse comparative des analyses de poèmes. Nous dégagons les trois niveaux principaux au sein desquels les stratégies textuelles se construisent :

- L'engagement du point de vue et l'embrayage subjectif.
- Les dynamiques du mouvement et la métamorphose figurative.
- L'organisation rythmique.

Enfin, dans la deuxième unité du chapitre 4, nous faisons le lien entre les stratégies dégagées et la syntaxe figurative proposée par Fontanille ainsi que la notion d'encyclopédie avancée par Eco, dans le but de retrouver le lecteur-corps comme sujet de la *sémiosis*, c'est-à-dire comme lieu d'actualisation du sens.

PREMIÈRE PARTIE.
CADRE THÉORIQUE

Dans cette première partie, nous posons le cadre de notre analyse en présentant le paradigme théorique dans lequel nous inscrivons notre recherche.

Le premier chapitre se divise en deux unités :

Dans un premier temps, nous examinons les différentes significations de quelques termes (corps, perception, saisir, figure) dans le *nouveau petit Robert* (Rey et Rey-Debove 2010) pour dégager les définitions possibles de chacun des termes. Cet examen vise à identifier dans la langue des notions fondamentales pour la recherche du lecteur comme instance corporelle d'interprétation. Le corps et la perception constituent deux éléments de base de notre analyse. Ainsi, avant de voir comment la philosophie, la phénoménologie et la sémiotique les traitent, il était nécessaire de les situer par rapport à leur usage dans la langue.

Dans un second temps, nous exposons la relation entre le corps et l'âme chez plusieurs philosophes (Platon, Aristote, Descartes, Locke et Kant) pour arriver au traitement phénoménologique (Merleau-Ponty) de la perception, de l'expérience du monde, comme acte fondateur de la connaissance et du discours. Ces examens introduisent les théories qui fondent notre approche théorique, ancrée principalement dans la sémiotique littéraire, mais prenant aussi appui sur la phénoménologie du langage. L'appui philosophique, notamment phénoménologique, est très clair dans la théorie des instances discursives de Coquet (2007) et la théorie de la syntaxe figurative de Fontanille (2004).

Dans le deuxième chapitre nous continuons l'exposé de notre cadre théorique. Notre démarche est ancrée dans la sémiotique littéraire. Nous avons choisi trois sémioticiens qui ont travaillé sur le texte, ses instances énonciatives, sa cohérence et sa relation avec l'expérience du monde. Ces théories nous permettent de cerner au mieux notre objectif de retrouver les mécanismes que le texte développe par rapport à sa relation au lecteur (corps) en tant que garant de sa cohérence par son acte interprétatif.

Chapitre 1. Entre l'intellectuel et le corporel

1.1. Le corps dans la langue

« Si l'on a recours au discours lexicographique, ce n'est pas en tant qu'il serait porteur d'une « parole révélée », transcendante et normative, qui serait la langue en soi, mais parce qu'il représente la seule tentative d'élaboration globale d'une compétence collective ».

Hugues Constantin de Chanay
et Sylvianne Rémi-Giraud,
« *Démocratie et ses dérivés. De la dénomination à l'argument sans réplique ?* ». *Mots* 83, 2007, p. 81-99.

Pour cette partie du chapitre nous nous sommes servies des définitions proposées par *Le nouveau petit Robert* (Rey et Rey-Debove 2010)² qui suit une logique chronologique dans son développement des différentes entrées. Cet ordre chronologique est important pour observer la progression sémantique des notions au cours des siècles. Pourtant, en ce qui nous concerne, nous ne cherchons pas à faire un examen lexicographique spécialisé

² Nous n'avons pas eu recours pour ce chapitre à un dictionnaire philosophique, comme le fameux *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande (2010), parce que l'intérêt dans cette première unité (1.1.) n'est pas d'examiner le vocabulaire technique de la philosophie. Ainsi, nous avons préféré explorer les pensées philosophiques nous-mêmes (cf. 1.2.) en nous référant directement aux ouvrages philosophiques qui s'inscrivent dans notre objectif de recherche.

et nos observations auront comme objectif d'obtenir une synthèse qui pourrait être mise en lien avec la totalité de notre travail. En d'autres termes, nous voudrions voir comment et où certaines notions sémiotiques se retrouvent dans la langue et comment la langue illustre de son côté ces notions, fondamentales pour ce travail. Les termes que nous avons choisis d'examiner, en vue d'en arriver aux différents éléments sémiotiques essentiels à la progression de notre réflexion, sont les suivants : « corps », « perception », « saisir », « figure ».

1.1.1 L'entrée « corps »

L'entrée « corps » du *Petit Robert* contient quatre sens principaux :

- Le corps comme partie *matérielle* des êtres animés.
- Le corps comme partie *principale* d'une chose.
- Le corps comme *objet* matériel.
- Le corps comme *ensemble* organisé.

Nous pouvons déjà remarquer que le corps se présente, d'abord, comme une « partie » opposée à une ou d'autres parties d'un « être », d'une « chose », ensuite comme une « matière » opposée, dans ce cas, à une « non-matière », et finalement comme « organisme » ou comme « ensemble » ; les deux premiers sens posent donc principalement le corps comme *partie d'un tout*, tandis que les deux autres le posent en tant que *tout*. Néanmoins, l'attribut *organisme* apparaît dès le premier sens, et celui du corps *dépendant* d'autres parties n'est pas absent aux sens III et IV. Examinons de plus près la progression de la définition du corps en détaillant les 4 sens énumérés, eux-mêmes développés sous forme de variantes dans cette entrée du dictionnaire.

Partie matérielle des êtres

Cette section limite le champ du traitement aux « êtres animés » et présente le « corps » comme matérialité en opposition à une autre partie, dévoilée tout de suite avec la première variante, « l'esprit » (« l'âme »), et plus précisément chez « l'humain » parmi les « animés ». Dans cette variante, le corps humain est dit « organisme ». Ainsi, le « corps » est opposé à « l'esprit », non par divergence, mais par complétude ; « Le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe » (Rodin) ; « Se donner corps et âme à

qqn, à qqch., tout entier, sans réserve » ; « Avoir l'âme chevillée au corps ». « Une âme saine dans un corps sain » ; « Être sain de corps et d'esprit ». *Enveloppe, chevillé, dans, et* : le corps et l'esprit **se complètent**, l'un contient l'autre, l'un **va avec** et **ne va pas** sans l'autre. Cette « partie matérielle » « physique » est la partie *visible* de l'homme, et donc celle qui reste *visible* après sa « mort ». La variante développe : « Le corps humain après la mort », la mort pourrait donc être considérée comme un moment de séparation de ces deux parties, ce qui soutient l'idée de leur *conjonction* permanente : l'homme existe en tant que chair et âme. Une dernière insistance sur ce duo « corps – âme » se présente dans cette variante par « l'eucharistie », corps et sang, *manifestations* ou *représentations* matérielles d'une entité spirituelle.

Après avoir présenté le corps comme partie matérielle de l'être par rapport à sa partie « non matérielle », la deuxième variante vient définir le corps par rapport à sa nature : « siège des sentiments, des sensations, de la sensualité ». Les exemples donnés ici concernent tous *le contrôle* de cette nature sensuelle (« Être folle de son corps, sensuelle, libertine », « Faire des folies de son corps », « Avoir le diable au corps », « Faire commerce de son corps ») et nous y trouvons une référence directe au corps comme objet contrôlé ou incontrôlé dépourvu d'une conscience qui lui est propre. En d'autres termes, le corps est *assimilé au sensuel mais ne le maîtrise pas*, il y aurait une autre instance qui règne et contrôle le corps et par la suite l'empêche de se soumettre à la « folie », au « diable » ou au « monde matériel », donc à sa composante principale qui est la sensation. Il y a, nous semble-t-il, une infériorisation du « sentimental » et du « sensationnel » dans cette présentation qui met le corps en position de **dépendance** de la *surveillance* d'une autre compétence à laquelle il est « chevillé ».

Une fois que ce corps est clairement *mis* à sa place en tant qu'entité purement *matérielle* et *sensuelle*, la troisième variante vient développer le **fonctionnement** et la **présentation** de cette entité. C'est ici qu'on parle de « parties » qui constituent ensemble l'organisme : le corps est vu d'un point de vue anatomique (fonctionnement – agencement – intérieur), on parle aussi du corps comme « globalité » (mis à part le visage), non une globalité en mécanisme, mais une globalité de « forme », de « traits », de « mouvements » et de « gestes », donc une *visibilité* (présentation – extérieur), ou dirions-nous de **présence**. En effet, la première proposition conduit vers l'idée de la *cohérence*, tandis que la deuxième conduit vers l'idée de *l'image* ; nous pouvons parler du corps comme objet « observable ». Un point retient notre attention dans cette variante. Il s'agit du corps,

présenté d'abord comme un ensemble incluant la tête, mais il en est tout de suite privé pour qu'il devienne corps sans « tête » : « Le corps, considéré dans sa globalité, spécialement dans son aspect extérieur, sa conformation, sans considération du visage ». C'est comme si le corps en tant que **fonctionnement** ne pouvait pas être séparé de sa « tête ». En revanche, dans sa **présentation** il s'en sépare facilement. Ainsi, la quatrième variante ne garde de l'organisme que « le tronc » pour l'opposer au reste des membres, faisant ainsi du corps la partie *supportant* le reste de l'ensemble, c'est-à-dire partie *centrale* de l'organisme. Cela s'étend vite à la partie des vêtements qui couvre le torse.

La cinquième variante reprend la notion de totalité où le corps constitue l'individu en lui-même, dans toute son entité physique : même dans le cas du corps comme métaphore de l'obstacle (« Il passerait sur le corps de tout le monde pour parvenir à ses fins » ou « Il faudra me passer sur le corps ») il s'agit de la totalité corporelle de l'individu. Quant à la sixième variante, elle présente le corps comme équivalent de la densité et de plénitude d'une matière (ici vin, tissu, papier), ce qui pourrait dialoguer avec la notion de la *cohérence*, pour passer ensuite à la densité et *l'incarnation* d'une idée et de là finalement à la prise de *forme*, donc à la réalisation et la matérialisation d'une chose ; « prendre un aspect sensible, réel ». Le couple *corps* vs *esprit* et le couple *matériel (sensible)* vs *non-matériel (intelligible)* s'affirme avec cette sixième variante.

Le corps est donc ce qui est de plus **dense** et ce qui est de plus **matériel, touchable, sensible, réel** de l'Être, de tout Être. C'est le **support** du non-matériel, du spirituel, ainsi que de l'intelligence, c'est son lieu de **manifestation**, sa **représentation** mais aussi son **enveloppe**.

Partie principale d'une chose

La première mention dans cette section du corps comme partie principale d'une chose fait appel au « tronc » de la troisième variante du sens I. Il s'agit d'une partie essentielle d'une chose par rapport à d'autres parties ou composantes secondaires ; la notion est ensuite développée dans les autres variantes pour exprimer ce qui *fait tenir* une totalité, et ce qui « forme », « dessine » et **constitue** une chose.

Objet matériel

Ici le corps, dans toutes les variantes, est tout objet vu par sa matière, sa matérialité, sa **substance**, ses qualités physiques, chimiques, la nature de sa substance, et ses éléments matériels constitutifs, mais aussi comme partie matérielle en lui-même, c'est-à-dire comme *unité matérielle*. Ainsi, et comme le sens l'annonce, le corps désigne ici la matérialité et rien d'autre. La question de la cohérence y apparaît comme sous-jacente ; pourtant, c'est surtout l'idée de la **composition** matérielle qui est en premier plan ce qui peut être lié à la deuxième variante du sens I où l'on ne parle que de la nature *sensuelle* du corps des êtres.

Ensemble organisé

L'idée du *corps organisme*, ensemble, et fonctionnement est transportée dans cette section aux différents domaines : politique, industriel, social, commercial, littéraire...etc. Le corps ici est l'ensemble, le **groupe organisé** selon, ou sous, un même principe.

Conclusions

Le premier sens, dans l'entrée « corps », englobe toutes les variantes de signification du terme en question. Les autres sections développent les idées proposées dans le sens I, mais en dehors du contexte des êtres animés. En outre, le corps se présente, comme nous avons pu l'observer, en tant qu'*organisme-substance* partenaire d'une non-substance à laquelle il s'oppose aussi ; il s'agit de la partie **sensible** des choses mais surtout des êtres, c'est-à-dire de l'**enveloppe** de l'intelligence qui assure le **contact** avec le monde.

Ces différentes présentations du corps dans l'article du *Petit Robert* ne sont pas très éloignées de ce que la tradition philosophique nous livre. Nous allons voir plus loin que le corps a longtemps été défini par son rapport à l'âme en tant qu'entité supérieure, par exemple dans les textes de Platon, pour ensuite être examiné comme organisme définissant le rapport de l'âme au monde naturel dans les réflexions d'Aristote, ou encore en tant qu'anatomie contrôlée par l'esprit comme dans les théories cartésiennes. L'une des idées qui nous intéressent dans cet article est l'idée du *corps enveloppe* qui est largement investie dans la phénoménologie de la perception (*cf.* 1.2.6.) et la sémiotique du corps avancée par Jacques Fontanille (*cf.* 2.3.). Ainsi, la notion d'enveloppe a permis à Fontanille d'impliquer le corps dans la sémiologie comme actualisateur du sens.

1.1.2 L'entrée « perception »

L'entrée « perception » du *Petit Robert* contient deux sens principaux :

- La perception comme terme administratif
- La perception comme terme littéraire et philosophique

Avant d'examiner les deux sens et leurs variantes, nous voudrions considérer l'étymologie du mot « perception » (1370) donnée par le *Petit Robert* : « action de recevoir (le Saint-Esprit ; l'Eucharistie) ». Ainsi, dans la première variante du sens I de l'entrée « corps », le corps et le sang du Christ sont mentionnés dans le contexte de l'Eucharistie, ici la non-matérialité apparaît comme le Saint-Esprit. La perception est donc vue comme l'opération par laquelle le Saint-Esprit est reçu par le corps, en d'autres termes c'est une non-matérialité perçue par une matérialité.

Ce sens lié à l'étymologie du terme n'est apparemment pas gardé pendant les siècles qui suivent, le **sens I** présente deux signifiés dans le contexte administratif (1468 et XIX^{ème} siècle) contenant néanmoins l'idée de la « réception ».

La perception comme processus

Le lien de la perception à l'esprit et au corps réapparaît dans la deuxième section (XVII^{ème} siècle) ; la première variante *oppose* la perception aux sensations et la *lie* à l'intelligence, elle est vue comme une opération de représentation, comme une construction d'idée ou d'image de la réalité sensible. En même temps, la variante fait un lien entre la perception et les affects, pourtant cela reste opposé à la sensation.

La deuxième variante développe un lien différent entre la perception et la sensation, étant donné qu'il ne s'agit plus d'opposition mais de complémentarité. Ainsi, la perception devient directement associée aux opérations sensibles « regarder », « écouter », « sentir », c'est la fonction qui permet la représentation des objets. Elle reste toujours du domaine de l'intelligence et de la représentation intellectuelle mais son lien avec la sensation est différent ; *la sensation est actualisée dans la perception*.

Dans la troisième et dernière variante, la perception est clairement une « perception de qqch. », c'est toujours une réception ou une « prise ». Ainsi, la connaissance et la sensation sont au même rang par rapport à la perception qui est définie au final comme

« impression ». Une impression qui pourrait être intellectuelle (connaissance), sensible (sensation) ou même affective.

La perception possède donc une dimension **opérative**, ce n'est ni la simple réception ni la simple impression d'une chose, mais un *processus de représentation* qui actualise la réception d'un objet, et ce processus a lieu aux niveaux sensible et intellectuel à la fois.

Conclusions à partir de l'examen de l'entrée « percevoir »

L'opérativité de la perception est certainement plus claire dans les signifiés du verbe « percevoir », étant donné qu'il s'agit avant tout d'une action. Ce qui est remarquable dans l'entrée « percevoir » du *Petit Robert* est le fait que, à l'inverse de l'entrée « perception », le signifié administratif apparaît avec le deuxième sens et le signifié philosophique est développé dès le premier.

Deux autres points semblent dignes d'intérêt dans l'entrée du verbe :

- D'abord la synonymie manifeste de la perception avec les opérations suivantes « comprendre », « distinguer », « discerner » ainsi que la synonymie avec « avoir conscience » qui font appel à l'idée de la prise en compte d'une *présence*.
- Ensuite la présentation du percevoir comme **constitution** et **reconnaissance** de l'objet insistant sur la dimension opérative de la perception.

Par la suite, la bi-opérativité de la perception **comme actualisation de l'objet** dans l'esprit et le corps est affirmée encore une fois. Cette actualisation qui s'opère à la fois dans l'intelligible et le sensible constitue un point essentiel du questionnement sur la relation entre monde-corps-esprit dans les différentes réflexions philosophiques et sémiotiques que nous examinons et qui essaient de délimiter le fonctionnement de la perception, tantôt comme imposition des formes de l'esprit au monde naturel, tantôt comme une construction des formes de l'esprit à partir de ce même monde, et tantôt comme persistance de la production du sens à partir du monde. Nous allons voir à quel point la vision du lien entre corps et âme influence la définition de la perception selon la théorie en question.

1.1.3 L'entrée « saisir »

L'entrée « saisir » du *Petit Robert* développe trois sens, les sens II (juridique) et III (utilisation pronominale) sont brefs et n'exposent que des dérivées du sens I, ce dernier proposant deux variantes sémantiques du verbe, différenciées par rapport aux positionnements et aux propriétés des sujets et objets de la saisie : [+ animé] / [+ humain] vs [- animé] / [- humain].

L'acteur sujet

Le sujet qui effectue l'action de saisir est ici [+ humain]. La progression de la signification du verbe commence par la saisie avec un membre du corps qui est la main, et elle est caractérisée par la **rapidité** et l'**intentionnalité** étant donné la synonymie avec les verbes **empoigner**, **happer**, **prendre**, **atteindre**, et **attraper**. L'objet saisi, pour ce premier signifié, est [- animé]. Ce n'est qu'avec le deuxième signifié qu'apparaît l'objet comme [+ animé], et que l'extension de l'idée de la « main saisissante » donne lieu à la synonymie avec les verbes **retenir**, **appréhender**, **arrêter**, **attraper**, et **capturer**. Ainsi, il s'agit toujours d'un « élément » saisi de l'espace ouvert vers un espace fermé, et l'intentionnalité et la rapidité persistent comme caractéristiques de la performance à laquelle s'ajoute un effet de surprise (« brusquement »). Ce même « brusquement » réapparaît à côté de l'intentionnalité et la rapidité dans le troisième signifié, faisant cette fois partie des caractéristiques de l'objet et installant le *survenir* qui sera à la base de la deuxième variante du sens I ; l'objet saisi [- animé] et [- humain] est un objet survenu, non recherché mais **à attraper**, toujours non pas avec un membre du corps car il ne s'agit pas de retenir dans l'espace mais plutôt dans le temps, ce qui serait de l'ordre de *l'événement*.

Un retour au corps saisissant s'effectue avec le quatrième signifié où l'objet est saisi par les sens, et en même temps par l'intelligence ; il s'agit **d'apercevoir**, de **réaliser**, de **comprendre** et de **connaître**, de *percevoir* donc. L'objet pouvant être bien sûr physique et/ou intelligible et la saisie intentionnelle et rapide, surtout dans le cas de l'objet intelligible. L'objet redevient matériel avec le cinquième signifié lié au deuxième signifié dans sa dimension spatiale. Quant au dernier signifié de la variante A, il garde l'élément spatial où l'on parle de la saisie d'un texte sur un espace délimité.

Par conséquent, l'acte de saisie par un sujet [+ humain] s'effectue en premier lieu par le corps physique pour qu'ensuite le sens, par extension, produise une figure du corps non seulement physique mais possédant une dimension intelligible et de ce fait pouvant saisir des objets concrets et abstraits. Saisir est donc posséder par la main, mais aussi par l'esprit et encore même *dans* l'Être [+ humain] comme totalité intello-sensible. **L'objet est de ce fait intériorisé intentionnellement par le sujet.**

L'acteur objet

Le signifié, dans cette variante, est le même signifié que précédemment sauf qu'il est inversé. En effet, il s'agit majoritairement du corps sujet [+ humain] en position de l'objet et de l'objet [+ concret] ou [+ abstrait] en position de sujet. Néanmoins, les signifiés 3 et 4 présentent un objet [- humain]. L'acte de saisir ici manque d'intentionnalité mais garde le « brusque » comme générateur d'effets et d'événements, c'est-à-dire du *survenu*. Or le *survenu* ici n'est pas saisi mais saisissant, il saisit lui-même le corps et/ou l'esprit de l'Être. **Le sujet est de ce fait intériorisé non-intentionnellement dans l'objet.**

Nous insistons sur le principe de la saisie-double : nous saisissons une chose et/ou une chose nous saisit ; ainsi *nous* est l'unité intello-sensible de l'Être, le **corps propre** osons-nous dire. L'entrée « saisir » présente des éléments très importants que nous retrouvons dans la réflexion sémiotique : d'abord la délimitation de l'intérieur et de l'extérieur permettant l'intériorisation de *l'Autre* dans le *Moi* et *vice versa* (Merleau-Ponty [1945] 1994, Fontanille 2004), ensuite l'intentionnalité qui constitue une condition de la définition du sujet discursif (Coquet 2007, Geninasca 1997, Eco [1985] 2010) et du sujet perceptif (Merleau-Ponty [1945] 1994), et finalement l'événementiel qui est à la base de la grammaire narrative de Greimas.

1.1.4 L'entrée « figure »

L'entrée « figure » du *Petit Robert* se constitue de quatre sens principaux dont le premier est le plus riche en nombre de variantes de signifiés. L'entrée en question garde, dans tous les sens qu'elle présente, deux fils sémantiques principaux : le premier étant la **forme extérieure d'une chose**, et le deuxième la **représentation de la forme d'une chose**. Il s'agit donc de la figure en tant que *ce qui apparaît* d'un objet, et en tant que

substitution de l'objet. Ainsi, ces deux fils sont présents dans l'origine latine du substantif : « configuration », « choses façonnées » et « symbole » ; et du verbe : « façonner » et « se représenter, s'imaginer ».

Forme et représentation

Le sens I se divise en 4 variantes :

- La variante **A** installe la figure en tant que *forme extérieure*, ce que nous voyons, ce qui **se présente** d'une chose, d'une personne, etc.
- La variante **B** mentionne la forme apparente en parlant de « figure de proue » pour arriver par extension à la figure comme « personnalité majeure ». En outre, cette variante développe la figure en tant que *forme représentative* : d'abord la représentation d'une forme réelle (d'une chose ou d'une personne) par une forme visuelle (ce qui donne lieu au code visuel), ensuite comme représentation visuelle interprétative qui soutient un texte (complémentarité des codes visuel et linguistique), et finalement comme représentation visuelle d'un « personnage » ou d'un « imaginaire », c'est-à-dire d'un non-concret nous renvoyant à la figure comme forme apparente d'une chose sauf que cette « chose » ici n'appartient pas au réel.
- La variante **C** expose les usages des locutions « faire figure » et « faire figure de » qui prolongent l'idée de la figure comme ce qui est apparent de quelque chose.
- Finalement la variante **D** présente la figure comme la **forme d'un abstrait**, d'une idée mais aussi **l'abstraction d'une forme**, c'est-à-dire l'image « mentale » d'une forme ou la représentation de la forme d'une forme.

Personnalité marquante

Cette partie reprend le sens figuratif lié à la « figure de proue » dans la variante **B**. Ainsi, dans la **saillance**, il y a l'idée de forme apparente et celle de représentation à la fois.

Visage et air

Ici il s'agit de la **forme apparente** avec la première variante (visage) et de la **représentation** d'un contenu avec la deuxième variante (air).

La figure de style

Nous sommes toujours dans la saillance, mais aussi dans la représentation sauf qu'ici il s'agit du code linguistique, c'est un élément langagier qui a pour fonction de représenter une idée ou un objet.

1.1.4.1. Conclusions

Les particularités liées aux plans de l'expression et du contenu ne sont pas montrées dans cet article, qui définit la figure avec les outils du **concret** et de l'**abstrait**. La figure est soit la forme extérieure d'une chose concrète, soit la forme représentant une forme extérieure d'une chose concrète ou abstraite (sauf dans le cas de la sous entrée **D** où il est question d'une forme abstraite d'une chose abstraite ou concrète). De ce point de vue, la figure peut être un élément de l'expression et/ou un élément du contenu. Cela rejoint ce que Greimas et Courtés mentionnent dans leur définition de « figure », en se référant à Hjelmslev :

Le terme de **figure** est employé par L. Hjelmslev pour désigner les non-signes, c'est-à-dire des unités qui constituent séparément soit le plan de l'expression, soit celui du contenu. La phonologie et la sémantique sont ainsi, au sens hjelmslevien, des descriptions de figures et non de signes. (Greimas et Courtés 1979)

Néanmoins, en examinant ce que Greimas et Courtés disent à propos de l'opposition abstrait (thématique) vs figuratif, nous remarquons que le figuratif n'est pas assimilé au concret bien que le thématique soit assimilé à l'abstrait. De ce fait, cette dernière opposition n'est pas analogue à celle qui existe entre l'abstrait et le concret. Ils expliquent d'ailleurs que le niveau figuratif du discours concerne les investissements de figures du contenu et précisent que

le qualificatif **figuratif** est seulement employé à propos d'un contenu donné (d'une langue naturelle par exemple), quand celui-ci a un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle (ou du monde naturel). (*Ibid.* 1979).

1.1.5 Conclusions générales

En conclusion de cette partie qui a examiné les termes « corps », « perception », « saisir » et « figure » à partir des entrées du *Petit Robert*, il semble utile de souligner les points suivants :

-
- L'entrée « corps » donne à voir le corps d'abord comme partie *visible – matérielle* – de l'être (par opposition à l'esprit), ensuite comme *organisme sensible* (assurant le contact avec le monde) et enfin comme *enveloppe matérielle* de l'intelligence non-matérielle. Ainsi, malgré l'insistance dans l'entrée sur la matérialité et l'opposition à l'esprit, nous pensons que les notions d'« organisme » et d'« enveloppe », qui y sont largement manifestes, constituent des fissures sémantiques qui auraient un rôle dans la conception d'un **corps propre** comme enveloppe assurant le rapport du sujet au monde, un rapport en mouvement et non un rapport fixe. De ce fait, l'enveloppe ne peut pas être une enveloppe neutre, c'est-à-dire un simple intermédiaire qui attache l'intérieur à l'extérieur, mais un organisme sensible et cognitif actualisant l'extérieur dans l'intérieur et *vice versa*. En d'autres termes, le corps propre ne serait pas une couche par laquelle s'effectue un contact sensible avec les objets du monde naturel mais un lieu où les objets du monde naturel s'actualisent, un *lieu de sémiuse*.
 - Ce dernier point rejoint l'opérativité de la perception, étant donné que *l'expérience* de la perception ne s'effectue ni à un niveau purement sensible ni à un niveau purement intelligible. Les articles « perception » et « percevoir » permettent de prendre en compte la bi-opérativité de la perception qui a besoin d'un *organisme adoptif* pour sa réalisation, un lieu intello-sensible où **l'impression** du monde s'accomplit.
 - Si la perception fait appel à l'opérativité et l'impression, la « saisie », fait de son côté appel à l'« événementiel » et l'« intentionnel », pourtant les deux termes ont leur fin à la fois dans la sensation et la réflexion, dans le **corps** et **l'esprit**. Ainsi, les deux engagent la question de l'instance qui prend en charge ces deux actes. Nous avons indiqué que la saisie est une intériorisation de l'objet dans le sujet et *vice versa*, la question est donc : qui est ce sujet ? Encore une fois, nous interprétons les dimensions (sensibles, affectives et intelligibles) de la saisie et de la perception comme des fissures sémantiques qui mènent vers l'instance intello-sensible, perceptivo-discursive, que nous avons appelée à plusieurs reprises « corps propre ».
 - Dans nos conclusions concernant l'entrée « figure » du *Petit Robert*, nous nous sommes aperçue que la dernière variante pouvait dialoguer avec la définition classique de la figure dans le *dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (*Ibid.*

1979) qui considère la figure comme une *forme* de la langue naturelle correspondant à un *contenu* du monde naturel. Nous verrons que la sémiotique développe plusieurs définitions de la figure qui questionnent la vision classique et dépasse l'assimilation des figures aux simples images mentales. Geninasca, par exemple, offre à la figure une double identité au sein de la production discursive et la présente dans un réseau de stratégies textuelles plus complexe (*cf.* 2.2.), tandis que Fontanille construit sa syntaxe figurative loin de l'assimilation de la figure à l'objet du monde et plutôt à partir de la relation entre l'intérieur et l'extérieur que gère l'enveloppe (*cf.* 2.3.).

Par conséquent, plusieurs éléments sémantiques présentés des termes examinés dialoguent clairement avec ce qu'en développe la sémiotique. Autrement dit, la langue, et l'interprétation dans la langue du « corps », de la « figure », de la « perception » et de la « saisie », nous donnent déjà des pistes de la compréhension sémiotique de ces notions : la figure comme non-signe, la saisie comme *intériorisation*, la perception comme bi-opérative et le corps comme entité non-détachée de l'esprit, comme complémentaire à l'âme. Ce dernier point constitue le point de départ de notre réflexion sur la philosophie.

1.2. Le corps et l'âme comme objets philosophiques

« Après tout, le monde est autour de moi, non
devant moi. »

Maurice Merleau-Ponty, *l'Œil et l'Esprit*,
Gallimard, 1964, p. 59

Dans cette section, nous poursuivons la question de la relation entre le corps et l'âme, et de ce fait celle de la perception aussi, exposées dans les articles du *Petit Robert*, mais dans un contexte philosophique. Nous étudions la vision de six différents penseurs du lien entre esprit et corps. Précisons ici que nous ne cherchons ni à résumer les théories en question ni à faire l'inventaire de ces courants philosophiques dans l'histoire de la pensée. Ainsi, les philosophes dont nous choisissons d'observer la pensée ne constituent pas eux-mêmes le centre de notre intérêt ; ce sont leurs propositions quant aux notions d'âme et de corps, ainsi que leurs réflexions sur les modalités de leur lien qui sont au centre de notre attention. En outre, nous ne chercherons pas à récapituler les différentes réflexions sur ces deux notions, mais, et c'est le cas de tout examen théorique, à situer notre propre recherche sur l'expérience, le monde, le sujet et le langage dans un cadre de réflexion pertinent.

Nous commençons notre *trajet* philosophique par Platon qui donne la priorité à *l'âme*, et Aristote qui interroge *les sens*. Nous passons ensuite à Descartes, cherchant à unir les deux *bouts* de l'être humain, pour arriver à Locke et Kant qui donnent la priorité à *l'expérience* du monde naturel. Notre chemin philosophique s'arrête ainsi, ou d'ailleurs commence-t-il véritablement, avec Merleau-Ponty qui effectue une union *non forcée* de l'âme et du corps, parce qu'il cesse de la voir comme finalité et l'impose comme condition de l'existence en mouvement.

Pour mener notre observation nous nous sommes reportée aux ouvrages de Platon : *Œuvres complètes : Tome IV Ire partie* (éd. [1926] 1965) et *La République* (éd. [2002] 2004), d'Aristote : *De l'Âme* (éd. [1966] 2009), de Descartes : *Œuvres et lettres* (éd. 1949) et *Correspondance avec Arnauld et Morus* (éd. 1953), de Locke : *An Essay concerning Human Understanding* (éd. [1975] 1984), de Kant : *Œuvres philosophique* (éd. 1980), et finalement de Merleau-Ponty : *Signes* ([1960] 2008), *Phénoménologie de*

la perception ([1945] 1994), *Le visible et l'invisible* ([1964] 2001), *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson* ([1978] 2002), *L'Œil et l'esprit* ([1964] 1993).

1.2.1 Platon : deux mondes qui ne se touchent pas

À plusieurs reprises, dans *Phédon* (où le dialogue entre Socrate et Simmis et Cébès est basé sur la défense de la supériorité de l'âme) et la *République*, Platon parle de l'âme comme lieu des vertus et comme juge des vérités. Il consacre ainsi un long passage dans la *République* à l'observation du mécanisme de l'intellection, « fonction propre » de l'âme, qui semble avoir un mouvement de nature *vertical*. L'âme traite du *haut* tandis que le corps traite du *bas* ; l'âme (lieu des formes) possède la vérité et la réalité. Ainsi, plus elle s'éloigne du corps (lieu des matières), plus elle est pure, et plus elle est proche de la vérité. La connaissance appartiendrait alors à *un* monde, celui des formes intelligibles, séparé de celui de la sensation, monde des choses visibles *inférieures* aux « choses véritables » saisissables uniquement par la raison et jamais par les sens. En fait, le monde des choses visibles n'impose rien à l'âme, au contraire c'est cette dernière qui impose ses formes (les idées), déjà existantes, sur la (les) matière(s) du premier ; le monde des objets devient alors à *l'image* du réel idéal de l'âme. Le contrôle est donné à l'âme et l'âme, uniquement, « juge ». Pourtant, elle juge quelque chose dont elle est séparée : pour Platon il y a deux « genres » différents, le visible (univers de la non-vérité) et l'intelligible (univers de la vérité) qu'il *coupe* l'un de l'autre et dont chacun prend en charge des *phénomènes* indépendants de l'univers de l'autre. Dès le départ, il coupe il pose et il sépare et tout de suite il catégorise : vérité *vs* non-vérité. Ainsi, séparée du visible, l'âme ne *traite* que les représentations possibles des objets, qui, à leur tour, ne sont que le produit de l'âme, objets du savoir, et jamais des objets du monde. Ce que nous voyons n'est constitué que de phénomènes sans valeur : leur valeur possible est liée à l'idée à laquelle ils ressemblent, dont ils font image. Le sensible est la conclusion de la réflexion de l'esprit et non son déclencheur, parce que finalement, pour lui, l'esprit possède sa propre matière de réflexion, sa forme pure.

Il nous semble que Platon procède selon un mécanisme compliqué qui finit par trouver une forme de liaison très faible entre les deux mondes tout simplement parce qu'il ne veut pas que la matière (nuisible) *touche* la forme (pure). Ainsi, à cause du regard très

infériorisant du monde « visible » l'hypothèse (intelligible) ne va pas vers, mais « redescend » vers, la conclusion (sensible). Dans tout ce qu'il propose il n'essaie que de *renier*, et nous nous permettons d'utiliser ce terme, l'existence d'un lien direct, ou dirions-nous *continu*, entre l'intelligible et le sensible. Nous avons de ce fait une figure, une « représentation » de la réalité de l'âme elle-même. Les deux mondes de Platon sont séparés, et aucune connaissance, aucune vérité, ne sont possibles en dehors, ou plutôt *au-dessous*, de la science de l'âme. Dans cette logique, le discours ne serait que la réflexion de l'âme sur ses formes pures, c'est-à-dire une « pensée discursive » et le statut de sujet ou la subjectivité est un attribut de l'Être jugeant des vérités, c'est-à-dire qu'elle s'effectue uniquement dans le processus de la science, du raisonnement. En d'autres termes, le *Sujet* pour Platon n'est que **sujet de jugement**, et aucune subjectivité n'est effectuée par rapport au monde naturel.

1.2.2 Aristote : deux mondes en cohérence

Partant des propositions de Démocrite et d'Empédocle sur la nature et la motricité de l'âme, Aristote propose de déterminer la relation et les fonctions de l'âme par rapport au corps. De ce fait deux grandes questions se posent : l'âme est-elle indépendante du corps ? Est-elle unique ? Ainsi, à propos de l'indépendance entre corps et âme, Aristote, donne tout de suite la réponse en assurant qu'aucune passion, ni aucune action de l'âme n'a lieu sans le corps ; elle comprend et réagit donc au sensible, ce qui voudrait dire, qu'elle fonctionne comme une conscience du corps, qu'elle ne vit pas dans un monde séparé de celui dans lequel vit le corps. Pourtant, l'âme possède un privilège, c'est qu'elle peut *réfléchir*, sur des objets de savoir, indépendamment du corps. Pour Aristote, ce que le corps éprouve, l'âme éprouve aussi, et la *réalité* de l'âme est liée à l'engagement de sa forme dans une matière tout comme l'âme elle-même qui est toujours « donnée » dans un corps.

Le point de vue d'Aristote est donc clair : l'âme (forme) et le corps (matière) sont inséparables, nul ne peut fonctionner sans l'autre. Voudrait-il dire que l'âme posséderait deux fonctions ? Effectivement ; il distingue entre « intellect théorique » et « intellect pratique » pour offrir à l'âme une partie purement intelligible et une autre sensible.

La deuxième question à laquelle Aristote répond concerne la multiplicité de l'âme et il y répond par son analyse des sens où il examine soigneusement le fonctionnement de

chaque sens pour arriver à la notion du « sens commun » qui est vu comme « juge » de la multiplicité des effets sensibles que le corps subit. Cette conscience commune, en d'autres termes **l'âme dans sa fonction sensible**, est multiple dans le sens où elle *arrive à gérer* tout effet sensible et plusieurs effets sensibles à la fois mais elle est unique dans le sens où elle ne se compose pas de parties, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un ensemble de parties résultant de la jonction des sens mais d'une **instance** qui prend en charge le *traitement* des différents effets.

Aristote arrive à ses conclusions en raisonnant sur l'axe de l'externe et l'axe de l'interne. Ce raisonnement lui garantit de placer l'âme et le corps, en d'autres termes « l'Être », par rapport au monde extérieur, ainsi que de déterminer la motricité comme double : *par* et *vers* l'âme ; les objets suscitent l'âme et l'âme agit sur les objets. Cela constitue un élément de richesse de son analyse : il place l'âme et le corps dans une seule « section », celle du sujet en face du monde des objets. Pour Aristote le mouvement, comme nous venons de voir, est presque horizontal, ajoutant à cela le fait que les formes sont *engagées* dans la matière et non imposées à la matière. Cette vision apporte plus de cohérence à la relation entre l'intelligible et le sensible et lie la connaissance directement à l'expérience du monde.

Aristote offre à l'âme la motricité par l'intentionnalité et de ce fait la possibilité d'agir sur le monde en la dotant de deux natures, l'une purement intelligible et l'autre intelligible par le sensible. En examinant les sens et le fonctionnement de chacun devant le monde des objets, il dessine un sujet sage et sensoriel à la fois, un sujet cohérent et en cohérence avec le monde qui l'entoure, un **intérieur** et un **extérieur** en interaction de force et d'effet, et non un extérieur inférieur et soumis à l'intériorité. La subjectivité, le sujet, pour Platon est une sagesse sur des objets de savoir coupés du monde des choses tandis que pour Aristote elle est presque un **intellect corporel**, une sagesse du monde. De ce fait, son discours serait un *discours sur le monde*.

1.2.3 Descartes, l'homme *méta*-physique

Entre la science du corps comme ensemble d'organes fonctionnant selon un principe organisateur, et la philosophie de l'esprit en tant qu'ensemble de facultés qui rendent l'humain supérieur aux autres espèces, Descartes ne présente pas vraiment une âme coupée du monde des objets, car, contrairement à Platon, il cherche une *union* plus

élaborée entre les deux mondes, physique et métaphysique. En d'autres termes, l'Être chez lui possède une dualité sans qu'il n'y ait de séparation entre les univers de ses deux *natures*. De ce fait, l'âme, éternelle pour Descartes comme pour Platon, détient la vérité et la réalité sans qu'elle soit moins « sensible » que l'âme chez Aristote, étant donné qu'il la voit aussi comme le lieu des passions mais non comme le connecteur sensoriel. Après tout pour lui l'homme est « une chose pensante ».

Ainsi, le corps et l'âme ne sont pas séparés mais chacun possède sa propre fonction et, évidemment, l'âme reste supérieure au corps, puisque ce dernier est privé de « jugement », capacité propre à l'âme, à l'entendement. Quant à « mon » corps, c'est un corps comme tout autre corps dans l'espace sauf qu'il est uni à mon âme, c'est-à-dire à « moi » et qu'il est par définition un assemblage d'organes en fonctionnement. La pure dimension physique interne, ou anatomique, du corps, influence clairement la vision de Descartes. Nous avons l'impression qu'il projette la relation entre le cerveau et les organes sur la relation entre l'âme et le corps, comme si le corps était l'un des composants d'un ensemble que l'âme dirigeait ; il considère que le corps est ce qui assure à l'âme son étendue dans l'espace sensible, une certaine *complémentarité* apparaît alors dans sa conception de cette union. Quant aux objets de ce monde, existant en termes de « figure » et de « mouvement » dans l'espace, des « images » dirait Platon, c'est à l'entendement de leur attribuer des qualités sensibles. En d'autres termes, les qualités sensibles d'une chose du monde n'ont lieu que dans l'âme, lieu de la subjectivité pour Descartes aussi.

C'est cette subjectivité qui décide de l'existence de mon corps en premier lieu et qui a fait de « mon » corps le mien, et c'est elle qui rend l'espace qui m'entoure « sensible ». Cela nous ramène à l'idée de l'âme qui *possède* les passions procédant du corps ; il y a donc un extérieur, une « étendue de substance », qui **traite avec** les passions, et un intérieur, une « étendue de puissance », qui **les traite**.

Descartes emprunte ainsi la supériorité de l'âme sur le corps de Platon (il arrive jusqu'à douter de ce corps), mais réfléchit aussi, comme l'a fait Aristote, sur les mécanismes du lien entre l'Être et les objets, ce « nous » et le monde des choses. Le corps sentant est littéralement modifié par l'action de l'objet (comme la cire et le cachet), cette impression est transmise à une autre partie du corps qui est le sens commun lui-même jouant le rôle d'un cachet pour l'imagination, toile où les impressions peuvent rester et durer et sont gardées par la mémoire. Dans *Règles pour la direction de l'esprit*, Descartes « nous »

dote de ces quatre facultés : l'entendement, l'imagination, les sens et la mémoire. C'est par ces quatre facultés que nous sommes capables de la connaissance. L'imagination corporelle étant une faculté que peuvent posséder les animaux, seul l'entendement, parmi ces facultés, est capable de connaître la vérité, les autres sont là pour l'aider.

Entre la vision de Platon qui refuse tout traitement direct du sensible par l'âme et impose la réalité de l'âme sur le monde *trompeur* des objets, et celle d'Aristote qui procure à l'âme une fonction sensible et instaure le monde comme source des représentations dans l'esprit, l'Être de Descartes est une conscience de « soi-même » et le corps-objet n'est qu'un objet dans l'espace plein que l'âme accompagne, la subjectivité reste donc une composante du moi-âme « immortel », non pas « logeant » mais **uni** à une *chose*, de laquelle il peut se séparer et sans laquelle il peut certainement exister parce qu'elle en possède un *discours de doute*.

1.2.4 Locke : l'idée simple, base de nos connaissances

Locke passe des choses à leurs représentations dans l'esprit (*Mind*) pour arriver ensuite à la connaissance (*Knowledge*) par le biais du langage comme représentation ou *marque sensible* des idées (*Ideas*).

Il parle de deux types d'idées : les idées simples (*simple Ideas*) et les idées complexes (*complex Ideas*). Les idées simples sont liées aux sens, à l'impression du monde, et elles sont simples parce que non mélangées et uniformes. Pour lui, les qualités qui influencent nos sens sont *dans* les choses elles-mêmes (mélangées ou non), et les conceptions de l'objet chez le sujet résultant de la perception seront toujours simples dans le sens où l'effet de chaque sens (même si le sens reçoit deux effets en même temps) est intégré chez le sujet comme apparence uniforme et indépendante des autres. Les idées complexes, quant à elles, viennent après par un travail de réflexion où l'esprit unit, désunit ou développe les idées simples déjà reçues. Dans ce cas la *sensation* et la *réflexion* sont les deux façons par lesquelles la connaissance est construite. Cela rejoint ce que dit Descartes des quatre facultés par lesquelles notre connaissance s'effectue. Pourtant, à la différence de Descartes qui considère que l'entendement est la faculté principale de la connaissance, Locke insiste sur le fait que *tout commence par les idées simples*, les impressions du monde, « the Materials of all our Knowledge », dit-il ; on ne

peut pas avoir d'idée sans perception, on ne peut pas construire l'idée d'un goût sans l'avoir jamais goûté. L'entendement (*understanding*) peut **comparer**, **répéter** et **unir** les idées simples pour avoir des idées complexes mais tout ce travail ne peut pas avoir lieu sans avoir d'abord des idées simples, saisies par l'impression des objets, c'est-à-dire par expérience. D'un autre côté, l'esprit se montre passif envers la réception des idées simples mais non pas des idées complexes qui sont le résultat de sa propre réflexion sur les idées simples. Il est ainsi important de signaler que notre philosophe ne considère pas que l'entendement puisse détruire, ou annuler l'idée simple : sa tâche est en effet d'unir les idées simples ou de les séparer. *Le perçu est donc la condition nécessaire et irréversible de la connaissance.* Autrement dit, les formes n'existent pas sans les matières et la supériorité de l'esprit n'a lieu que quand il réfléchit sur l'impression, dans le sens où il est capable de recréer et reconstruire **volontairement** ce qu'il a reçu **involontairement**. Dans ce cas, aucune idée ne peut être le pur produit de l'esprit ou en d'autres termes, *l'esprit ne peut être que perception* vu que la perception est l'opération première (*first operation*) de toutes nos facultés intellectuelles qui est appliquée sur nos idées et l'accès (*inlet*) de toute connaissance. Par conséquent, la perception du monde sensible est à l'origine de toute connaissance mais une fois intériorisés, c'est-à-dire devenus des objets de la pensée, les objets du monde sont *sous le contrôle* de l'esprit.

Locke aborde aussi la re-sensibilisation des objets de la pensée par ses observations sur les mots (*Words*), sons articulés, marques sensibles des conceptions internes. Il considère les mots comme les signes imposés de nos idées, ils sont des impositions volontaires des idées, ce qui veut dire que la relation entre l'idée et le mot n'est pas naturelle mais **arbitraire** et que les signes **signifient** les idées qu'ils représentent. Dans ce cas, toute communication, but essentiel du langage, et toute compréhension nécessitent que notre auditeur (*Hearer*) soit en possession d'abord de l'idée et ensuite ait consenti à l'imposition arbitraire. Sans l'idée, le signe, le langage n'a pas lieu, tout comme la connaissance. Quant aux cas de la privation et de la négation, Locke dit qu'il s'agit toujours d'une référence à une idée, l'idée positive dont le signe négatif signifie l'absence.

Enfin, Locke parle de la faculté du jugement comme la volonté d'une connaissance claire, ainsi cette faculté est appelée « jugement » quand elle est appliquée sur les choses, et « assentiment » quand elle l'est sur les mots. Il s'agit finalement d'un jugement perceptif et d'un autre discursif et d'un sujet de l'expérience et un autre du discours. Tout

cela nous ramène à l'idée de la connaissance comme interactivité du sujet avec le monde. Locke nous présente une subjectivité intello-sensible, un sujet qui acquière la connaissance par l'expérience et qui reproduit le phénomène dans le discours. La motricité ressemble à celle d'Aristote où l'externe et l'interne vont l'un vers l'autre, mais qui sont plus précisément en mouvement cyclique chez Locke ; il y a une certaine **re-production** continue du monde dans le sujet, perceptif et discursif à la fois.

1.2.5 Kant : de la métaphysique vers l'expérience

Tout comme Locke, Kant recherche la connaissance loin du divin, à l'intérieur d'un *sujet du monde*, et il la conçoit avec sa dimension phénoménologique, expérimentale.

Il part des choses donnant lieu aux idées simples, de **ce qui nous apparaît des choses**, d'où l'impossibilité d'une connaissance absolue. Il faudrait pourtant signaler que l'esprit pour lui n'est pas « borné » mais « limité » en ce qui concerne la connaissance et c'est grâce à la pensée qu'il atteint l'*universel*. Ainsi, l'idée pure, ou l'idée absolue, ou l'idée sans référence au monde des choses sensibles ne peut pas exister parce qu'elle est irréprésentable, tandis que l'idée phénoménale, qui se rapporte à nos sens, est réprésentable. Son raisonnement ramène vers une subjectivité de la connaissance liée au monde des phénomènes dont les choses se rattachent à un même tout, et une objectivité de l'intelligible liée au monde des choses en soi (noumènes). La connaissance pour lui fonctionne en termes de *situations*, de *positions*, de *conditions*, c'est-à-dire de l'unique mais tend vers l'universel. Sa logique qui insiste sur le refus du réel en dehors de l'expérience se veut contre la métaphysique.

Pour Kant, le sensible précède toute activité intelligible du sujet. Ce dernier reçoit d'abord, ou plutôt *fait d'abord l'expérience* des objets du monde sensible *déjà-là*, il juge sa perception pour qu'il passe ensuite à la connaissance c'est-à-dire au jugement de l'expérience où il s'agit d'un jugement causal, et c'est ici que Kant remplace la causalité réelle (de la métaphysique) par la causalité subjectale (c'est dans le sujet que tout se passe volontairement) ainsi qu'il présente l'*entendement* non comme compréhension mais comme synthétisation dans l'esprit des sensations dans un système de relations de nécessité. De ce fait, le raisonnement devient une opération relationnelle qui offre à l'expérience cognitive sa causalité.

Kant ne réfléchit donc pas en termes de réalité conceptuelle certaine qui s'applique aux objets du monde (une forme intuitive) mais de représentations incertaines que l'esprit conçoit de l'existence (une forme transcendantale). Les seules formes *intuitives* chez lui sont le temps (possibilité du changement) et l'espace (possibilité géométrique), **principes de la forme du monde sensible**, et encore, ils ne sont pas considérés comme des réalités mais comme des présupposés de l'expérience, comme des nécessités structurant la connaissance et de ce fait ce sont des principes qui n'existent pas en dehors de notre esprit et qui s'appliquent sur le *phénomène sensible* et non sur les objets du monde. En d'autres termes le **temps**, qui définit la *simultanéité* et la *successivité* des effets sensibles, et l'**espace**, qui définit le *dehors* du moi, déterminent la possibilité d'expérience et, de ce fait, de connaissance.

Par conséquent, que ce soit par l'**idée simple** ou par la **représentation**, la connaissance selon Locke et Kant prend une direction phénoménologique qui instaure un *sujet du monde responsable de la connaissance*. Il n'est plus lieu de la métaphysique mais d'une forme de métaphysique expérimentale, d'une forme claire de la phénoménologie qui développe aussi, surtout chez Locke, la reproduction du monde dans le phénomène langagier pour déplacer le cognitif et le discursif ensuite du monde des philosophes, sujets de la raison, au monde des sujets de l'expérience.

1.2.6 Merleau-Ponty, la phénoménologie de la perception

La phénoménologie vient arrêter la *guerre entre les mondes*. Nous avons l'impression qu'elle constitue un événement philosophique, à terrain préparé, dans le sens où c'était une vision recherchée depuis longtemps, depuis qu'Aristote avait parlé de l'expérience des différents sens et qu'elle avait ses révélations les plus claires avec la logique transcendantale de Kant et ensuite chez Husserl et ses successeurs dont nous choisissons Merleau-Ponty qui a placé l'expérience du monde à l'origine de toute philosophie. Il s'agit d'une vision remettant en question toutes les notions déjà examinées autour du corps, de l'esprit et du monde, ou d'ailleurs *des mondes*.

1.2.6.1. Le sujet de la perception

La phénoménologie subjectivise l'objet de réflexion de la philosophie qui tendait à réfléchir « sur » le corps, et non réfléchir « le » corps : elle voyait le corps comme un objet non-constituant du sujet et était toujours prisonnière de l'idée que l'âme ne pouvait pas être corporelle et que, même en s'unissant au corps, elle restait supérieure à lui. Merleau-Ponty dit :

[...] chaque fois que Descartes affirme en un certain sens la corporéité de l'âme, il ajoute que l'âme n'est pas corporelle. (Merleau-Ponty [1978] 2002 : 14)

Le statut de sujet ne pouvait donc pas être lié à l'activité du corps et l'expérience du monde ne pouvait pas avoir lieu comme phénomène perceptif mais plutôt comme phénomène de réflexion et le corps dans cette réflexion n'était pas *propre* au sujet mais faisait partie du monde extérieur, des objets, ayant comme seule différence d'être *collé* au sujet de la réflexion. Le philosophe réfléchissait sur sa propre expérience subjective comme s'il réfléchissait sur une table. Cette vision d'un corps, *objet parmi les objets du monde*, collé au sujet, et non un corps propre au sujet, poussait la philosophie à parler de deux entités séparées qu'elle cherchait à joindre ou dont elle cherchait les raisons de jonction. Des raisons qu'elle n'avait pas à chercher si elle n'avait pas en premier lieu *ignoré* le « sujet de la perception » (Merleau-Ponty [1945] 1994 : 240).

Le corps n'est donc pas un objet comme tous les objets, Merleau-Ponty affirme que « nous *sommes* le composé d'âme et de corps » (Merleau-Ponty [1964] 1993 : 58), que la permanence du corps :

[...] n'est pas une permanence dans le monde mais une permanence de mon côté. Dire qu'il est toujours près de moi, toujours là pour moi, c'est dire que jamais il n'est vraiment devant moi, que je ne peux pas le déployer sous mon regard, qu'il demeure en marge de toute mes perceptions, qu'il est *avec* moi. [...]

Non seulement la permanence de mon corps n'est pas un cas particulier de la permanence dans le monde des objets extérieurs, mais encore la seconde ne se comprend pas par la première; non seulement la perspective de mon corps n'est pas un cas particulier de celle des objets, mais encore la présentation perspective des objets ne se comprend que par la résistance de mon corps à toute variation perspective. (Merleau-Ponty [1945] 1994 : 106, 108)

Mon corps résiste à la variation perspective c'est-à-dire à la variation de présence et d'absence des objets dans le champ de présence, les objets se réalisent dans cette résistance, le monde se réalise par ce corps-sujet. Il y a une imposition de la subjectivité comme condition du corps ce qui rend l'âme et le corps propre l'un à l'autre ; en d'autres

termes, la phénoménologie ne subjectivise pas la philosophie mais rend au corps sa place subjective dans la réalité de l'expérience de l'Être au monde. Merleau-Ponty affirme :

L'union de l'âme et du corps n'est pas scellée par un décret arbitraire entre deux termes extérieurs, l'un objet, l'autre sujet. Elle s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence. (*Ibid.* : 105).

L'union est donc un *fait de l'expérience* continue et la relation entre deux mondes, qui ne sont que l'invention de la réflexion philosophique elle-même, s'abolit. Nous ne sommes plus dans le registre d'une union de deux entités séparées (âme *et* corps) mais dans le registre de l'expérience du sujet, par définition *âme-corps*, par définition *propre*.

Dans cette vision, le corps n'est plus vu comme une pure entité physique composée de plusieurs organes censés chacun faire un contact avec le monde selon un sens qui lui est associé, mais comme une conscience englobante, une enveloppe :

Le contour de mon corps est une frontière que les relations d'espace ordinaires ne franchissent pas. C'est que ses parties se rapportent les unes aux autres d'une manière originale : elles ne sont pas déployées les unes à côtés des autres, mais enveloppées les unes dans les autres. [...] De la même manière mon corps tout entier n'est pas pour moi un assemblage d'organes juxtaposés dans l'espace. Je le tiens dans une possession indivise et je connais la position de chacun de mes membres par un *schéma corporel* où ils sont tous enveloppés. (*Ibid.* : 114)

Ce schéma corporel est comme un « dessin global du corps » où les organes et leurs positions prennent leur « origine » pour que non seulement chaque organe puisse se superposer à l'autre, mais aussi puisse *être* l'autre. Nous ne percevons pas notre corps, nous en avons conscience ; « je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps », affirme Merleau-Ponty (*Ibid.* : 175). Par conséquent, la conscience n'est que corporelle, ce n'est pas quelque chose d'indépendant de la perception ; le sujet est sujet de perception, et de ce fait la connaissance est connaissance du monde car « Le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant » (Merleau-Ponty [1964] 1993 :54), ainsi « tout le savoir s'installe dans les horizons ouverts par la perception » (Merleau-Ponty [1945] 1994 : 240).

1.2.6.2. L'espace vérité et le temps synthèse

Rien que l'idée de l'appropriation du corps est capable de changer par la suite toute la vision du monde, de l'espace et du temps. La marginalisation du sujet sensible a donné lieu à un monde déjà-là projeté par les formes de l'esprit. Le corps propre vient s'inclure

dans une réalisation continue de l'espace-temps, par un mécanisme de **destruction** et de **reconstruction** dû au mouvement. De ce fait, les objets du monde et le monde sont la même chose dans l'expérience. En effet, le corps propre *devient* l'objet et actualise cet objet comme une possibilité de perception dans un *système d'objets* qui se montrent à lui, et auxquels il se montre, en tant que multitude de perspectives ; la perception d'un objet est en quelque sorte la perception de tous les horizons, de toutes les perspectives que les autres objets assurent pour lui, de tout ce que les autres objets « voient » de lui.

En d'autres termes: regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui. [...] Ainsi chaque objet est le miroir de tous les autres. Quand je regarde la lampe posée sur ma table, je lui attribue non seulement les qualités visibles de ma place, mais encore celles que la cheminée, que les murs, que la table peuvent « voir », le dos de ma lampe n'est rien d'autre que la face qu'elle « montre » à la cheminée. [...] Toute vision d'un objet par moi se réitère instantanément entre tous les objets du monde qui sont saisis comme coexistants parce que chacun d'eux est tout ce que les autres « voient » de lui. (*Ibid.* : 82-83)

Dans ce mouvement, dans cette action, la spatialité du corps propre lui-même s'accomplit, l'espace est défini par mon action mais ma spatialité à son tour est définie par cet espace même. Merleau-Ponty considère que l'espace extérieur est un « vide », l'objet ainsi apparaît devant ce vide comme le « but de notre action », et dans ce « système » que forment l'espace et le corps, ce dernier « assume » l'espace et le temps dans son action et reprend, dans l'acquisition, leur *signification*, « originelle » (*Ibid.* : 119). Par conséquent, la réalisation de la spatialité du corps s'effectue par l'association de deux niveaux, celui *situationnel* et *relatif*, dans lequel les choses se posent dans l'espace, et celui *positionnel* et *absolu*, dans lequel les choses appartiennent à un système qui me permet de « décrire » les relations entre les objets, c'est-à-dire qui me permet d'être *sujet* par rapport auquel tout obtient une valeur :

Dans le premier cas, j'ai affaire à l'espace physique, avec ses régions différemment qualifiées ; dans le second, j'ai affaire à l'espace géométrique dont les dimensions sont substituables, j'ai la spatialité homogène et isotopie, je peux au moins penser un pur changement de lieu qui ne modifierait en rien le mobile, et par conséquent une pure *position* distincte de la *situation* de l'objet dans son contexte concret. (*Ibid.* : 282)

Cela nous ramène à l'idée du schéma corporel, qui peut être vu comme le moyen par lequel mon corps propre bascule entre les *positions* sans être limité par sa *situation*. Le corps propre est à la fois **réel** et **virtuel**, d'où le refus de le limiter au physique, ce n'est

pas un objet, c'est un *sujet perceptif*, une *enveloppe* qui permet au physique en mouvement de dépasser ses frontières. En effet, le sensible et l'intelligible dans ce cas ne sont pas séparables, l'action et la perception fonctionnent ensemble, et l'actuel ou le présent de la perception, perfectionne le schéma corporel en permanence en garantissant au corps une possession du monde.

Il est donc une certaine possession du monde par mon corps, une certaine *prise* de mon corps sur le monde. Projeté, en l'absence de points d'ancrage, par la seule attitude de mon corps, [...] mon corps est en prise sur le monde quand ma perception m'offre un spectacle aussi varié et aussi clairement articulé que possible et quand mes intentions motrices en se déployant reçoivent du monde les réponses qu'elles attendent. [...] Le champ perceptif se redresse et à la fin de l'expérience je l'identifie sans concept parce que je vis en lui [...] Tout nous renvoie aux relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur le monde qui est l'origine de l'espace. (*Ibid.* : 289-291)

À l'origine de l'espace il y a donc la prise sur le monde du sujet, et tout ce que fait ce sujet recrée l'espace et le recrée aussi à tout moment de la perception. Nous avons affaire à une construction temporelle de l'espace entre le présent, le passé immédiat et l'avenir.

Dans cette construction

le présent tient encore dans sa main le passé immédiat, sans le poser en objet, et comme celui-ci retient de la même manière le passé immédiat qui l'a précédé, le temps écoulé est tout entier repris et saisi dans le présent. Ainsi, grâce au double horizon de rétention et de protension, mon présent peut cesser d'être un présent de fait bientôt entraîné et détruit par l'écoulement de la durée et devenir un point fixe et identifiable dans un temps objectif. (*Ibid.* :83)

Ce qui précède rejoint ainsi l'idée de l'absolu qui se complète dans le relatif. Chacun présuppose l'autre mais nul ne précède l'autre. L'absolu est actualisé dans le relatif qui, à son tour, réalise le premier, et le temps objectif n'est que le temps en devenir. En ce sens, l'objet est perpétuellement repris, et le présent de la perception n'est que le passé d'un présent avenir, et l'avenir d'un présent passé ; le monde est l'objet de la *synthèse perceptive* qui n'est que cette construction temporelle et dans laquelle le monde signifie. Ainsi, la synthèse perceptive n'est pas une réflexion sur la vérité ou l'illusion du champ perceptif, mais c'est une synthèse temporelle qui, justement, permet la destruction et reconstruction continues du monde ainsi que le déplacement du *cogito* et de ce fait la réaffirmation de sa *nouvelle* vérité avec chaque présent perceptif. Ma perception est l'engagement de ma conscience à ma prise sur le monde et à ce que cette prise ne me garantit pas de l'avenir d'expériences que je présume, c'est une croyance « à un monde. »

(*Ibid.* : 344). Par cette croyance le monde et le *Moi* se révèlent l'un dans l'autre, et les deux se construisent à tout moment pour être détruits et reconstruits à nouveau. Dès lors, le *Moi-corps*, le corps propre devient, dans sa prise sur le monde et son mouvement, non seulement l'origine de l'espace et du temps mais il constitue avec eux un *nœud de signification* ; le corps propre est un lieu, un temps et un espace de signification.

1.2.6.3. Le langage-corps

Dans une phénoménologie du langage l'examen de la notion du langage semble comparable à celui de la perception dans sa phénoménologie ; Merleau-Ponty parle de l'expression comme « création » et comme *prise de possession* sur la signification. Ainsi, il reprend le principe du système actualisé dans le temps et réalisé dans la destruction quand il parle de la langue actualisée dans le langage :

Si le signe ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur les autres signes, son sens est tout engagé dans le langage, la parole joue toujours sur fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler. Nous n'avons pas, pour la comprendre, à consulter quelque lexique intérieur [...] il suffit que nous nous prêtions à sa vie, à son mouvement de différenciation et d'articulation, à sa gesticulation éloquente. Il y a donc une opacité du langage : nulle part il ne cesse pour laisser place à du sens pur [...]. (Merleau-Ponty [1960] 2008 : 68)

Un signe, tout comme un objet, ne peut être, ne peut signifier qu'à partir des autres et le sens est continuellement généré dans l'acte de la parole ; le réseau de Saussure se transforme ainsi en « matrice » et la notion de génération et de reproduction est affirmée dans ce sens dans le langage tout comme dans la perception : un **monde** discursif et cognitif est en destruction créative, la signification est un *devenir*, une intentionnalité avant tout, et surtout, *corporelle*. En parlant des textes, Merleau-Ponty dit :

[...] tout langage dans sa phase d'établissement [...] ne choisit pas seulement un signe pour une signification déjà définie, comme on va chercher un marteau pour enfoncer un clou ou une tenaille pour l'arracher [mais] tâtonne autour d'une intention de signifier qui ne se guide pas sur un texte, qui justement est en train de l'écrire. (*Ibid.* : 74)

Par conséquent, aucun sens n'est donné, tout comme aucun monde n'est donné, et c'est le geste du sujet qui les réalise.

Il nous faut donc dire du langage par rapport au sens ce que Simone de Beauvoir dit du corps par rapport à l'esprit: qu'il n'est ni premier, ni second. [...] Le langage [...] n'est pas au service du sens et ne gouverne pourtant pas le sens. Il n'y a pas de

subordination entre eux. Ici personne ne commande et personne n'obéit. Ce que nous *voulons dire* n'est pas devant nous, hors de toute parole, comme une pure signification. Ce n'est que l'excès de ce que nous vivons sur ce qui a été déjà dit. Nous nous installons, avec notre appareil d'expression, dans une situation à laquelle il est sensible, nous le confrontons avec elle, et nos énoncés ne sont que le bilan final de ces échanges. (*Ibid.* : 134-135)

Nous pensons ici à la synthèse perceptive qui est une synthèse temporelle et qui permet au sujet de construire la *vérité* de l'espace du présent perceptif par rapport au passé et à l'avenir. Et tout comme la vérité spatiale est un vide qui se remplit d'objets, d'horizons, dans la perception, la vérité langagière est aussi un vide qui se remplit de signes, de signification dans la parole :

Chacun d'eux [des signes] n'exprime que par référence à un certain outillage mental, à un certain aménagement de nos ustensiles culturels, et ils sont tous ensemble comme un formulaire en blanc que l'on n'a pas encore rempli, comme les gestes d'autrui qui visent et circonscrivent un objet du monde que je ne vois pas. [...] Les signes organisés ont leur sens immanent, qui ne relève pas du « je pense », mais du « je peux ». (*Ibid.* : 143-144)

Ainsi, dans ce sens, le discours est un *agir signifiant*, tout comme la perception. Cette idée est à la base de notre recherche et c'est elle qui permet de faire le lien entre le langage et l'expérience du monde, et de donner au discours sa dimension sensible. Nous verrons plus loin que la phénoménologie est présente dans la réflexion sémiotique de la plupart des auteurs que nous traitons, que ce soit la sémiotique des instances ou les sémiotiques des stratégies textuelles et de la syntaxe figurative, toutes en quête du corps dans le discours.

1.2.7 Quelques remarques finales

Que ce soit dans la perception ou dans le langage, le sujet est un *pouvoir et un agir*, une instance donc, qui prend possession du monde et de la langue. Le *Petit Robert* (Rey et Rey Debove 2010), sous l'entrée « Être vivant », définit le « sujet » comme, entre autres, « Être individuel, personne considérée comme le support d'une *action*, d'une *influence* » (nous soulignons). Le *TLFi* développe aussi la même idée sous l'entrée « Être vivant » : « Être vivant considéré dans son individualité et du point de vue de ses qualités, de ses besoins, de ses actions ou de son évolution ». Nous trouvons ensuite un sens en linguistique [« *Émetteur* d'un message oral » (nous soulignons)] et un autre en philosophie : « Être vivant ou principe actif susceptible de posséder des qualités ou

d'effectuer des actes. *La raison n'est pas subjective ; le sujet, c'est le moi, c'est la personne, la liberté, la volonté* (COUSIN, *Hist. philos. mod.*, t. 1, 1846, p. 139) ». Ce sens peut sembler en contradiction avec celui qu'offre le *Petit Robert* du sujet philosophique : « (v. 1824, Maine de Biran traduction de l'allemand [Kant]) être pensant, considéré comme le siège de la connaissance (opposé à *objet*) ». Pourtant les deux ne s'opposent pas mais se complètent, le sujet n'étant pas une raison qui se sert d'une « chose » pour posséder une étendue dans le monde, mais un « être pensant », une « personne », une raison **dans et par** le monde.

Ainsi, en ce qui précède nous nous sommes servie de divers points de vue de la philosophie pour trouver les différents mécanismes ou fonctionnements de la relation entre corps et âme, dans le but de retrouver un *sujet* qui ne raisonne pas *sur* le monde, mais qui *raisonne le monde* comme celui d'Aristote ; une instance d'expérience, une *conscience du monde* et non un objet ou une existence privée d'un contact signifiant avec l'extérieur ; un sujet, individu, complet, *corps-âme*, et non une juxtaposition entre le corps et l'âme, c'est-à-dire, une interaction continue avec le monde et la langue, une sémiologie par le mouvement continu. En d'autres termes, la subjectivité n'est pas un attribut lié au raisonnement comme activité indépendante de l'expérience du monde, mais plutôt – et surtout – une qualité de l'instance qui agit dans le monde et par le discours, c'est l'instance qui *garantit la persistance de la signification*.

En ce qui suit nous serons amenée à utiliser le terme « sujet » pour désigner plusieurs phénomènes discursifs ou textuels : les sujets énonciatifs, appelés aussi les instances énonciatrices, les sujets comme acteurs dans les poèmes, les sujets perceptifs, etc., qui sont tous traités selon le contexte d'analyse mais en général sur la base de *l'agir* dans le discours ou dans le monde. Il est important de signaler que la *subjectivité* comme statut ou la *subjectivisation* comme réalisation de ce statut fondent notre questionnement qui mènera notre quête vers le lecteur comme *sujet réalisé / réalisant* dans son action interprétative, c'est-à-dire comme premier garant de la sémiologie dans le phénomène de la lecture. Ainsi, nous verrons que la réalisation de ce sujet-lecteur se fait grâce à plusieurs éléments textuels qui permettent une réalisation des sujets dans le texte lui-même, ainsi que l'actualisation de plusieurs autres stratégies donnant lieu plus tard à ce que nous pouvons appeler un *appel interprétatif* offrant au lecteur son rôle subjectif.

Chapitre 2. Sémiotique, sujets, texte et perception

Avant de commencer l'examen des ouvrages choisis pour cette partie théorique de notre recherche, nous voudrions expliquer les raisons qui nous ont poussée à faire ces choix ainsi qu'à suivre l'ordre que nous avons décidé d'adopter. Précisons aussi que le traitement séparé de chaque auteur vient de notre souci de cerner le thème exposé par chaque auteur, étant donné que chacun d'entre eux approfondit une question précise. Nous trouverons que Coquet se concentre sur la question des instances du discours, tandis que Geninascia de son côté s'investit dans un questionnement des stratégies textuelles, et finalement que Fontanille avance une étude sur la construction d'une syntaxe figurative. L'élément commun à toutes ces études est la recherche de la sémiologie, ou de la réalisation du sens, et c'est le fil qui les lie à notre quête sémiotique. Évidemment, la *quête du sens* (Coquet 1997) est une quête sémiotique que nous retrouvons chez tout sémioticien, mais il est aussi question des thèmes traités par ces trois auteurs constituant

- en premier lieu, des outils de travail et des bases pertinentes pour nos analyses, comme les notions de sujet et non-sujet (*cf.* 2.1.3.) qui sont élémentaires dans l'analyse énonciative des poèmes, ou les figures (*cf.* 2.2.2).
- en second lieu, des outils pour notre synthèse finale sur l'interprétation comme réalisation de la subjectivité du lecteur : par exemple la stratégie textuelle (*cf.* 2.2.1, 4.2.2) qui prend en compte l'intentionnalité double entre texte et

lecteur, et comme la syntaxe figurative (*cf.* 2.3.) qui forme le système de base de ce que nous appellerons *encyclopédie naturelle*.

Quant à l'ordre que nous suivons, nous avons choisi de commencer par la délimitation des instances du discours chez Coquet pour passer, par le biais des instances dans le texte, à la question de la référentialité du texte et la cohérence textuelle gérée selon Geninasca par les stratégies interprétatives. Nous aborderons ensuite Fontanille qui traite les questions d'instances par rapport à la perception et de la référentialité au corps propre, siège de la signification.

2.1. Jean-Claude Coquet et la quête de sujets

« Nous vivons dans le langage [...] Nous ne sommes pas seulement Je, nous hantons toutes les personnes grammaticales, nous sommes comme à leur entrecroisement, à leur carrefour, à leur touffe ».

Maurice Merleau-Ponty, « Notes de cours sur Claude Simon », *Genesis*, 6, 1994, p. 159.

De la philosophie qui excluait le corps comme partie de l'identité du sujet, comme lieu de signification ou même comme réalité (Descartes suggérait qu'on pouvait douter même de l'existence de son corps et que ce doute était une preuve de notre subjectivité ; *cogito ergo sum*), à la philosophie qui fait primer le corps sur l'âme, le corps ne semble prendre son statut subjectif stable et équilibré par rapport à l'esprit qu'avec la phénoménologie. Celle-ci développe le lien entre le sensible et l'intelligible, tous les deux lieux de signification avec des outils différents, tout en insistant sur le corps comme origine, non seulement de l'expérience sensible (*phénomène*), mais aussi de l'expérience intelligible (*noumène*) ; aucune connaissance ne peut avoir lieu sans l'expérience du monde, la primauté est donc une primauté temporelle de la perception, *prise* sur le jugement, *reprise* (Coquet 2007 : 6).

Dans cette nouvelle perspective le langage ou le discours, produit de connaissance, n'est plus vu comme indépendant du corps propre et les études linguistiques sont nécessairement influencées par les données phénoménologiques ; le sujet linguistique est *substantialisé*. Des questions sur la **référence**, le **réel** et l'**acte langagier** surgissent.

Jean-Claude Coquet, qui s'est toujours intéressé à la question des instances dans ses analyses de textes, nous offre, dans *Phusis et Logos* (2007), une étude approfondie des instances énonciatives au cœur des univers de l'expérience de l'Être. Ainsi, toutes les questions qu'il pose dans son analyse tournent autour de la conception du sujet ; nous pouvons considérer cette œuvre, ainsi qu'une grande partie du travail de Coquet, comme une recherche du sujet, comme personne, comme instance, comme lieu de signification à la fois du monde et du langage. Il rejoint évidemment et directement le point de vue phénoménologique sur le langage -ce qu'il affirme lui-même en examinant les sujets du linguiste (E. Benveniste) sous un angle phénoménologique- et, de ce fait, arrive à une vision élaborée de la notion du sujet.

Nous discuterons ci-dessous le lien entre expérience, langage et sujet à la suite de notre lecture de *Phusis et Logos*, mais aussi de nombreux articles et ouvrages de J.-C. Coquet : « Poétique et linguistique » (1971), *Sémiotique littéraire: contribution à l'analyse sémantique du discours* (1973), *Le discours et son sujet, tome 1: essai de grammaire modale* (1984), « Réalité et principe d'immanence » (1991), « Temporalité et phénoménologie du langage » (1993), et *La quête du sens: le langage en question* (1997).

2.1.1 Sujet du monde ou sujet du discours ?

La définition de la signification constitue un point de départ très cher à Coquet que nous retrouvons dans plusieurs de ses articles. Nous utilisons le terme de « point de départ » parce que l'interrogation sur la définition de la signification par les différentes écoles sémiotiques mène facilement l'analyse vers le sujet. En effet, la comparaison entre une sémiotique qui considère que la signification réside dans la communication (J. Jakobson) et une autre qui recherche la signification dans les structures de la langue (A.-J. Greimas) conduit à la question de la référence, du réel, et par conséquent à l'opposition entre un sujet réel et un autre non-réel ; entre un acte d'énonciation (en communication) et un acte d'écriture (en création discursive) : les « modes de signifier » diffèrent (Kristeva citée in Coquet 1973 : 8). Cette comparaison met au premier plan l'opposition entre immanentisme³ et phénoménologie, ainsi que l'examen du couple expérience (ou monde)/langage (ou discours) pour aller ensuite vers l'examen du couple non-sujet/sujet.

³ Ici nous parlons d'immanence du discours en opposition à sa référence à l'expérience du monde.

Étant donné que dans l'acte de la parole, le discours est pris dans son rapport au *Moi*, et à l'Autre, il signifie par rapport à une *personne* qui le prononce, tandis que le discours dans l'acte de l'écriture est pris dans son rapport à ses composantes et signifie par rapport à l'ensemble de différentes *structures* énonciatives qui le forment. Nous avons affaire, dans le premier cas à un **sujet-personne** qui reproduit *sa* réalité, et dans le deuxième cas à un **sujet-processus** qui reproduit la réalité, mettant ainsi en place des univers divers d'expérience, de réalité. Ainsi, l'instance discursive d'un cas à l'autre prend des formes différentes et le rapport du discours au monde est également différent.

2.1.1.1. Du sujet-personne au corps-sujet

Coquet trouve, comme Pos et Merleau-Ponty, que la réflexion « sur le langage (opération seconde) ne peut se substituer à cette expérience première parce qu'immédiate » qui est l'expérience du monde. Selon Merleau-Ponty, cité par Coquet, il est question de la primauté du *vécu du langage* (Merleau-Ponty cité in Coquet 2007 : 26). C'est, ainsi, « l'instance énonçante », « l'instance judiciaire » qui effectue la transmission du vécu, la « traduction de l'expérience » (Coquet 2007 : 26-27) ce qui, selon les termes de Benveniste, correspond à l'assertion : l'expérience est donc **assertée** dans la parole. De ce fait, et comme nous avons vu avec Locke et Kant aussi, le langage ne peut pas être séparé de la réalité sensible, et la réflexion trouve son origine dans l'expérience de la **personne réelle**, du *corps*.

Par conséquent, le premier temps est celui de l'expérience (corps) et le deuxième celui de l'assertion (sujet). Dans l'assertion « l'instance [s'énonce] comme sujet, comme producteur d'un discours qui lui [est] propre », et, à notre avis, d'un **corps** qui lui est propre, parce que, et comme l'affirme Coquet dans le même paragraphe, « l'assertion fonde et précède le discours » (*Ibid.* : 31). C'est à l'assomption⁴ (du discours qu'on « vient de tenir ») que revient ensuite la tâche de *clôre* le discours ; « Dans un cas, l'assertion, mon propos se fonde sur ce que je suis. [...] À l'inverse, dans l'autre cas, l'assomption, mon propos fonde ce que je suis » (*Ibid.*) ; L'assomption appartient aussi au sujet et elle constitue le seul temps qui « consiste à ne pas séparer la vérité de la réalité, le dire de l'être » (*Ibid.* : 33). Ce sujet-personne (assertion-assomption) respecte et *opère* le principe de la réalité sans lequel nous aurions un sujet de l' « immanence »,

⁴ Le couple assertion/assomption peut être comparé au couple jugement/assentiment de Locke.

ou aussi un « non-sujet »⁵ privé de leur dimension du réel, et opérant un discours de la prédication. En effet, c'est dans ce dernier cas que le sujet n'est pas une « personne » mais uniquement un être rationnel, un *Ego raisonnable* (*Ibid.* : 81).

Dans cette perspective, le Sujet est un *Ego* qui, ou bien respecte le principe de réalité, ou bien non. Ainsi, le discours et la signification sont tout à fait définis selon le rapport de l'instance judicative à la réalité ; la signification se réalise dans le discours de la réalité, ou bien dans le discours sur le discours. Elle est capable d'« être » sans « dire ». Une fois qu'elle **dit ce qu'elle est** ou qu'elle **est ce qu'elle dit**, le principe de réalité s'effectue. Cela veut dire que l'instance corporelle elle-même n'est capable d'aucune des opérations discursives déjà mentionnées. Elle sert juste de référence *réelle* au discours, donc n'est pas capable elle-même de jugement. Nous sommes de ce fait devant un sujet-personne qui n'est pas une personne-sujet, c'est-à-dire qui n'est pas un « corps-sujet » mais un *Ego qui se réfère à un corps*.

N'étant pas d'accord avec la phénoménologie quant à l'idée du corps-sujet, corps jugeant, Coquet propose la séparation entre les activités des deux instances tout en gardant à l'instance corporelle, « forme de non-sujet »,

sa propre activité signifiante : en percevant, en parlant, en opérant, en traçant des ébauches de savoir... il dévoile son statut d'instance. Son privilège, et aussi sa fonction, est d'énoncer en premier son rapport au monde. (*Ibid.* : 38)

Par-là, Coquet offre au corps d'être une instance, non judicative, son « activité » relevant d'un autre domaine : elle a le privilège de produire de la signification, non de « s'énoncer » mais d'« énoncer [...] son rapport au monde » (*Ibid.*). Plus tard, il parlera du corps comme

instance « originaire » [qui] « touche de l'œil » les objets du monde disposés autour de lui. Il les sélectionne pour composer son espace, mon espace. Quand je dis : je suis ici et non là-bas, c'est de mon corps [...] qu'il est d'abord question. (*Ibid.* : 47)

Sans priver le corps du **discours**, de l'activité langagière, et plus précisément de l'assertion, il le distingue quand même du sujet (raisonnable), qui le suit toujours chronologiquement mais non ontologiquement :

En phénoménologie du langage [...] il est nécessaire de distinguer deux temps, orientés inversement, celui de l'expérience [...] et celui – réflexif – de la pensée de

⁵ Ici Coquet utilise ce terme par différenciation et il n'est pas en lien avec sa conception du non-sujet comme instance corporelle, le terme pour lui renverrait à des **formes** de non-sujet.

l'expérience. Il y a la prise par le corps sur l'événement et il y a la reprise de l'événement par le sujet sous la forme de la reconnaissance. [...] le sujet parlant ou écrivant [...] se place au plus près de la chose même telle qu'elle a été perçue par le non-sujet [...]. (*Ibid.* : 55)

Le sujet et le non-sujet constituent alors deux révélations d'une seule entité et le *rapport du langage à la réalité est une condition de la subjectivité*, dans le sens où le statut de sujet ne peut pas avoir lieu sans le principe de réalité :

Entre l'événement, l'expérience de l'événement [...] et l'expression de l'événement, le discours, il n'y a pas de solution de continuité. L'un intègre l'autre [...] Benveniste insiste sur le double processus : dans une première phase, l'événement et l'expérience de l'événement faite par le « sujet », selon lui (par l'instance de base, le non-sujet, selon la sémiotique des instances) ; dans une seconde phase, cette même réalité (*phusis*), prise en charge (*logos*) par le discours, « produite à nouveau » [...]. (*Ibid.* : 57)

Pour reprendre une idée proposée ci-dessus sur le principe de réalité comme condition de la subjectivité, nous dirons que la **reprise** est conditionnée par la **prise**, le *logos* par la *phusis* et le sujet, donc, par le non-sujet. « Tant que le langage est ancré sur l'axe de la *phusis*, le principe de réalité est respecté et nous restons dans l'univers du discours » (*Ibid.* : 76). Ainsi, l'avantage d'une phénoménologie du langage est de réfléchir en termes de temps (temps de la prise, et temps de la reprise) :

Il revient à chacun de s'exercer à ne pas confondre l'acte de traduction, qui est de la compétence de l'instance judicative, avec l'expérience de la chose même, qui révèle de l'instance corporelle, autrement dit, la reprise [...] avec la prise. (*Ibid.* : 77)

Cela dit, qu'elle soit privée de jugement ou qu'elle en soit dotée, l'instance corporelle (*phusis*) est à l'origine des processus rationnel et langagier (*logos*) et elle les précède tandis qu'ils la re-produisent : « c'est que l'acte de « s'énoncer » conjugue l'instance corporelle (a) et l'instance judicative (b), le non-sujet et le sujet. » (*Ibid.* : 92) Le jugement ne peut pas être séparé de notre présence, « présence charnelle », dit Coquet, et il continue : « en somme, le sujet est « incarné », c'est un « corps-sujet », selon la traduction que Merleau-Ponty donne du terme de Husserl, *Subjekt Leib* » (*Ibid.* : 149-150).

2.1.1.2. Du sujet-processus à l'instance transcendante

Nous avons précédemment dit que le sujet-processus ne se manifeste pas dans le discours de la même manière que le sujet-personne. En d'autres termes, la dépendance du discours textuel (surtout littéraire) de l'expérience du monde diffère de celle d'un énoncé référent

directement à une personne qui le prononce. La *re-production* de la réalité dont parle Benveniste, et sur laquelle insiste constamment Coquet, reste valable dans un récit, car la réalité est « toujours » *intégrée* dans le langage, mais il ne s'agirait plus de la reproduction de **ma** réalité à moi, en tant qu'instance d'origine (IO), en tant que « chaire ». En effet, le langage « dit » toujours l'être, il permet de « transcrire » et de « faire partager » une expérience, un « état de choses » (*Ibid.* : 78). C'est simplement que dans un récit, il s'agit plutôt de la forme d'une personne « projetée », un sujet « objectivé ».

En expliquant la façon dont l'instance de réception (IR) reçoit l'énoncé écrit, Coquet explique que le texte possède un rôle d'intermédiaire entre IO et IR, et qu'il « possède le statut d'une instance projetée par l'instance d'origine, le tiers transcendant » (*Ibid.* : 102). La référence (IO) est donc différente, c'est un tiers transcendant, une *raison collective*. L'expérience et son monde ne sont pourtant pas perdus dans cette équation parce que cette raison collective, ce « nous » objectivé, n'est qu'une forme de *conceptualisation* de l'expérience du monde, du moins c'est ce qu'affirme la philosophie du langage selon Coquet (*Ibid.* : 104).

Le processus d'objectivation est aussi examiné par Benveniste (*Ibid.* : 128-129). Pour ce dernier, nous ne pouvons pas parler de sujet (de personne) dans un récit, ainsi « seule la *personne* assume son discours » (nous soulignons). C'est-à-dire que toute forme linguistique, dans un récit, n'est qu'une non-personne, une « néantisation » de la personne, donc un sujet qui ne peut pas réaliser le principe de réalité.

La réalité du texte est une réalité plus au moins autonome, une véritable *nouvelle* production de la réalité. Coquet cite Paul Ricœur :

la question essentielle n'est plus de retrouver, derrière le texte, l'intention [subjective de son auteur], mais de déployer, en quelque sorte devant le texte, le monde qu'il ouvre et découvre. (*Ibid.* : 101)

Le texte comme instance projetée (IP) constitue une invitation au lecteur (IR) à l'appropriation d'un monde possible. Ce déploiement du monde est au cœur de notre questionnement, ainsi que la déviation de l'intention subjective de l'auteur *derrière* le texte vers une intentionnalité du texte lui-même comme possibilité de monde, comme *possibilité* de lecture.

2.1.2 Du corps et de la transcendance à l'immanence objective

Un sujet se manifeste de plusieurs manières dans le discours : ou bien comme « Je » discursif référant directement à la personne « je » (corps) qui le produit dans le discours, ou comme « il » (on, nous) référant à l'immanence du discours et constituant une projection objective du « je » (corps), ou bien comme « on » référant à la conscience collective, et de ce fait à une expérience et un corps collectifs. Pour nous, dans le premier cas il s'agit de **l'immanence subjective** (référence au corps-sujet) où se réalise la sémiose, dans le second, il s'agit de **l'immanence objective** (référence au discours lui-même) et dans le dernier de **la transcendance** (référence à la conscience collective). Dans ce dernier cas, la référence est transcendante au sujet et au discours.

Il faudrait néanmoins signaler que dans l'immanence objective, il n'est pas question de l'exclusion du monde de l'expérience du processus signifiant ; Coquet discute la notion de *syntagmaton* chez Aristote et Benveniste pour montrer que la construction du sens dans un syntagme n'est pas une association brute des sens des mots formant le syntagme :

ainsi, le syntagme comporte une caractéristique formelle (il est le produit linguistique d'une opération qui ressemble à une multiplication mais qui n'est pas une multiplication) et une caractéristique sémantique (il forme un tout de signification qui ne peut être rapporté à ses composants pris isolément). (*Ibid.* : 113)

Nous retrouvons aussi le *tout de signification* dans l'explication donnée par Aya Ono de la *syntagmaton* selon Benveniste comme « mouvement négociateur entre les mots », un mouvement résultant des « luttes et des accords entre les mots » qui crée le « sens global » dans lequel le « le mot ne retient qu'une petite partie de la valeur qu'il a en tant que signe » (Benveniste cité in Ono 2007 : 69). La valeur est donc celle du syntagme, de la totalité, non une totalité de sens additionnés mais une totalité signifiante qui résulte de l'agencement de ces composants. Coquet s'appuie aussi sur la vision de Saussure qui emprunte l'exemple de l'eau à la chimie pour expliquer l'idée de totalité signifiante, et il note que Saussure, dans le *Cours*, n'a pas uniquement signalé la « différence » dans la langue mais aussi les « groupements » (*Ibid.* : 120). En effet, l'immanence objective n'est pas une immanence à la langue comme système (où la signification se construit par rapport au paradigme), mais une immanence au discours, à ce *processus de cohérence* qui forme « l'eau » et fait que l' « hydrogène » et l' « oxygène » signifient ensemble,

dans le discours lui-même et l'un par rapport à l'autre, et font donc signifier la totalité qu'ils *sont*. La syntagmation, opération à l'origine du sens, réside dans deux types de relation : la relation *avec* (relation grammaticale entre les éléments de l'énoncé) et la relation *plus* (relation qui assure le lien de l'ensemble avec la réalité).

Ce processus ne caractérise pas seulement les énonciations (actes de langage) appartenant à l'immanence subjective mais aussi, comme nous avons essayé de montrer, à celles appartenant à l'immanence objective (le domaine de notre intérêt). Le discours qui construit sa signification dans son immanence n'est pas pour nous un discours coupé de la réalité, mais un discours qui signifie et manifeste une réalité avec une procédure distincte, et donc un discours qui assure le principe de la réalité par le biais des instances énonçantes qui y sont projetées par l'instance d'origine. Par conséquent, que ce soit à l'oral ou à l'écrit, que ce soit dans l'acte de « se raconter » ou dans celui de « raconter », la **re-production** de la réalité comme base de l'acte du langage est présente. En d'autres termes, l'acte langagier est toujours là mais il se manifeste différemment, ce qui n'est pas le cas, à notre avis de la transcendance, d'où la distinction que Coquet développe (dans le contexte de la sémiotique des instances) entre personne, non-personne et absence de personne : dans l'immanence subjective il s'agit de la **personne**, dans l'immanence objective il s'agit de la **personne** et la **non-personne**, dans la transcendance il s'agit de l'**absence de personne**. Dans ce qui précède nous sommes évidemment toujours dans l'idée du *logos ancré* dans la *phusis*, le « ça pense » (et ainsi le « ça dit ») est *ancré* dans le « ça vit » et les deux effectuent un *passage* l'un **vers** l'autre dans l'acte langagier de production et de réception. Ainsi, on peut se demander ce qu'il en est des instances de la réception du discours. Ne seraient-elles pas semblables à celles de la production ? En effet, chaque type d'instance d'origine et sa manifestation font appel à un type d'instance de réception. L'instance de réception cherche les « composantes instanciées visées » par le discours et les actualise (*Ibid.* : 92). Dans les termes d'Umberto Eco, nous serons devant des « stratégies textuelles » ([1985] 2010) ou ce que nous pouvons appeler des *présupposés discursifs*, le texte (IP) est une construction qui présuppose son lecteur (IR) qui présuppose à son tour la totalité signifiante. En d'autres termes, le texte serait un lieu/temps où les deux instances d'origine et de réception, les deux *corps*, coexistent comme stratégies de production du sens. En poursuivant son raisonnement sur le lecteur et la notion de la reproduction du discours, Coquet dit que l'instance originaire :

[...] le sujet du langage (b, b'), est munie des deux composantes de la *phusis* (a, a'). Quant à l'instance de réception (IR), elle s'efforce, cas d'école, bien entendu !, d'être l'analogue de l'instance d'origine. (Coquet 2007 : 106)

Ainsi, dans ce cas, la réalité, re-produite (non décrite, ni re-figurée) dans l'acte de production, est re-crée dans l'acte de la réception pour la phénoménologie du langage. Dans ce sens, même le lecteur, comme (IR) qui n'est pas interlocuteur immédiat, reste interlocuteur d'une (IO) productrice d'univers de réalité dans le texte. En outre, le corps, l'expérience et l'événement sont re-crées par le lecteur, lui-même texte *et* corps. Pour reformuler cela, nous disons que le lecteur n'est pas un « ça pense » qui reçoit un « ça pense », c'est un « ça vit » qui reçoit un « ça pense » ancré dans le « ça vit », osons-nous dire qu'il ne s'agit pas de la reprise (IR-jugement) d'une reprise (IO-jugement) mais d'une prise (IR-corps) de la reprise (IO-corps + jugement). De ce fait, le texte, univers de réalités multiples, est un « monde » à reprendre, à prendre de *nouveau*.

2.1.3 « a » comme dans Non-sujet, « b » comme dans Sujet

Dans ce qui précède, nous avons insisté sur l'ancrage du *logos* dans la *phusis*. Ainsi, Coquet considère que

l'« expérience humaine » englobe à vrai dire deux sortes d'expérience, l'expérience corporelle, expérience du monde sensible [...] et l'expérience cognitive, expérience pratique, expérimentation [...], et expérience de la pensée [...]. (*Ibid.* : 154)

Il note ensuite que pour Merleau-Ponty « l'expérience sensible » est le « fondement de droit » pour toutes les constructions de la connaissance (Merleau-Ponty cité *in* Coquet 2007 : 154). Or, s'il est question de deux types d'expérience humaine, il est certainement question de deux types ou deux niveaux d'univers de l'expérience :

À un premier niveau, dénommé métaphoriquement par Merleau-Ponty « un premier sol », celui « dont on ne peut pas se passer », prend la place le monde de la nature, une nature « vivante » (*phusis*), un « monde fait de formes, de couleurs, de textures, de saveurs et d'odeurs », où s'effectuent les opérations sensibles, note C. Lévi-Strauss, en somme les expériences. Le second niveau est celui de la traduction. Il accueille le « monde idéal ou culturel », pour citer une nouvelle fois Merleau-Ponty, un monde de transfert et de raison (*logos*) et donc d'intelligibilité et de cohérence, dirait peut-être J. Geninasca. (Coquet 2007 : 154-155)

La nature (*phusis*) est traduite dans la cohérence (*logos*), et une fois que nous sommes dans le langage, la signification fonctionne différemment sans perdre le contact avec le monde. Après tout, « le langage est au monde ce que le monde est à l'être » (*Ibid.* : 78), le langage ne peut pas signifier sans le monde tout comme ce dernier ne peut pas signifier sans l'être.

Pour Coquet, cette idée de *traduction*, de *transfert*, de *reproduction* du monde dans le langage a fait partie de l'enseignement de Benveniste :

Le « ce qui est », Benveniste l'appelle « événement » et l'associe à l'expérience de l'événement. Le « comment » renvoie à la mise en forme de l'événement et de l'expérience. Mais il n'y a pas de fossé entre les domaines, seulement une différence de niveau et un passage de l'un à l'autre [...]. (*Ibid.* : 105)

L'absence de coupure entre les deux univers suppose qu'ils ne peuvent pas fonctionner l'un sans l'autre et qu'à l'origine du discours (*mise en forme* et cohérence) il y a la réalité (*expérience* et événement). Une telle vision phénoménologique correspond au principe de réalité. Coquet analyse plus en détail cette question et, comme nous l'avons déjà vu, propose trois « composantes » différentes de l'instance originaire de tout discours qui est un « à la place de » et qui se « fait connaître » par « le discours qu'elle tient » (*Ibid.* : 74). Comment alors ce « faire connaître » fonctionne-t-il ? Coquet explique que les quatre composantes de l'instance originaire servent de repères :

Une définition de la personne, par exemple, obéit au principe de réalité. Elle prend en compte la relation entre l'instance corporelle et l'instance judicative, dans le régime de l'autonomie (a, b), et sa dépendance au tiers immanent (a'), soit (a', a, b) ou au tiers transcendant (b'), soit (b', b, a) dans le régime de l'hétéronomie. La personne allie ainsi *phusis* (a', a), le corps, et *logos* (b', b), le jugement. Quant à la non-personne et à l'absence de personne, elles se situent uniquement au niveau du *logos*. Elles se réfèrent au régime de l'hétéronomie (b', b), pour la non-personne et (b') pour l'absence de personne. Avec elles, nous entrons, en accord avec le principe d'immanence, dans le monde de la représentation (du métalangage). (*Ibid.*)

Récapitulons ce qui précède en schéma :

Régime de l'autonomie	Régime de l'hétéronomie	
	Personne (a, b)	Tiers immanent (a')
	Personne (a', a, b)	Personne (b', b, a)
		Non-personne (b', b)
		Absence de personne (b')

Figure 1. Les composantes de l'Instance Originaire

Dans le régime de l'autonomie nous sommes devant un « je » *référent* renvoyant à la personne, « réalité première », tandis que dans le régime de l'hétéronomie nous avons plutôt un « je » *référé* ou « projeté » qui est une « forme » dont la présence dans le discours est malgré tout toujours conditionnée par le « je » référent. Cela fait que le « je » projeté participe aussi à une réalité « seconde sans doute » mais réalité (*Ibid.* : 75), c'est-à-dire que le « je » référent est présent dans le discours, qu'il soit oral ou écrit. En bref, le « je » référent est l'instance d'origine, le corps de l'expérience du monde, tandis que le « je » référé est une instance projetée, un ensemble de stratégies mises en place par le discours en vue de l'actualisation du sens. De ce fait, un texte écrit, à part les textes historiques, philosophiques, etc. (absence de personne), est une multiplicité de « je »s dans une reproduction d'une réalité. Dès lors, même si nous sommes dans le régime de l'hétéronomie (où les éléments que le langage développe lui deviennent propres) nous sommes, comme dit Benveniste, dans « une transformation symbolique des éléments de la réalité » (Benveniste cité in Coquet 2007 : 80).

En résumé, tout comme la personne ne se perd pas dans sa (ses) non-**personne**(s) et comme la prise ne se perd pas dans la **reprise**, la réalité ne se perd pas dans la reproduction discursive. La non-personne qui est subjectivée dans le cas du texte littéraire obtient un certain statut de personne dans la réalité textuelle même si cette dernière n'était pas une reproduction de la réalité dans le régime de l'autonomie ; le raconté des sujets d'une narration par exemple correspondrait alors à un énoncé de personne. Nous aurons par conséquent des manifestations textuelles de sujets ainsi que de non-sujets sans qu'il soit question de l'expérience sensible de la part de l'écrivain en tant que personne, et c'est ici que vient pour nous le rôle du lecteur qui recevra ce *tout* de signifiante et en créera une cohérence et son *événement* sensible, il créera un **pourquoi** propre à lui du **comment** que lui offre le texte.

Nous avons vu que l'instance corporelle (a), appartenant à la *phusis* (a', a), était appelé non-sujet par Coquet, et que l'instance judicative (b), appartenant au *logos* (b', b), était appelé sujet. Le non-sujet est celui qui perçoit, le sujet est donc celui qui pense, celui qui réalise l'*expérience cognitive* dont a parlé notre auteur précédemment. C'est ce sujet qui peut, en dehors du principe de réalité, « raisonner » et qui est appelé par Piaget « sujet épistémique » (Coquet 2007 : 81). *Le sujet et le non-sujet sont à la subjectivité ce que signifié et signifiant sont au signe*, en d'autres mots, la subjectivité et le principe de

réalité se réalisent dans le sujet double (sujet et non-sujet). Pour mieux expliquer le lien entre ces deux Coquet a recours à la sémiotique des instances qui

s'appuie sur un schéma actantiel à trois figures [...] : un prime actant (le couple sujet/non-sujet), siège des procès et des actes ; un second actant (le monde), support de la manifestation ; un tiers actant (« la force irrésistible »), origine des procès et des actes. (*Ibid.* : 126)

Ce tiers actant pouvant être immanent (inconscient pulsionnel) ou transcendant (conscient réflexif) au prime actant (sujet/non-sujet), le sujet dépend du tiers transcendant tandis que le non-sujet dépend du tiers immanent. Nous ne pourrions pas donc prendre l'un sans l'autre, chacun d'eux remplit une fonction dans le discours et chacun influence la fonction de l'autre ; un sujet est par exemple directement influencé par ce que subit le non-sujet du tiers immanent. C'est pour cette raison que la phénoménologie du langage insiste sur le principe de réalité et procure au Sujet une définition « substantielle » en opposition à une définition « fonctionnelle » qui ne voit dans le sujet qu'une raison.

2.1.4 Quelques remarques en conclusion

Nous adoptons le point de vue phénoménologique sur le discours, et nous voyons que même dans le discours écrit (à part les récits historique, philosophique, religieux, etc.) il est question d'une personne (sujet *et* non-sujet) qui trouve sa *réalisation* et son *actualisation* dans le lecteur comme instance de réception. En d'autres termes, nous considérons que toutes les composantes de l'instance d'origine dans le régime de l'autonomie et aussi celui de l'hétéronomie (à l'exception de l'absence de personne) sont des révélations de personnes si ce n'est pas dans le sens d'un « je » référé au « je » référent, ce sera dans le sens d'un « je » référent (lecteur) au « je »s référés (texte). Nous pensons que l'intelligible n'est pas réalisable sans le sensible, et que toute connaissance est nécessairement rattachée à l'expérience du monde, de ce fait le langage comme produit cognitif, non seulement ne pourra pas être libéré de sa dimension dans la *phusis*, mais n'est rien d'autre que monde, que « vécu » comme dirait Merleau-Ponty ; le corps est là où tout signifie, monde et langage. Or, tant que la production du discours (oral et écrit) est une « traduction » de la réalité, sa réception en est une *reconstruction*. Nous n'entendons par « traduction » que *re-production* et non une **image identique** de l'événement, et nous n'entendons par « reconstruction » que *création nouvelle* de

chacune des opérations dépendant de son instance d'origine, à savoir que le lecteur, dans l'acte de la lecture est une instance d'origine.

Enfin, nous signalons que les termes « sujet » et « non-sujet », ne sont utilisés qu'à titre théorique dans le sens où ils sont nécessaires pour l'analyse théorique du phénomène perceptivo-langagier. Et c'est dans ce sens-là que nous nous en servons en gardant dans l'esprit que la *subjectivité*, comme valeur actualisée à la fois dans la perception et dans l'acte langagier, est en rapport égal aux deux instances.

2.2. Geninasca et la cohérence

« De ses deux mouvements, passage du signifiant au concept, et passage du concept au référent, c'est évidemment le second qui a été privilégié, puisque la vérité se définit classiquement comme *adaequatio rei et intellectus* ».

François Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, PUF, p. 82.

Nous venons de voir que pour Coquet la question des instances discursives aide à poser d'autres questions et à aborder plusieurs notions liées directement à la signification dans le discours, et plus particulièrement dans le texte : la réalité, la référence, les univers discursifs, la reproduction et le lecteur. Nous avons conclu aussi que, dans un texte, les instances se transforment en mécanismes, processus ou configurations énonciatives en attente d'actualisation chez le lecteur que nous avons fini par considérer comme instance d'origine dans l'acte de la lecture. C'est par cette idée du texte comme mécanisme que nous faisons le lien avec le travail de Geninasca sur le discours et la signification.

2.2.1 Le texte, le discours, comme stratégie

Pour Geninasca, il y a deux types principaux de discours : les discours *informatifs* (transitifs) descriptifs des états du monde, dans lesquels l'énonciation et l'énoncé se construisent en même temps, et les discours *signifiants* (intransitifs) réflexifs qui

renvoient aux conditions d'émergence de la signification discursive et de leur propre énonciation. Les descriptions qu'à l'occasion ils proposent des états du monde ou de ses acteurs ne sont jamais que le moyen de mettre en scène (de figurativiser) les conditions d'émergence de la signification discursive. (Geninasca 1998 : 110-111)

En d'autres termes, les discours informatifs correspondent aux énoncés en *communication* (cf. 2.1.) et possèderaient un « je » référent tandis que les discours signifiants correspondent aux énoncés en *création discursive* (cf. 2.1.) et seraient portés par des « je » référés. Un discours informatif a besoin d'un ancrage direct dans le monde, d'une situation d'énonciation, c'est pour cette raison que la construction de l'acte énonciatif et du produit de cet acte s'y font simultanément ; son sens est avant tout actualisé par celui qui le produit, dans un lieu et un temps précis. Un discours signifiant

ne dépend pas de sa condition de production, de son instance d'origine (*cf.* 2.1.), mais de son *agencement* signifiant, et son actualisation, ou même son statut discursif, sont en attente de la prise en charge par une instance de réception (*cf.* 2.1.). Pour nous, le lecteur est considéré comme l'instance d'origine d'un discours signifiant (texte poétique ou narratif) parce que, en quelque sorte, l'ancrage au monde est assuré par son acte de lecture.

Selon Geninasca, la lecture est l'acte d'interprétation qui garantit la discursivité du texte, c'est par l'interprétation qu'un texte signifie, et c'est par la lecture que la signification d'un texte émerge, que ce **Tout** (qui est le discours), antérieur par définition à sa manifestation linguistique comme objet, signifie et réalise sa *cohérence*. Évidemment le terme « Tout signifiant » rappelle la notion de syntagmation (*cf.* 2.1.) et suggère que la cohérence du texte ne s'accomplit pas dans une simple référence au monde de l'expérience d'un contenu stable retrouvé dans notre encyclopédie, ni dans une structure immanente qui possède sa propre grammaire indépendante de l'interprétant. Il ne s'agit ni d'un pur parcours paradigmatique ni d'un pur parcours syntagmatique, ni signe-renvoie, ni schéma narratif, ni signifiant, ni signifié. Geninasca voit les choses en termes de « cohérence » et de « formants ».

Ainsi, la cohérence est comprise comme le *sens re-construit* et les formants comme les éléments qui ont pour vocation l'*actualisation du sens*. Geninasca ne conçoit pas la notion de « formants » de la même manière que Greimas qui les voit plutôt comme « une partie de la chaîne du plan de l'expression, correspondant à une unité du plan du contenu ». Pour lui cette définition n'est pas valable parce qu'elle donne à penser que la fonction sémiotique produit « indifféremment des signes sémiotiques et des signes extra-ou parasémiotiques ! » étant donné que, lors de la *sémiosis*, le formant est destiné à se constituer « en signe (morphème ou mot) » (Geninasca 1997b : 6). Néanmoins, Geninasca ne sépare pas l'expression du contenu, il signale uniquement que le concept de formant n'aboutit pas nécessairement aux signes :

[...] les « mots » sont des formants. Ils ne correspondent pas tous cependant [...] à des « signes ». Seuls certains d'entre eux, (dans certains contextes) renvoient, non pas à une « chose », mais à un autre formant, à un formant (de la sémiotique du monde) naturel [...] les formants sont des reliques de discours antérieurement tenus. On les pensera comme des objets de mémoire discrets consistant en une configuration perceptive, phonétiquement et/ou phonologiquement, interprétable associée à deux ensembles de virtualités relationnelles qui en constituent la dimension sémantique. [...] Les formants ne sont pas des objets sémiotiques stables.

[...] produits de la parole, les formants en sont aussi les moyens indéfiniment convocables et réutilisables. Loin d'être, toutefois, les pièces dont les discours seraient faits, ils sont les lieux potentiels d'actualisation et d'inscription de virtualités inédites. (*Ibid.*)

Parler de « formants » permet à Geninasca de considérer les unités du discours non comme signes possédant un sens stable et prédéfini indépendant du discours dans lequel ils s'inscrivent, mais comme valeurs en attente d'actualisation dans le processus interprétatif lui-même. Dans ce sens |cheval| dans un texte donné n'est pas le signifiant d'un signifié « mammifère domestique » (*TLFi*) donnant lieu au signe [cheval], mais un élément, un *formant de la langue* correspondant à un autre formant d'une *autre syntaxe*, celle du monde, et par laquelle il réaliserait une valeur dans son contexte discursif :

à l'intérieur de la totalité instaurée des discours littéraires, *les formants du monde* (*scénarios, figures, configurations*), auxquels font référence les *formants de la langue*, assurent l'accès aux *structures signifiantes* (*schémas catégoriels et syntaxiques*) qui en conditionnent la compréhension. (Geninasca 1998 : 111)

Il est question ici d'élargir la notion de figure vers tout support de construction sémantique appelé « formant », et d'établir un lien plus complexe entre l'expression et le contenu ; la notion de cohérence n'est en rien basée sur une valeur présupposée, ou préétablie entre les unités – ou les formants – de l'expression et celles du contenu, tout se passe *dans*, ou tout passe *par* l'interprétation comme processus d'actualisation de possibilités, de valences⁶. Ce qui permet en même temps de mieux élaborer la relation entre les deux niveaux de représentation (discursif et narratif) dans un texte sans que l'un ne se développe au profit de l'autre ou qu'ils se confondent l'un dans l'autre, Geninasca reproche précisément ce point à la grammaire narrative :

Il n'existe pas à ce jour, en effet, de règles permettant le passage entre ces « deux niveaux de représentation et d'analyse » (A.-J. Greimas, *Du Sens*, p. 158) dans un sens ou dans l'autre. Le récit étant articulé en unités narratives dont les limites ne coïncident pas nécessairement avec celles des séquences du texte (A.-J. Greimas, *Du Sens*, p. 191) [...] Tout se passe comme si l'identité du récit était indépendante de la manifestation verbale qui le porte jusqu'à nous : le récit est susceptible de survivre à ses traductions. [...] Dans une procédure de décodage, on ne peut atteindre les structures narratives sans traiter les structures discursives, quand bien même celles-ci seraient logiquement subordonnées à celles-là. (Geninasca 1977 : 144-145)

⁶ L'auteur distingue les valences comme « investissements sémantiques » dans une structure signifiante, des « virtualités relationnelles correspondant aux différents rapports, taxinomiques, syntagmatiques, de consécution, de causalité, constitutifs des organisations réticulaires (ou isotopies) de figures » (Geninasca 1997a : 21).

Ainsi, il ne définit pas le discours comme la manifestation des structures narratives mais comme l'articulation des structures du contenu à celles de l'expression, et de ce fait, les unités discursives sont définies selon les types de relations qu'elles entretiennent :

- Une relation d'équivalence en vertu de laquelle tout contenu de la première possède une image dans la seconde, identique ou transformée [...] et
- Une relation de succession déterminant l'orientation des équivalences paradigmatiques et leur perception en termes de transformations. Cette seconde relation présuppose la relation d'équivalence, nous l'appellerons relation de transformation. [...] Formellement définies, les unités discursives sont dépourvues de contenu propre même si leur fonction est essentiellement sémantique : leurs relations conditionnent en effet la signification du texte comme articulation du sens. (*Ibid.* : 146)

Le sens n'est donc pas un effet résultant d'une simple transformation au niveau du contenu ni d'une correspondance entre la langue naturelle et le monde naturel. La signification d'un texte « *consiste [...] dans les opérations qu'accomplit le lecteur* » (Geninasca 1998 : 116), elle consiste dans ce que Geninasca appelle *l'interprétation* qui ne repose ni sur le décodage d'un message, ni sur un travail de liaison basé sur notre encyclopédie, et non plus sur une reconstruction d'un schéma de la totalité signifiante qui aurait l'énoncé comme manifestation :

On ne décrit pas la structure discursive d'un énoncé, on l'instaure, par et à travers l'exercice d'une stratégie de cohérence appliquée à un énoncé défini. (Ibid.)

La théorie de l'interprétation est donc une théorie, non du décryptage ou de la décomposition du discours, mais de l'instauration du discours, elle est **déterminée par** le discours et sa cohérence. De notre part, nous considérons que l'interprétation comme acte instaurateur du discours est l'instauration d'une expérience, c'est-à-dire que l'instance interprétative est une instance perceptive, un sujet complet (sujet et non-sujet). L'interprétation discursive est donc une autre forme de l'interprétation perceptive, en d'autres termes, la mise en place du discours par le lecteur est une mise en place de l'expérience par le corps. Par conséquent, le discours signifie, se réalise à partir du même corps qui fait signifier le monde. Ainsi, les formants du monde (syntaxe figurative) et de la langue (syntaxe discursive) fonctionnent simultanément dans l'interprétation qui dépendra de l'encyclopédie naturelle du lecteur (*cf.* 4.2.3). C'est pour cette raison que nous nous concentrons sur la délimitation des stratégies textuelles à partir des grandeurs discursives/formants au sein d'une théorie de l'interprétation.

Dans « Quand donner du sens c'est donner forme intelligible », Geninasca explique que l'instauration du discours

implique la production de quatre « objets » entre eux ordonnés : l'*énoncé matériel* (au sens où les linguistes utilisent cette expression), l'*objet textuel* (ou énoncé linguistique proprement dit), le *texte* (informé d'une organisation topologique) et un « objet invisible », le *discours* dont on postule la solidarité avec l'objet textuel. (2004b : 13)

Ainsi, l'énoncé matériel est la substance (phonique, rythmique, etc.) de l'objet textuel, c'est-à-dire de ce qui est dit, et le texte est l'ensemble des différentes organisations structurelles. En effet, ce qui est dit ne constitue pas un texte, c'est un objet qui a besoin qu'un sujet le prenne en charge. C'est une production langagière à partir de laquelle le lecteur peut instaurer un texte comme ensemble de relations. Ainsi, l'acte de lecture, d'interprétation, actualise cette « *potentialité de la langue* » (Landowski 2004 : 33) et construit sa cohérence par l'instauration d'une totalité signifiante qui est le discours :

Cet ensemble signifiant est institué comme totalité, ensemble clos, champ défini pour l'opérativité sémantique des éléments qui le constituent. Relevant d'un acte de lecture, l'instauration de cet ensemble signifiant est également l'instauration d'une instance énonciative. (Panier 2006 : 108)

Geninasca insiste dans le même article, et par cette implication des quatre objets comme principes de la stratégie de cohérence, sur le rôle de la « matérialité » de l'écrit dans la signification, du rôle de l'objet textuel dans l'interprétation qui ne se limite en aucune manière au rôle d'un signifiant par rapport à un signifié, parce qu'un énoncé qui redit le sens d'un autre énoncé n'est qu'un énoncé nouveau, un objet textuel *autre* et de ce fait un discours *autre*, entraînant une interprétation *autre*. Dans ce cas, le discours ne serait pas la totalité de phrases d'un énoncé mais un **Tout** dont la signification dépend de « stratégies de cohérence » et d'« opérations interprétatives » qui s'appliquent sur les « grandeurs figuratives » (*Ibid.*) ou formants. C'est ainsi que le texte et sa signification retrouvent une *référence* dans l'instance de réception.

Geninasca explique que la pratique interprétative impose deux types de stratégies de cohérence qui impliquent deux types de rationalité :

Corrélable à deux des modes de la signification, l'opposition *faire référence à* vs *signifier* correspond à deux types de rationalité, à deux manières, autrement dit, d'assurer l'intelligibilité du monde par intégration d'éléments à l'intérieur d'une totalité. C'est ainsi que nous distinguons une *rationalité pratique* [...], et une

rationalité mythique qui intègre les structures signifiantes à l'intérieur de la structure des discours littéraires. (Geninasca 1997a : 61)

La rationalité pratique ne constitue pas des totalités signifiantes et les totalités qu'elle peut constituer se font « en fonction de relations d'inclusions spatiale, temporelle ou d'implication logique ». Quant à la rationalité mythique, elle

implique les deux saisies, molaire et sémantique [...]. Les grandeurs molaires ne jouent plus [...] le même rôle [...] elles fonctionnent désormais à la manière de variables – lieux vides munis d'une identité – où viennent s'inscrire [...] les positions de structures signifiantes (de nature topologique, perceptive, modale ou axiologique). (*Ibid.* : 62)

Par conséquent, en partant des rationalités définies par le discours et déterminant à leur tour deux types de sémiotiques (sémiotique du signe-renvoi et sémiotique des ensembles signifiants), on arrive à la définition de deux types de saisies : une saisie *molaire* qui concerne les grandeurs figuratives et une saisie *sémantique* qui concerne les structures signifiantes (*Ibid.* : 88-90) chacune ayant pour objet deux types de relations des formants : la **dépendance** et la **solidarité**. Nous pouvons aussi parler de *référence* reliant « deux ordres de réalité, concepts et objets » et *d'inférence* reliant « deux unités relevant du même ordre de réalité » (Rastier [1991] 2001 : 84).

Ainsi, les objets des deux types de saisie sont à la fois dans un rapport de solidarité et d'indépendance les uns par rapports aux autres :

[...] on ne saurait avoir accès aux représentations sémantiques sans la médiation des figures ou des concepts et [...] ceux-ci, inversement, ne signifient qu'en vertu des structures signifiantes dont ils assurent l'actualisation. (Geninasca 1997a : 60)

2.2.2 La double identité figurative

À partir de ce qui vient d'être dit, nous pouvons affirmer que, dans un discours écrit, les figures entretiennent deux types de relations dans l'instauration de la totalité signifiante : des relations de **dépendance** « unilatérales [...] à l'intérieur de [...] configurations, parcours figuratifs, scénarios ou frames, taxinomies [...] » et des relations de **solidarités** « qui lient les positions ou les rôles actantiels à l'intérieur des structures signifiantes (schémas catégoriels ou schémas d'action) » (*Ibid.* : 22). Par conséquent, la production du discours écrit comprend deux dimensions relationnelles, l'une référentielle et l'autre inférentielle, et permet d'envisager l'analyse des « figures » en indépendance des formants de la « sémiotique naturelle » (*Ibid.*).

Ainsi, les figures sont présentées comme des variables :

[...] des grandeurs discursives, en ce sens qu'elles n'ont d'existence que par et à travers la parole qui les pose. Leur mise en place permet de rendre compte, en particulier, de ce qu'on appelle parfois « la mémoire du récit ». L'actualisation d'un formant, à l'intérieur d'un énoncé discursif est le moyen de convoquer un certain nombre de scénarios et de schémas, mais elle coïncide de surcroît avec l'installation d'une variable définie [...], qui permet au lecteur de reconnaître, par exemple, dans un |morceau de bois| la forme dégradée, sur le point de disparaître, d'un |banc| introduit quelques chapitres plus haut. (*Ibid.* : 25)

Les figures s'inscrivent donc dans le discours avec deux identités, une qui ressemble « à celle des lexèmes du trésor lexical », et une autre qui ressemble « à celle de l'acteur instauré par le récit » (*Ibid.* : 27), et par la suite, leur « vie » est prise en charge par le discours qui les actualise ; variables, lieux vides, non-signes, les formants

convoqués dans le discours sont des lieux de formation, en devenir, dont certains états peuvent se trouver, de manière plus ou moins durable, consolidés, figés, en fonction d'une convention tacite. (*Ibid.*)

Pouvant ainsi ne pas posséder la même identité encyclopédique, les figures rentrent dans la même structure signifiante parce que chacune possède une identité nouvelle dans le texte conçu comme un réseau d'interdépendance, d'isotopie.

Ce que pose la vision de Geninasca comme fait c'est qu'en premier lieu les figures, et tous formants (de l'expression et du contenu) n'ont pas besoin d'un programme narratif pour fonctionner dans la cohérence du texte, et qu'en deuxième lieu le style n'est pas un effet de l'expression séparé du contenu, en d'autres termes l'expression n'est pas une simple manifestation stable du contenu, et les formants appartenant à l'expression peuvent s'avérer des formants du contenu, et *vice versa*, lors de la construction du discours. Le réseau sémantico-lexical ne possède pas une logique homogène ou uniforme, et la cohérence dépend à la fois de la conformité et de la non-conformité, de la correspondance et de la non correspondance, de la conjonction et de la disjonction entre expression et contenu. En ce sens, l'isotopie ou l'itération, guide de la stratégie interprétative, ne se réalise pas sur l'un des deux plans, mais fonctionne autant sur le plan du contenu que sur celui l'expression, c'est-à-dire qu'on n'a pas toujours besoin d'une manifestation linguistique de la répétition pour parler d'une répétition, d'une continuité ou d'une reprise au niveau du contenu, tout comme un contenu itéré pourrait être considéré comme signifiant (unité de l'expression).

L'identité des figures dans une *parole littéraire* n'est pas seulement double mais aussi *transmutable*. Le qualificatif « figuratif » ne se restreint donc pas à la conception, déjà vue, qu'ont Greimas et Courtés qui ne s'utilise qu'en parlant d'un contenu donné de la langue naturelle possédant un correspondant dans l'expression du monde naturel.

Ainsi, l'isotopie est conditionnée par cette nature transmutable des figures. L'existence des figures dépend du discours dans lequel elles se *meuvent*, dans lequel elles sont *en devenir* et ce devenir des figures est la condition de l'interprétation, de la cohérence discursive comme multiplicité de stratégies.

Ce qu'offre cette perception geninascaienne de la cohérence et des formants du discours c'est la multiplicité de points de vue, et la simultanéité de plusieurs niveaux et stratégies de signifiante. Cela nous permet de construire une vision du sens d'un texte, d'un discours quelconque, plus complexe que celle liée au syntagme et au paradigme et de partir de cette double identité (pourtant multiple) de la figure geninascaienne vers le *chaotisme* de la cohérence et la *métamorphose* figurative comme deux bases de notre analyse.

2.2.3 Le sujet de la cohérence

Le sens dépend alors d'une d'actualisation des formants, de stratégies, d'une actualisation du discours préexistant à sa « manifestation ». Pourtant qui est le sujet qui assume cette actualisation ? Où réside l'intentionnalité des stratégies en question ? Et s'il y a des types de relations qui régissent le fonctionnement significatif dans le discours, quelles relations régissent et définissent les agents ?

Dans un premier temps, Geninasca part de l'évaluation de la notion de communication qui, selon lui, ne peut pas être utilisée pour parler de divers types d'interaction. Il faudrait certainement différencier l'interaction comme **faire** et l'interaction comme **contrat**, autrement dit, la communication comme résultat du « faire persuasif et du faire judiciaire » visant le fondement d'un contrat de vérité et la communication comme résultat du contrat de vérité instauré (Geninasca 1997a : 30) :

deux types de relations intersubjectives, deux formes de communication. La première a pour visée la conclusion d'un contrat de vérité [...] que présuppose la seconde, caractérisée par le régime du dialogue et de l'échange. (*Ibid.* : 48-49)

L'interaction discursive ne se limite pas à la communication directe d'une « vérité » dans une situation et un temps précis de l'échange, c'est-à-dire à *l'informatif*, (cf. 2.2.1). Elle possède une autre forme d'existence qui ne réside pas dans la simultanéité des actes de production et de réception du message, mais dans le *croire* au contrat de véridiction qui permettra au récepteur d'actualiser les structures signifiantes. Ainsi, les agents de l'interaction sont définis par « la relation qu'ils entretiennent avec la Vérité », conçue comme système de valeurs, et possèdent des « rôles actantiels, de sujet factif et de sujet judicateur », d'un **Je** et d'un **Tu**, sujets de l'assomption ayant le même savoir mais des « faires cognitifs complémentaires et inverses » (*Ibid.*) ; il est au **Je** de construire les parcours figuratifs à actualiser, et le **Tu**, adhérant à la Vérité, juge et actualise les figures et réalise le sens. En ce sens cette notion de *vérité* n'est pas liée à la traduction de la relation du sujet avec le monde mais engage une assomption d'un système de valeurs qui mène vers l'assertion de son identité subjective. L'assomption est donc « l'acte instaurateur du croire » (*Ibid.* : 31) et des valeurs, « l'acte par lequel le sujet pose son identité » (*Ibid.* : 45).

Geninasca signale qu'en ce qui concerne les modes de valorisation nous avons

- les *valorisations thymiques*, c'est-à-dire affectives, qui « apparaissent comme une donnée – ni vrai ni faux – dont l'authenticité ne saurait être contestée : il est ou il n'est pas » (*Ibid.* : 47). Ces valorisations activent un sujet de « désir », de « crainte » ou de « remords », qu'il appelle *sujet voulu* (*Ibid.* : 31).
- les *valorisations prédictives*, c'est-à-dire judicatives, reconnues « dans le temps même » de leur postulation (*Ibid.* : 47), activant un sujet du vouloir, du devoir, de l'accusation ou de l'excuse », *sujet voulu* (*Ibid.* : 31).

Par conséquent, la vérité du *sujet voulu* repose sur l'authenticité, et celle du *sujet voulant* sur l'assomption. Ainsi, le sujet voulant développe une relation plus complexe à la vérité qui recouvre des valorisations à la fois thymiques et prédictives :

les deux instances du sujet voulu et du sujet voulant ne sont pas dans un rapport simple de substitution ou de transformation. Le sujet voulant n'est pas le résultat d'une « transfiguration » du sujet voulu. Son apparition coïncide plutôt avec la mise en place d'une structure subjective plus complexe, de rang supérieur, articulant sujet voulu et sujet voulant. (*Ibid.* : 32)

De tout ce qui précède nous retenons et insistons sur la double identité subjective du récepteur d'un discours signifiant, c'est-à-dire du lecteur. À nos yeux, c'est une instance

visée (*Tu*) manifestée dans le discours comme stratégie textuelle par des structures de valeurs, de signifiante (cf. 4.2.2.), et c'est une instance visante (*Je*) qui prend en charge, ou assume, les vérités discursives en actualisant les structures de valeurs en questions. Par conséquent, la subjectivité du lecteur/récepteur se réalise par son assomption des structures de valeurs dans le texte. Et c'est dans ce sens-là que nous considérons le lecteur comme principal sujet de la cohérence qui, rappelons-le, dépend de son acte interprétatif.

2.2.4 En guise de conclusion

Comme nous venons de voir, la vision de Geninasca du discours comme cohérence ne prive pas le sens de sa dimension « molaire », c'est-à-dire de la référence au monde naturel, mais invite à voir dans la signification un mécanisme plus complexe qui ne laisse pas de côté la référentialité, et ne se contente pas d'une inférentialité schématique, mais offre aux sujets et aux formants du discours une vie qui réalise des valeurs à la fois par rapport au monde des *objets* et au monde des *mots*. De ce fait, le sujet de la cohérence dont nous venons de parler est aussi double en ce qui concerne sa *nature* intello-sensible, le sensible ne pouvant pas être privé de sa place dans la complexité de la cohérence, celle-ci considérée pour nous comme *vécu* ; un texte en effet est une *réappropriation discursive* du monde, *des* mondes, par le sujet-lecteur, une re-subjectivisation de la langue sans que pourtant cette subjectivisation soit la seule raison de signification du discours. En d'autres termes, dans cette perspective de cohérence discursive la question du corps propre et ses manifestations ne peut pas être négligée.

Geninasca s'interroge clairement sur la question du corps propre dans l'analyse sémiotique littéraire :

La notion philosophique de « corps propre » a été introduite pour établir une nécessaire distinction entre le corps objectivé de la médecine et des sciences biologiques et le corps vécu du sujet. [...] Tout autre est la question de savoir si la notion de « corps propre » suffit à fonder un projet sémiotique susceptible de prendre en compte ce qui, en un premier temps, avait été écarté, le sensible, les sensations et les passions. (Geninasca 2004b : 8)

En abordant les analyses des « héritiers » de la sémiotique générative qui se sont intéressées à la question – auparavant négligée – du corps propre (en particulier Jacques Fontanille), ainsi que les analyses philosophiques objectivant le corps, Geninasca

propose, ayant recours aux discours esthétiques, une approche différente du sensible ne référant pas ce dernier dans sa totalité à cette instance corporelle. Il reproche à ces derniers ne pas avoir pris en compte dans leur modèle « le passage du « discours » ou du « texte » [...] à l'énoncé matériel, comme tel soumis à la perception, qui en serait la manifestation » (*Ibid.* : 10). « *Comme tel soumis à la perception* » : nous soulignons ce point qui constitue le fond de la question de la *saisie impulsive*. L'énoncé matériel, support et non signifiant, présente la « substance phonique et rythmique de l'objet textuel » (*Ibid.* : 15), sa saisie actualise des effets impressifs qui font partie de la cohérence discursive et affirment la dimension *esthétique* du discours, « objet invisible » n'ayant de réalité que par rapport aux sujets qui l'instaurent (*Ibid.* : 17). Les effets impressifs, néanmoins, n'ont pas le rôle de stimulateurs, mais occupent une place dans la *manipulation* « des représentations sémantiques dont dépend la signification, ou la cohérence, du texte » (Geninasca 1997a : 60).

Par conséquent, un texte est une structure qui contient plusieurs niveaux de saisie invitant le lecteur comme instance de réception (IR) à activer les différentes valeurs qui y sont investies selon différentes stratégies de lecture. Nous aurons le monde « à voir et à savoir » au niveau de la saisie *molaire* (ou figurative) qui concerne la référence (voir plus haut) ou

la représentation de monde (acteur, temps, espaces, intrigues reconnaissables et prévisibles) [...], les grandeurs figuratives sont rapportées, comme des signes à des réalités extra-textuelles préalablement organisées dans les réseaux de l'« encyclopédie ». (Panier 2006 : 114)

À un autre niveau, nous aurons la convocation de l'instance énonciative par les constructions signifiantes qui est de l'ordre de la saisie *sémantique* (ou discursive) où les éléments de la saisie molaire se transforment en « formants » à partir « desquels s'articule une signification pour un sujet » et « la singularité » de l'acte énonciatif est attestée (*Ibid.*).

Sur un dernier plan, il y a une saisie *impulsive* antérieure à toute représentation. Elle est de l'ordre du « représentable », c'est-à-dire de la *potentialité figurative* où nous avons affaire à une « une perception esthétique » (*Ibid.*).

Dans l'examen des différents poèmes de notre corpus, nous insistons sur cette multiplicité des niveaux de saisie, ainsi que sur la multiplicité et la transmutabilité des grandeurs figuratives, et sur la multiplicité de l'identité subjective du lecteur comme visé

et saisisseur du texte. De plus, cette subjectivité est réalisée sans négliger l'identité double du lecteur, à la fois sujet et non-sujet (*cf.* 2.1.3.), c'est-à-dire à la fois *âme* et *corps* (*cf.* 1.2.). Ces éléments constituent la base de nos analyses, comme nous l'avons précisé à plusieurs reprises, sachant que nous en partons pour élaborer une méthode différente et plus élargie qui pourrait contenir et lier les divers points de vue examinés dans cette partie.

2.3. *Phusis et Séma* : la parole du corps ?

« À travers les limites effondrées, sous les ordures de la culture au mieux suicidée, le sémiotisable se réduit à la peau, du corps survivant. »

Georges Molinié, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, P.U.F, 1998, p. 275.

Dans cette partie nous chercherons à observer la vision que présente Jacques Fontanille dans *Soma et Séma : figures du corps* (2004) parce qu'il s'y interroge sur le rapport entre langage et corps. Mais avant de tenter cet examen à la lumière des réflexions précédentes de Coquet et Geninasca, qui servent d'appui à notre recherche, nous proposons de résumer les différentes manifestations théoriques des notions que nous venons d'explorer concernant le discours et la perception :

La définition du discours passe par celle du sujet et de ce fait, balance entre *discours de la pensée* et *discours de l'expérience* ; avec Platon c'est le discours de la pensée qui exclut toute possibilité de corps énonciateur, avec Aristote c'est l'énoncé sur le monde, pour que vienne ensuite Descartes avec l'énonciation du doute de ce même monde et finalement les débuts phénoménologiques avec Locke et Kant qui présentent le discours de l'expérience, et finalement Merleau-Ponty qui considère clairement que le langage, l'acte discursif n'est autre que prise du sujet sur monde. Le discours donc passe d'un simple *dire sur le monde*, où il s'agit d'un monde séparé du sujet qui énonce, à un plus complexe *dire le monde*, où il s'agit d'un ancrage du sujet énonciatif à son vécu. La perception prend alors place dans la définition du sujet et la subjectivité apparaît comme appropriation du monde par la perception et le discours à la fois. Le rapprochement entre l'acte langagier et l'acte perceptif est légitime et le *Logos* est ancré dans la *Phusis* comme l'aurait exprimé Coquet. Ainsi, nous pouvons aller jusqu'à dire, au terme de ce parcours théorique, que le discours n'est qu'expérience au sens où l'expérience du monde ne peut pas être séparée de l'activité discursive.

Le texte à son tour est un discours du monde, un discours-monde, or son ancrage à la *Phusis* ne possède pas les mêmes mécanismes qu'un énoncé « parlé », comme nous avons pu voir avec J.-C. Coquet, parce qu'en premier lieu l'instance subjective ne s'y manifeste pas de la même façon. En d'autres termes : les tensions et les valeurs subjectives, autant que non-subjectives, ne sont pas les mêmes dans la *parole* (dans le

sens saussurien du terme) et la *parole littéraire* (Geninasca 1997a). En effet, un texte est une construction à la recherche d'un sujet que nous estimons être le lecteur. Nous considérons que le lecteur finit par être l'instance d'origine du discours écrit (cf. 2.1.), que le corps propre du discours se trouve actualisé dans l'interprétation et non dans la production (écrivain).

Nous l'avons vu, la sémiotique s'efforçait et s'efforce de plus en plus de retrouver le corps dans l'activité langagière. Et, tandis que Coquet s'est concentré sur les modalités des instances et que Geninasca s'est orienté vers les unités discursives et les stratégies textuelles, Fontanille, après de longues et diverses *quêtes sémiotiques* sur le sujet, le discours, la littérature, les passions, les tensions et bien d'autres principes et préoccupations sémiotiques, livre dans *Soma et Séma* une étude aussi diverse que riche sur le corps dans le discours, le corps comme *figure*, prenant appui non seulement sur les sciences du langage mais aussi sur un grand nombre des sciences humaines (phénoménologie, psychologie, philosophie). Il fait le lien entre une syntaxe sensorielle et une syntaxe figurative et construit petit à petit un nouveau trajet de la signification discursive et une nouvelle conception de la fonction sémiotique par rapport à cette « figure corporelle ».

Plusieurs éléments sont à prendre en compte de cette étude qui s'inscrit dans le questionnement sur le discours comme esthésie, pour deux raisons :

- D'abord parce qu'elle fonctionne comme confluence des lectures précédentes sur la phénoménologie et la sémiotique.
- Ensuite à cause de sa prise en compte distincte des instances ainsi que de la cohérence discursive et la richesse qu'elle apporte à nos observations précédentes et à la position que nous adoptons dans notre analyse.

2.3.1 À la recherche de la syntaxe perdue

Le travail de Fontanille ne se distingue pas seulement de celui de Coquet sur les instances ou de celui de Geninasca sur la cohérence textuelle quant à sa terminologie, tantôt sémiotique, tantôt empruntée à la philosophie ou à la psychologie. L'ensemble de son approche est différente. C'est une approche essentiellement tensive qui recherche les instances et la cohérence en termes de motricité, d'énergie et de matière.

Tandis que Coquet parle de non-sujet et de sujet, Fontanille parle du *Moi* et du *Soi*, mais aussi de chair et de corps propre ; tandis que Geninasca s'intéresse aux stratégies textuelles, Fontanille se concentre sur les principes communs d'organisation, une organisation sensorielle minutieusement examinée. Ce qui l'intéresse rejoint la sémiotique du sensible, dans laquelle il inscrit sa recherche, mais surtout la phénoménologie dans le sens où il cherche à trouver comment cette « prise de position » (des termes qu'il utilise lui-même) du corps-actant fait signifier (cf. 1.2.6.). Il souhaite que l'analyse sémiotique passe de ce thème d'étude « unificateur », qui est le corps, à une construction d'un point de vue épistémologique (Fontanille 2004 : 263) ; il ne s'agit donc pas de s'occuper

du sens de l'expérience corporelle, ou bien de la présence du corps dans les sémiotiques-objets, il faut aussi que cette recherche fournisse de nouveaux modèles d'analyse des sémiotiques-objets. (*Ibid.* : 83-84)

Suivant ce projet, très proche de la phénoménologie (cf. 1.2.6.), la dualité (signifié/signifiant) de la *sémiosis* est brisée par l'inscription d'un troisième élément qui est le corps propre.

Fontanille engage le corps à un « rôle » dans « la construction d'une *syntaxe figurative* » (*Ibid.* : 84). Il ne s'agit pourtant pas d'invoquer la substance de l'expression des discours,

c'est encore moins faire appel au canal sensoriel par lequel sont prélevées les informations sémiotiques – au sens où on dit que les *images* relèvent de la sémiotique *visuelle* – [...] mais de la contribution de la sensorialité à la syntaxe discursive (et notamment à la syntaxe figurative) [qui] exploite des « réseaux » [...] sensoriels. (*Ibid.*)

En d'autres termes, il n'est pas à la recherche du canal mono-sensoriel de la transmission du message, mais de la signification « polysensorielle » d'une énonciation « en production comme en réception » (*Ibid.*), précise-t-il. L'approche, à la fois sémiotique, psychologique et philosophique de la sensorialité constitue le point fort de l'analyse de Fontanille parce qu'elle mène à l'élaboration d'une conception de modes sémiotiques très hétérogènes qui ne se limite pas aux cinq sens et inclut la sensori-motricité. Autrement dit, son approche vise à dépasser la simple assimilation entre un type de sémiotique et un ordre sensoriel, et à construire une syntaxe figurative dissociée de la « substance sensorielle » (*Ibid.* : 94) dans le sens où elle peut se réaliser indépendamment de cette substance. Ainsi, la dissociation entre substance et syntaxe permet l'investissement des différents champs sensoriels dans une multiplicité d'isotopies. Pour

illustrer la polysensorialité et l'autonomie de la syntaxe figurative, Fontanille donne l'exemple de la madeleine de Proust où le récit effectue un déploiement d'une scène de mémoire à partir du contact gustatif :

En effet, il élabore, à partir du simple contact tactile initial, la séquence de différenciation d'autres acteurs, d'autres espaces et d'autres moments que ceux du goût proprement dit. La forme du champ gustatif devient alors celle du champ de discours tout entier, susceptible d'accueillir toutes les combinaisons modales : la saveur-souvenir se livre, se dissimule, les acteurs résistent, rencontrent des obstacles, les franchissent, etc. (*Ibid.*)

Par conséquent, il faudrait abandonner la *mono-vision* selon laquelle on construit des « micro-séquences » (*Ibid.* : 97) de syntaxe figurative dont chacune correspond à un mode sensible pour une vision pluraliste qui prend en compte la polysensorialité mettant en place des « séquences canoniques globales » (*Ibid.*). Dans cette quête polysensorielle, Fontanille rappelle deux séquences sensorielles :

- la première, proposée par Greimas, est constituée selon un critère *modal* « en fonction du type modal dominant qui caractérise la relation entre le sujet de la perception et le monde perçu » (*Ibid.*) : (le toucher / l'odeur et la saveur / l'ouïe et la vision) en accordant au toucher le sens du contact, à l'odeur le sentir et à la saveur l'évaluation et le savoir.
- la deuxième, proposée par Aristote, suit un critère spatial : (le toucher et la saveur / l'odeur / l'ouïe et la vue), les premières étant les sens du *contact* et les dernières les sens de la *distance*, et l'odeur à la fois du *contact* et de la *distance*. Il est question ici « de la plus ou moins grande distance entre le sujet et le monde » (*Ibid.*).

Selon lui, ces séquences, ne traitant pas de « la polysensorialité mais de la succession et de la hiérarchie des ordres sensoriels », sont plus rentables que l'établissement « problématique et provisoire » d'une seule séquence canonique, ou de ce qu'il appelle « principes communs d'organisation » (*Ibid.*).

Dans ce dernier cas, l'ordre sensoriel ferait partie non d'une suite d'ordres sensoriels dans laquelle il possède une place fixe selon un critère fixe, mais d'une pluralité organisée selon un principe de configuration sensorielle dont l'ordre en question *actualise* une ou plusieurs parties. En vue de la construction d'une logique de la syntaxe figurative, Fontanille propose de chercher les « correspondances possibles entre types

syntaxiques et ordres sensoriels » (*Ibid.* : 98), ainsi que les propriétés syntaxiques de la « configuration polysensorielle » (*Ibid.*) et de trouver les « types et les sous-types qui s'en dégagent » (*Ibid.*). En suivant cette démarche, il espère dégager les principes communs d'organisation (syntaxe polysensorielle) et construire un domaine spatio-temporel, c'est-à-dire « *un champ sémiotique* [...] que l'instance de discours se donne en *prenant position* en vue d'une énonciation : l'instance de discours circonscrit ainsi ce qui relève du *monde pour soi*, de la *présence à soi* » (*Ibid.*). En d'autres mots, la recherche de Fontanille vise

- d'un côté, la mise en place d'une syntaxe figurative respectant le caractère polysensoriel de l'activité perceptive,
- d'un autre côté, la délimitation des conditions de la production du sens dans le discours par rapport à l'instance d'énonciation en tant que prise de position dans le monde. L'instance de l'acte discursif est la même que l'instance de l'acte perceptif : elle impose la différenciation entre la délimitation de l'extéroceptif (*monde pour soi*) comme présence non actualisée et le proprioceptif (*présence à soi*) comme présence actualisée par rapport à l'intéroceptif (le *Moi*).

2.3.2 Le *Moi* de la motion et le *Soi* de la signification

Définir des frontières, établir des catégories et des liens et obtenir des entités bien déterminées les unes par rapport aux autres, est impératif au départ de toute analyse. Fontanille commence par la définition du rapport entre nous et le monde et par là il arrive à distinguer trois domaines de ce rapport : « l'extéroceptif », « l'intéroceptif » et le « proprioceptif ». En effet, la sémiologie comme produit de l'énonciation réside dans la « prise de position du corps dans le monde » qui détermine deux domaines « extérieur » et « intérieur » :

le *propre* et le *non-propre* ; la sémiologie se traduit d'abord par l'établissement de l'isomorphisme entre les deux domaines, isomorphisme garanti par le fait que le corps de l'instance énonçante appartient aux deux domaines à la fois, et c'est lui qui les convertit respectivement en un plan du contenu et un plan de l'expression. (Fontanille 2004 : 22)

L'intéroceptif et l'extéroceptif obtiennent donc leur statut de « plan du contenu » et de « plan de l'expression » dans l'énonciation grâce au corps, au *proprioceptif*. Cette

instance assure l'« homogénéité de l'existence sémiotique, le rabattement de l'intéroceptivité sur l'extéroceptivité » (*Ibid.* : 88), c'est elle qui décide donc de la mise en place des deux plans :

Dans la perspective du *discours en acte* et de *l'énonciation*, la distinction entre extéroception et intéroception peut donc être à tout moment déplacée, et ce déplacement est assuré par la proprioception. (*Ibid.* : 21)

Le deuxième élément que Fontanille prend en considération et qui est certainement lié au premier, c'est-à-dire à la proprioception qui assure la sémiose, c'est le mouvement : il considère que la signification du monde sensible est conditionnée par la sensorimotricité. Les phénomènes de sensorialité, selon lui :

ne peuvent être saisis que dans leur devenir, dans une transformation qui les fait devenir autres, différents, opposables les uns aux autres ; or, dans le domaine sensoriel, et dans le rapport entre le corps et le monde, voire entre le corps et soi-même, le changement ne peut être saisi qu'à travers un mouvement relatif au corps : dans l'espace, dans le temps, dans le corps, hors du corps, ou même entre l'intérieur et l'extérieur du corps. La perception n'est plus alors dissociable de l'action [...] en ce sens précis que toute saisie sensorielle est une saisie du mouvement, qui accompagne, précède ou provoque le mouvement, et qui, par conséquent est d'abord une sensation de la chair et du corps en mouvement. (*Ibid.* : 87-88)

Ces deux points élémentaires guident la réflexion de Fontanille sur la fonction sémiotique conçue par rapport au corps propre :

Dès que l'attention se porte sur l'émergence de la signification à partir de la sensibilité, c'est le siège et le ressort de cette sensibilité, le corps et la chair, qui réunissent les deux plans du langage. (*Ibid.* : 88)

Les deux instances de l'actant selon Fontanille sont donc la chair, le *Moi*, qui assure la référence à la prise de position dans le monde et le corps, le *Soi*, qui est l'instance du discours en acte, de la signification en devenir :

La *chair*, [est] l'instance énonçante en tant que *principe de résistance/impulsion* matérielles, mais aussi en tant que position de référence, ensemble matériel occupant une portion de l'étendue et à partir duquel cette étendue s'organise. [...] siège du *noyau sensori-moteur* de l'expérience sémiotique. [...] le *corps propre*, [...] qui se constitue dans la sémiose, [...] dans la réunion des deux plans du langage, dans le discours en acte, serait donc porteur de l'identité en construction et en devenir, et il obéirait quant à lui à un *principe de force directrice*. (*Ibid.* : 22-23)

Nous faisons ici le lien avec la conception de J.-C. Coquet de l'instance d'origine qui pourrait être assimilée au *Moi* et à l'instance projetée du discours qui pourrait être

assimilée au *Soi*. Plus loin, Fontanille parle de la multiplicité du *Soi* dans le récit. Nous pouvons dire que le *Moi* serait la perception en acte et le *Soi* le discours en acte, dans ce cas l'appropriation du monde passe par le *Moi* et la signification du monde passe par le *Soi*. L'étude se focalise donc sur ce passage de la chair au corps, de la référence sensorielle à la construction signifiante, du matériel au discursif, c'est-à-dire de l'unique au multiple. Il s'agit de retrouver le corps-actant par ses deux instances, *Moi* et *Soi* qui

se présupposent et se définissent réciproquement : le *Soi* est cette part de lui-même que le *Moi* projette hors de lui pour pouvoir se construire en agissant ; le *Moi* est cette part de lui-même auquel le *Soi* se réfère en se construisant. [Ils] sont en quelque sorte inséparables, ce sont le *recto* et le *verso* d'une même entité, le corps-actant. (*Ibid.* : 24)

Cela implique une double identité du corps de l'actant : une substance extensive, *matière* « animée par la *sensori-motricité* » (*Ibid.* : 27) et une substance intensive, *énergie* « dont les limites et l'individualité sont progressivement définies par l'accumulation et la mémoire » (*Ibid.*). Ainsi, le *Soi* serait la mémoire du *Moi* et « la somme des empreintes qu'elle [la mémoire] conserve » (*Ibid.*).

Le *Moi*, l'expérience, la matière, est donc le *recto* du *Soi*, du discours, de l'énergie. Les tensions du *Moi* sont à leur tour le *recto* des structures tensives du *Soi* : selon Fontanille il faut élaborer une syntaxe sensori-motrice avant de construire une « syntaxe figurative plus générale, [...] prototype de toute syntaxe sensible et incarnée » (*Ibid.* : 28). Ainsi, il considère que la sensori-motricité régit notre rapport au monde et lui attribue « une *visée intentionnelle* et une *orientation axiologique* » (*Ibid.*), un certain « sortir de soi » et « diriger vers », un « mouvement orienté » (*Ibid.*).

Par conséquent, la *distinction-liaison* entre une sensori-motricité et un processus signifiant et *l'interaction* entre le *Moi* et le *Soi* constituent les deux premiers points d'appui de l'hypothèse de Fontanille. En effet, il considère que, tout comme le *Soi* qui se retrouve dans le *Moi* et le *Moi* qui se projette dans le *Soi*, les éléments discursifs retrouvent leur origine dans les tensions de l'expérience « que procure la perception des figures du monde naturel » (*Ibid.* : 88) c'est-à-dire que « la polarisation positive et négative des systèmes de valeurs est de fait le produit d'une expérience somatique » (*Ibid.*).

2.3.3 Pour une topique somatique

Dans la perspective de la conception d'une syntaxe figurative, rappelons-nous du *champ sémiotique* qui permet à l'instance de discours, nous l'avons vu, de distinguer ce qui relève du *monde pour soi* et de *la présence à soi*. Fontanille précise que la « profondeur », « propriété descriptive principale » (2004 : 98) du champ sémiotique, définit d'une part *l'orientation* « des tensions qui le traversent », et d'autre part la « frontière entre la présence et l'absence » (*Ibid.*). Ainsi :

le champ du discours est à la fois un *champ de présence* et un *champ positionnel* : toute présence repérée dans le champ est dotée d'une position par rapport à la position de référence (le *Moi*) ; des rôles actantiels émergent, plus précisément des *actants positionnels*, susceptibles de recevoir une identité modale et de porter des systèmes de valeurs.

Dans cette perspective, la syntaxe figurative des modes sémiotiques du sensible se présentera sous la forme d'*effets de champs positionnels*, d'*effets actantiels*, *modaux et axiologiques*. (*Ibid.*)

Ainsi, le *clivage du Moi*, ou plutôt *dans le moi*, *dans l'actant en Moi et Soi* donne lieu à deux opérations *débrayantes* :

- une opération *énonciative*, consistant en « la projection d'une instance en construction dans l'énonciation du discours, à partir d'une instance de référence » (*Ibid.* : 30).
- une opération *énoncive*, renvoyant à « la projection d'actants hors de l'instance de discours (les « ils »), ainsi que des clivages et des tensions [...] entre les actants de l'énonciation – l'instance de discours – et les actants de l'énoncé – instance narrative – » (*Ibid.*).

Pour lui, il y a une « équivalence iconique » entre une expérience *interne* (sensorimotrice) au niveau des « actants de l'énonciation », et une expérience *externe* (interaction matière/énergie) au niveau des « actants de l'énoncé » (*Ibid.*). Nous sommes donc devant un mouvement de débrayage/embrayage continu, dans les expériences de la *motion* et de *l'interaction*, qui est dû à la *sémiosis en acte*.

Dans sa quête des « modes sémiotiques du sensible » ou de la « *signification* du monde sensible » déployée dans « une syntaxe polysensorielle » (*Ibid.* : 97), en d'autres termes, dans sa recherche des « principes communs d'organisation » (*Ibid.* : 100) il établit le « schéma sensitif canonique » par l'observation des différents champs sensoriels sur la

base de la démonstration du « mécanisme de *débrayage* qui, depuis le premier contact avec le monde, aboutit à une véritable mise en scène autonome, la syntaxe figurative » (*Ibid.*). Il présente ainsi les différents types de champs selon un ordre qui ne se repose ni sur une hiérarchie précise, ni sur une correspondance sens/champ car les propriétés des différents champs « n'appartiennent exclusivement à aucune substance sensorielle » (*Ibid.*). L'ordre suivi est basé sur un principe de la « complexification syntaxique » (*Ibid.* : 110). Nous allons exposer à présent les différents principes présentés par Fontanille concernant les champs sensoriels en suivant la catégorisation qu'il propose (transitivité, quantité, réversibilité, etc).

Les champs intransitif et transitif

Le champ que Fontanille appelle *intransitif* est le champ qui ne comporte pas la *différence*, son prédicat « ne signale que la présence de son propre substrat » (*Ibid.* : 99). Dans ce cas, le champ sémiotique est « mis en abîme » par les *sensations motrices internes* :

le corps propre, centre du champ de présence, devient à son tour un champ de présence, dont le centre est le mouvement intime, et les horizons, l'enveloppe corporelle. (*Ibid.*)

Par conséquent, au lieu du corps propre nous avons les mouvements intimes comme centre de présence qui présupposent un « état tensif stable de la chair » (*Ibid.*) animé par la vie et doté d'une présence en contraction (mouvement centripète) en dilatation (mouvement centrifuge). Fontanille donne ici l'exemple de la respiration qui appartient en même temps au champ transitif du fait qu'elle finit par un contact avec le monde extérieur par un « franchissement de l'horizon » (*Ibid.*). La différence, qui manque alors au champ intransitif, apparaît dans le champ transitif par ce contact avec le monde extérieur. Ainsi, les propriétés de ce champ

caractérisent de fait une sorte de « proto-sensation », une sorte de noyau commun de toute sensibilité, où les syncrétismes prennent leur source, et qui rend possible toutes les synesthésies. (*Ibid.*)

En ce sens, l'enveloppe, zone de connexion de tous les contacts transitifs est une figure polysensorielle qui, selon le sens en question, *déborde* (comme dans le cas du toucher) ou pas (comme dans le cas de la respiration). L'auteur donne l'exemple du **toucher** dont le prédicat est la *présence pure*, c'est-à-dire ce « *quelque chose qui n'est pas moi* » qui

est là (*Ibid.*). Une distinction élémentaire a lieu donc entre le *propre* et *l'autre*, une opposition entre l'identité (le *Soi*) et l'altérité (*le monde pour Soi*) qui donne lieu à une réaction thymique initiale attraction/répulsion (*Ibid.*). Ainsi, l'attraction et la répulsion obtiennent un sens concret dans la zone de la connexion de l'interne à l'externe, l'enveloppe : dorénavant, on distingue l'appropriation et du rejet de l'autre, donc le domaine *propre* et le domaine *non-propre* :

Le champ du toucher est donc celui de l'invention d'un *corps à soi*, le *corps-propre* minimal, celui que délimite une enveloppe ; tout se passe comme s'il « inventait » la *proprioceptivité*, en suscitant la distinction élémentaire *propre/non-propre*. (*Ibid.* : 100)

Le *propre* et le *non-propre* dans ce cas constituent un seul actant parce qu'ils sont indissociables dans le contact et ils ne peuvent pas être pris comme une source et une cible. Pour ce faire, ils devraient être autonomes et ils devraient avoir une orientation, ce qui voudrait dire une perte du contact, donc de la transitivité.

Les champs réfléchi et réciproque

Le champ *transitif* invente donc la catégorie *propre/non-propre* par le contact, le troisième champ qu'examine Fontanille est le champ *réfléchi* qui invente la catégorie *Moi/Soi* par la *sensori-motricité*. Il ne s'agit pas de la motion intime dont les horizons étaient l'enveloppe corporelle comme dans le champ *intransitif* mais d'une sorte d'affection que la chair et le corps propre (position de référence du champ sémiotique) s'appliquent à eux-mêmes comme ce qu'émet leur propre mouvement dans les déplacements C'est ce que Fontanille développe quant à l'attention. Il explique que :

on observe un syncrétisme des rôles de la source, de la cible et du contrôle : la chair, par exemple, est à la fois la source des sensations, la cible affectée, mais aussi le contrôle qui assure leur contention. [...] en d'autres termes, la source et la cible, au moins, sont ici confondues. (*Ibid.* :100-101)

Le corps qui « se déplace » par lui-même possède une sensori-motricité, à la différence d'un corps transporté par « autrui », et « perçoit le mouvement comme un *se mouvoir* » (*Ibid.* :101). Ainsi, « le corps propre en mouvement explore son champ, mais, du même coup, en déplace les horizons » (*Ibid.*). Pour Fontanille, le caractère réfléchi du champ permet de parler d'une nouvelle distinction (par rapport à celle entre propre et non-propre) entre le *Moi* et le *Soi* d'une même instance sensori-motrice qui « *se meut* » (*Ibid.*).

Cette « *réflexivité* du dispositif actanciel » (*Ibid.*) que nous trouvons dans l'exercice de l'attention dont l'auteur parle dans le contexte du déplacement – source et contrôle se confondant –, est la même dans le contexte de la vision. Celle-ci comporte aussi une *exploration* du champ sensoriel et un *déplacement* de ses horizons par une variation de la « focalisation » et du « degré d'attention » jusqu'à « en remanier complètement la forme et la taille » (*Ibid.*).

Par conséquent, à la différence des champs *transitif* et *intransitif* où la question de la source et de la cible n'est pas relevée parce qu'elle implique une séparation d'actants et d'instances qui ne sont pas compatibles avec ces deux champs basés l'un sur le mouvement de l'intime et l'autre sur le contact, le champ *réflexif* inclut une prise en compte des notions de *source* et de *cible*, bien qu'elles soient confondues, l'émanation étant interne à la source.

Le quatrième champ abordé par Fontanille est le champ réciproque qui prend en charge une *source* et une *cible* non confondues. C'est l'olfaction qui illustre le mieux ce champ parce qu'elle met en place un *ça* et un *moi*. L'auteur propose comme prédicat de base de l'olfaction : « *Je sens que ça sent X* » (*Ibid.* : 103). Ainsi, dans la réciprocité nous avons deux conditions préalables liées d'abord à l'univers *restreint* et même enveloppé du *ça* comme **actant**, et ensuite à *l'orientation* entre la *source* et la *cible* :

En somme, le *moi* est la *cible* d'une *émanation* extérieure. Mais, d'un autre côté, comme c'est le corps odorant qui vise le corps percevant, la relation est réciproque : *Ça sent X* vise le *moi* ; *Je sens X* vise *l'autre* ; *Je sens que ça sent X* est donc réciproque. (*Ibid.*)

Ce champ réciproque, « procède par la distinction entre le *propre* et le *non-propre* » (*Ibid.* : 104). Pourtant, l'interaction entre ces deux est différente de celle que nous trouvons dans la « présence pure » (le toucher), par exemple, car les enveloppes sont « d'abord celles des autres corps, qui deviennent ensuite des enveloppes de son propre corps » (*Ibid.* : 103) pour occuper à la fin l'intérieur du corps propre. Il s'agit d'une « *conversion des enveloppes de l'autre en enveloppes du Soi* » (*Ibid.*) ou même d'une *intériorisation* de l'enveloppe de l'autre, et par conséquent de

la mise en place de *l'extéroceptivité* : quelque chose qui entoure et occupe le corps propre est senti comme émanant d'un autre corps. (*Ibid.* : 103-104)

Le champ interne

Le champ *interne* présente des mécanismes et des propriétés différentes et plus complexes que les champs précédents. Avec ce type de champ, nous sommes confrontés à *l'intéroceptif*. L'exemple donné comme prototype du champ *interne* est celui du champ sensoriel du *goût*. Fontanille explique que la saveur se fonde sur la reconnaissance de « phases » (*Ibid.* : 104) à partir du premier contact, de la « sensation tactile inanalysable » (champ transitif). Ainsi, la reconnaissance de « phases » implique une mise en place d'espaces et de moments, donc d'acteurs :

chaque phase est alors caractérisée par un prédicat de type tactile (par exemple « brûler »), mais attribué à un acteur identifiable (le *piment* brûle). Tout se passe donc comme si la saveur était une combinaison de contacts analysables et dont l'acteur source serait identifiable. (*Ibid.*)

A part le fait que le goût combine « des propriétés olfactives, tactiles et sensori-motrices » (*Ibid.* : 105) il est important de voir que c'est un champ qui *met en scène* des acteurs/lieux/moments, et révèle donc une « représentation figurative complexe » qui serait une « *scène intérieure* » qui permet le « déploiement de *l'intéroceptivité* » (*Ibid.*). Nous ne sommes plus devant l'enveloppe-moi qui autorise la délimitation du *proprioceptif* (champ transitif), ni devant l'enveloppe-autre qui autorise la délimitation de *l'extéroceptif* (champ réciproque), mais devant une *reconnaissance* de l'interne :

nous n'avons plus affaire ni au *corps propre* conçu comme une enveloppe (le toucher), ni au *corps autre* (l'odeur), mais à un *corps interne*, un corps creusé et habité. (*Ibid.*)

Il s'agit de représentation et de projection, d'un « imaginaire » (*Ibid.*) qui a un centre différent selon le premier contact (dans le cas de la saveur c'est le toucher). Son centre n'est pas celui de la chair, « centre de mouvement et de sensation » (*Ibid.* : 111), comme dans le cas du *champ réfléchi* par exemple. En conséquence, le *champ interne* (figuratif) qui relève du *Soi*, du « se sentir » (*Ibid.*), n'est pas à confondre avec la *chair* (matérielle) qui relève du *Moi*, du « sentir » (*Ibid.*).

Fontanille voit nécessairement le *champ interne* comme une organisation, non seulement différente des champs examinés jusqu'ici, mais aussi plus complexe, qui s'affirme dans *l'intériorisation*, « exploration du non-propre » (*Ibid.* : 105) dans le « *corps interne* », dans la *séquentialisation*, mise en ordre après division des « parties de la cible » (*Ibid.*) et

des « parties de la source », et finalement dans *l'iconisation*, distribution des « phases prédicatives sur des figures iconiques (moments, lieux, et acteurs) » (*Ibid.*).

Le champ réversible et simultané (la sphère sensorielle)

Par *réversibilité* Fontanille entend la possibilité du corps percevant de fonctionner comme la source d'une saisie tout en étant la cible d'une visée du corps autre, en d'autres termes c'est une propriété du champ en question qui complète la *réciprocité*. L'exemple que donne l'auteur est le champ sensoriel de l'ouïe qui possède plusieurs propriétés communes aux autres champs mais avec des différences d'organisation :

- L'affirmation de l'extéroceptivité : le champ auditif autorise, non seulement la mise en place de l'extéroceptivité, mais « généralise le principe de l'enveloppe extéroceptive » (*Ibid.* : 106). Ainsi, tout comme l'enveloppe olfactive, l'enveloppe auditive, la *sphère*, est « suscitée par un corps autre et elle englobe le corps propre » (*Ibid.*), sauf qu'à la différence du champ olfactif où nous assistons à la conversion de *l'enveloppe de l'autre en enveloppe de Soi*, le champ de l'ouïe va dissocier l'enveloppe extéroceptive du corps propre : « il ne s'agit plus d'une enveloppe corporelle plus ou moins distante, mais d'une sphère indépendante du corps percevant » (*Ibid.*).
- La sollicitation de la chair : la *sphère* possède un horizon « d'apparitions et de disparitions. En-deçà, la présence (le son) ; au-delà, l'absence (le silence) » (*Ibid.*). Le silence étant l'une de ses deux limites à côté de la douleur, la sphère auditive « méconnaît les limites du corps propre » (*Ibid.*) d'où l'intérêt de savoir comment elle modifie les « tensions de la chair » (*Ibid.*). La sollicitation de la chair par l'ouïe n'est pas la même que celle de la sensori-motricité du fait que dans le cas de cette dernière « la chair est mobile de son propre chef » (*Ibid.*), c'est-à-dire source et cible à la fois. Dans le cas de l'audition, la chair est « émue de l'extérieur » (*Ibid.*), le *Moi* et le *Soi* ne font pas partie de la même instance.
- La réversibilité comme complément de la réciprocité : la chair reste le centre de l'enveloppe auditive, de la *sphère* qui a comme frontière son horizon d'apparition et de disparition permettant au corps-actant lui-même de mesurer la profondeur de la source. Ainsi, le rapport entre les actants positionnels, comme dans le champ olfactif, est réciproque :

le son a une source, un corps autre, autour duquel se forme une sphère sonore ; il a aussi une cible, la chair du corps percevant, placé au centre d'une sphère auditive. (*Ibid.* : 106-107)

Le corps autre (sphère sonore) peut ainsi prendre le rôle de la cible d'une saisie par le corps propre (sphère auditive) qui serait dans ce cas la source en l'évaluation de la distance et de la position du corps sonore. Une inversion de l'orientation, une réversibilité des rôles, est donc mise en place.

- La simultanéité : le caractère réversible de ce champ permet une « double prédication (la *visée* et la *saisie*), et en simultanéité » (*Ibid.* : 107). Fontanille explique que le champ sonore fonctionne d'abord en « co-présence » ou « co-existence » (*Ibid.*) sans syncrétisme sensoriel, à la différence du champ olfactif qui fonctionne selon un principe de « totalisation » où les « odeurs se mélangent » (*Ibid.*) pour former de nouvelles odeurs, ainsi que du champ visuel où il s'agit de la superposition et de la juxtaposition. Cette simultanéité est ce qui donne lieu au principe de « l'alliance harmonique ou dysharmonique » (*Ibid.*), du fait que la co-existence *est obligatoirement* « conflictuelle » ou « harmonieuse », « tendue ou détendue » (*Ibid.*).

Les champs récursif et débrayé (des enchâssements)

Le champ olfactif, *réci-proque* et *ré-cursif*, représente une « phase intermédiaire » (*Ibid.* : 104), celle de l'*enveloppe plurielle* entre l'*enveloppe* (l'exemple du toucher) et les *horizons* (l'exemple de l'ouïe et de la vue). Il convient donc de parler de la propriété de quantification du champ olfactif, la quantification étant entendue comme :

la relation entre l'unité (le corps, son enveloppe), des multiples (les enveloppes plurielles) et leur expansion (les couches, le nuages enveloppants). (*Ibid.* : 102)

L'auteur cite Didier Anzieu qui attribut au champ olfactif, « *moi-peau olfactif* » (*Ibid.*), trois propriétés : d'abord la « totalisation » ensuite la « pluralité » et ensuite « l'envahissement » de l'autre (*Ibid.*). Selon Fontanille la récursivité réside dans ces trois propriétés parce que les « couches olfactives » sont toujours « enveloppantes » et elles « totalisent » et « individualisent » (*Ibid.*) par cela le corps odorant. Dès lors, l'enveloppe du Soi est tournée à la fois vers deux espaces, le « monde extérieur » et l'« espace interne » dont elle peut autoriser ou non la communication (*Ibid.* : 111).

Ces propriétés du champ *récuratif* sont présentes aussi dans la vision, prototype du champ *débrayé*, qui non seulement possède des propriétés en commun avec les autres champs, mais fonctionne selon tous les modes déjà examinés ;

si la vision est devenue le mode sensoriel dominant chez l'homme, c'est peut-être parce qu'il en a élaboré progressivement un usage qui associe et combine l'ensemble des propriétés disponibles. (*Ibid.* : 108)

Le champ visuel peut être un « champ transitif, réciproque, réfléchi, intériorisé [...] séquentialisé, iconisé, réversible et/ou simultané » (*Ibid.* : 105), il peut fonctionner selon le mode du toucher, dit *haptique* parce qu'avec le regard on « touche » la surface de l'objet, sauf que le *relief* et le *volume* pour le toucher deviennent *texture* et *modélé* (*Ibid.* : 108) pour la vision. La vision fonctionne aussi selon le mode olfactif, comme quand l'orientation de la profondeur visuelle est centripète, ou selon le mode de la saveur, ou elle identifie des acteurs associés à des prédicats, moments et espaces des séquences déployées à partir d'un premier « contact » visuel, ou encore « selon le principe de la sphère auditive » (*Ibid.* : 107) où il s'agirait d'un champ visuel « borné par un horizon d'apparitions et de disparitions » (*Ibid.*). Ces propriétés fondent, selon Fontanille, « l'autonomie sémiotique de la syntaxe visuelle » (*Ibid.* : 108), et c'est ce qui fait de la vision « le stade ultime de l'autonomisation de la syntaxe figurative » (*Ibid.*) elle-même. Le débrayage constitue une « phase essentielle de l'acquisition » (*Ibid.*) de cette autonomie.

Ainsi, les deux propriétés « nouvelles » que la vision nous offre dans le champ débrayé résident :

a) d'abord dans la procuration aux acteurs qu'elles identifient d'« une forme, c'est-à-dire une enveloppe spécifique » (*Ibid.*) où il ne s'agit plus du corps propre et ses « avatars », ni des enveloppes des « autres corps » perçues comme *propres* mais de leur enveloppe « perçue comme telle » (*Ibid.*), une *enveloppe débrayée*. Fontanille signale que le toucher n'arrive pas à ce stade du débrayage complet avec l'enveloppe de l'autre corps, il donne ensuite l'exemple de la lumière :

Pour identifier la forme de l'autre corps, la vue apprécie la zone de contact entre la lumière (l'actant source de la vision) et les obstacles matériels qui occupent le champ (les actants de contrôle de la vision). Il s'agit toujours de l'exploration d'une zone de contact, mais cette zone de contact, tout comme l'enveloppe explorée, est totalement *débrayée*. (*Ibid.*)

Ainsi, le contact dans le cas de la vision est débrayé parce qu'il ne s'agit pas d'un contact entre enveloppe du *Soi* et enveloppe de l'autre mais de la *source* et des actants de contrôle qui sont tous débrayés. Dans ce débrayage la « zone du contact » (*Ibid.*) entre source et obstacles peut être conflictuelle : « la lumière traverse ou ne traverse l'obstacle » (*Ibid.*), peut aussi être renvoyée « immédiatement » ou « avec un retard », « entièrement » ou « incomplètement », il est question d'une transformation des formes, d'une « *conversion eidétique* » (*Ibid.*) dans la zone de contact.

b) ensuite dans la conversion des rôles actantiels :

la structure actantielle de la vision est beaucoup plus complexe et différenciée que celle des autres ordres sensoriels. [...] la diversification et la spécialisation de la structure actantielle repose sur un principe commun relativement simple. Ce principe est celui de la *conversion de l'actant de contrôle* : tout comme ses propriétés de surface peuvent être converties en formes d'une enveloppe (conversion eidétique), son rôle actantiel peut à tout moment être remplacé par un autre (conversion actantielle). (*Ibid.* : 109)

Dans cette perspective les actants de contrôle peuvent devenir des cibles, les obstacles des sources et la source un actant de contrôle révélant ou dissimulant « la structure des objets rencontrés » (*Ibid.*).

Selon Fontanille, nous sommes devant des « débrayages cumulés » (*Ibid.*) qui font apparaître des « sous-champs sensibles à l'intérieur du champ débrayé » (*Ibid.*), ce ne sont ainsi pas des enveloppes multiples mais des « champs sensibles de second ou de troisième degré » (*Ibid.* : 110) et, en, ce sens chacun des objets visibles possède « son propre champ, son centre, ses horizons, son enveloppes, etc. » (*Ibid.*) ce qui tend à un *débrayage figuratif*.

Finalement, l'auteur signale que ces deux propriétés distinctives de la vision ne lui appartiennent pas exclusivement et que les autres régimes peuvent opérer des conversions eidétiques et actantielles étant donné que le champ visuel généralise ces dernières et ne les renferme pas.

En conséquence, selon « l'instance corporelle qui est sollicitée » et le « type de prédicat qui lui est appliqué » (*Ibid.*), les « propriétés des modes du sensible et les types de champs proposés » (*Ibid.*) se définissent sans spécification d'ordre sensoriel. Le changement de prédicat est ainsi lié au changement de type d'instance corporelle : corps propre *unique*, corps propre *multiple*, corps interne ou *chair* (*Ibid.*).

Il faudrait distinguer d'abord un *monde pour Soi* en relation avec le *corps propre*, c'est-à-dire le « *corps à Soi* », son *enveloppe (Soi-corps propre)* pouvant être unique, multiple ou pénétrable (*Ibid.*) et son *corps interne (Soi-champ interne)* « théâtre » (*Ibid.* : 111), espace-temps d'une action, et ensuite un *monde pour Moi* en relation à la *matière* ou le *Moi-chair*, lieu de l'immédiateté du contact, qui peut être source ou cible. C'est par ces distinctions que nous aboutissons à une typologie plus approfondie des « lieux et instances corporelles » (*Ibid.* : 110), à une matrice, une *topique somatique* basée sur l'opposition « externe/interne » mais aussi sur la « dialectique entre le *Moi-chair* et le *Soi-corps propre*, tous deux confrontés au *monde-autre* » (*Ibid.* : 112). La matrice du « corps sensible » se schématise de la manière suivante :

Du côté du corps propre (*Soi*)

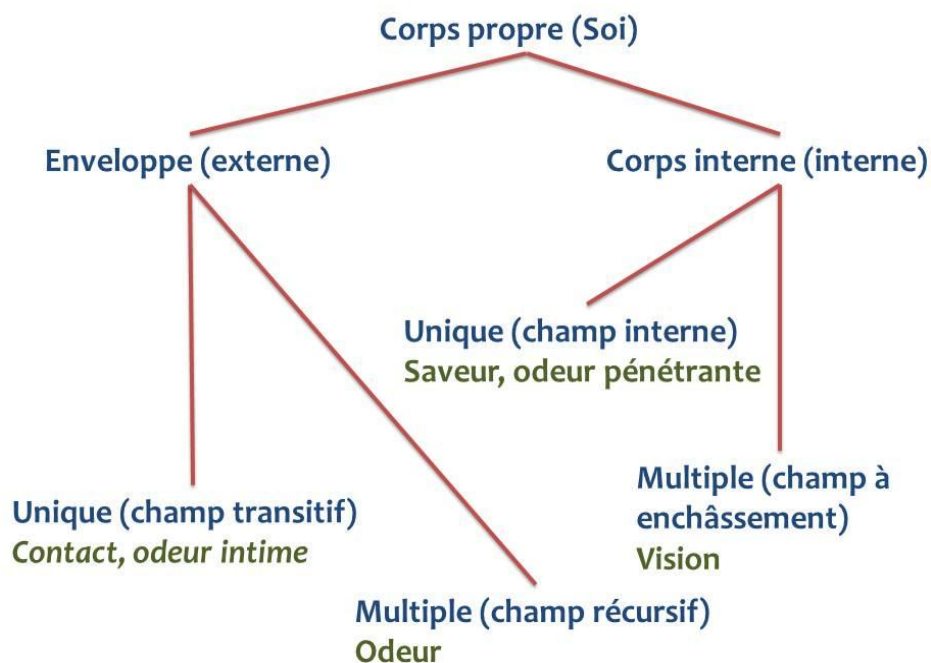


Figure 2. La topique somatique, le *Soi*

Du côté de la chair (*Moi*)

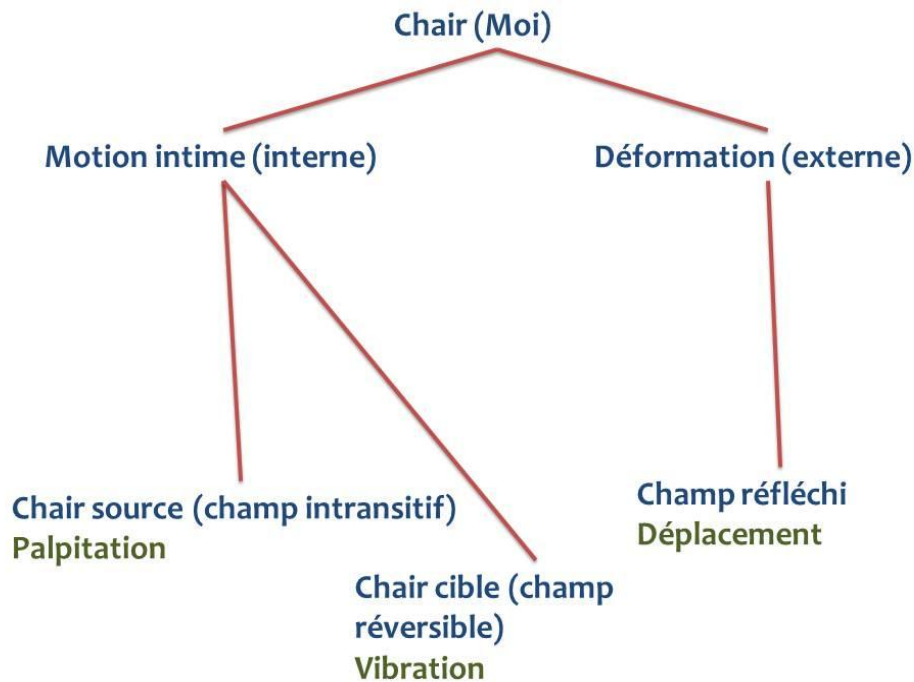


Figure 3. La topique somatique, le *Moi*

Plusieurs opérations de transformation (*Ibid.* : 112-113) entrent en jeu : *multiplication des enveloppes, enchâssement des sous-champs, invasion du champ intime, animation de la chair, déformation du corps propre*. Fontanille précise :

D'un point de vue actantiel, et non plus simplement topique, ces transformations décrivent les opérations du *monde-autre* sur le *Moi* ou le *Soi*, et réciproquement, ainsi que du *Moi* sur le *Soi*, et réciproquement : d'un côté la sphère sensible du *Moi*, et, de l'autre, la sphère sensible du *Soi*. (*Ibid.* :113)

Pour lui, tout en prenant en compte que n'importe quelle expérience sensible est *polysensorielle*, les tensions entre ces deux sphères maintiennent la syntaxe somatique, et, selon le cas, nous avons affaire à un *Moi* dominant, un *Soi* dominant, ou à une co-existence des deux en face du *monde-autre*. Nous sommes donc devant plusieurs « *manifestations figuratives du corps-actants* » (*Ibid.* : 114) : la chair animée qui **palpite** (la *force*), la chair qui **jouit** et **souffre** (*l'aura*), la chair et le corps qui **s'animent** et se **déplacent** (*l'acteur*) et le corps propre qui est **sollicité** (*Ibid.*) en tant qu'enveloppe (la *forme*). Les manifestations figuratives

désignent les valeurs positionnelles engendrées par les tensions entre *l'énergie-intensité* (le « Moi »), d'une part, et le *déploiement-étendue* (le « Soi »), d'autre part. (*Ibid.*)

Quand la figure actantielle est *force*, elle est comprise comme un pouvoir transformatif « sans forme » (*Ibid.*) ; quand elle est *forme*, elle est prise comme une « icône stable » (*Ibid.*) possédant sa propre enveloppe spécifique ; quand elle est acteur, elle est à la fois force et forme ; et finalement quand elle est aura, c'est un « simple effet d'occupation de l'étendue, et une simple manifestation sensible de la présence » (*Ibid.* : 115), c'est-à-dire, un acteur sans forme et sans force.

L'intérêt d'une topique et d'une syntaxe somatique pour Fontanille est donc lié à une nouvelle conception du corps dans le langage, à une vision qui ne se borne pas à une catégorisation unique et limitée aux modes sensoriels. Le corps sémiotique est revu à son tour à partir de ces principes nouveau d'organisation et la prise en compte du *Moi* et du *Soi* dans cet ensemble transformateur redéfinit le rapport du corps au monde. C'est une élaboration remarquable de la figurativité et des instances corporelles qui procure une ouverture à la vision de Coquet concernant l'instance « charnelle » (*cf.* 2.1.1), et aussi à la vision de Geninasca concernant la référence des formants, des figures, au monde.

2.3.4 L'organisation trilatérale, vers une nouvelle conception de la sémiose

La vision qu'avance donc Fontanille de la perception, du corps percevant, corps-actant, est essentiellement basée sur la distinction et l'interaction entre *Moi*, *Soi* et *Autre*. Le corps percevant obtient une organisation plus complexe reposant sur des transformations tensives (intensité/étendue) qui prennent en compte forme, force, matière, et énergie, déterminant, entre autres, un *mouvement* et une *intentionnalité*. Ainsi, la syntaxe qui garantit la « mise en discours de la polysensorialité » pour Fontanille est « tensive », une syntaxe qui cherche les « équilibres entre forces », et gère « des déséquilibres et des conflits », les convertissant ensuite en « formes figuratives » (Fontanille 2004 : 121). De ce fait, le mouvement n'est pas le seul élément de la sensation qui permet une autonomie sémiotique, nous l'avons vu, pour lui il y a « d'autres étapes », peut être moins « fondamentales » mais « plus significatives » (*Ibid.*), dans le parcours de l'autonomie :

la constitution du champ sémiotique, par exemple, qui préfigure le champ d'énonciation ; une articulation topologique et modale de la proprioceptivité, qui

permet de comprendre comment la fonction sémiotique peut emprunter la médiation d'un « corps sentant » ; et enfin, le débrayage de la syntaxe figurative, jusqu'à la production de la *figure iconique* qui est le fleuron, dégagée des conflits de la matière et de l'énergie. (*Ibid.*)

La figure du corps chez Fontanille n'est donc pas une simple figure de « référence » énonciative, un « adjuvant gesticulant » (*Ibid.* : 123) de la communication, mais un actant, un *corps-actant* dans la mise en discours. Pour lui le corps dans les sémiotiques actuelles est « un accessoire » par lequel le sujet d'énonciation « renforce » ou « complète » *ce qu'il dit* (*Ibid.*). Ce corps **sémiotique** de la communication permet néanmoins une « reconnaissance de l'intentionnalité sous-jacente au figures » (*Ibid.*) par son caractère référentiel. Il y oppose ainsi le corps de la **psychanalyse** qui n'est pas lié à la communication et qui n'est pas réduit à un simple « lieu de gestion des pulsions » (*Ibid.* : 124) mais il est plutôt la « source » des pulsions, « la substance sémiotique » de la « prise en forme » (*Ibid.*) de l'actant. Ce corps diffère à son tour du corps **phénoménologique** chez Merleau-Ponty :

saisi comme un tout, le corps propre est cette entité, le « véhicule de notre être au monde », commune au « moi » et au « monde pour moi », qui prend forme dans la perception, où le premier fait l'expérience du second. Le corps phénoménologique est un tout indissociable, polysensoriel, où se superposent une forme et une expérience, et qui se caractérise essentiellement par le mouvement : visée, sensori-motricité, intentionnalité sont en somme, chez Merleau-Ponty, plusieurs facettes de la même propriété, à savoir cette capacité du corps de nous mettre au monde, en mouvement vers sa signification. (*Ibid.*)

A cette conception phénoménologique, Fontanille ajoute la conception du *moi-peau* de D. Anzieu, qui, à son tour, ne limite pas le corps à un champ de forces et d'obstacles mais « ouvre sur une véritable typologie figurative » (*Ibid.*) de ce corps. Le moi-peau est à la fois corps phénoménologique (« la forme globale », « l'enveloppe sensorielle ») et psychanalytique (« topologie énergétique », « l'enveloppe psychique »), c'est une « frontière » et « membrane » (*Ibid.*) qui sépare/communique le *moi* du/*au monde pour moi*. Il est question d'interaction entre *énergie* (force) et *matière* (substance) donnant lieu à des effets, des formes. Mais comme nous l'avons vu plus haut, cette rencontre entre matière (inertie/résistance) et forces (excitation/résistance) aboutit à la « *conversion eidétique* » (*Ibid.* : 108), en d'autres termes figurative. L'enveloppe se construit dans l'équilibre des « flux énergétiques » (*Ibid.* : 128):

c'est le résultat de l'énergie du monde ou du corps-chair lui-même, appliquée à la matière corporelle, traitée alors comme forme réactive et résistante. (*Ibid.*)

Dès lors, cette tension entre l'enveloppe et la chair, le *Soi* et le *Moi*, représente les échanges, tensifs ou thymiques, entre *sujet* et *monde*. Sous cet angle Fontanille parle de « sujet voulu » et « sujet voulant »⁷ : le sujet des « affections », actant « visé » par le monde, et sujet des « passions », actant « visant » le monde (*Ibid.* : 129). Dans la première configuration, l'actant est cible des tensions thymiques et dans la deuxième il en est la « source » (*Ibid.*). L'interaction en question n'a rien de « symétrique », elle est au contraire « dissymétrique » (*Ibid.*) et elle distingue un « actant-chair mouvante » (icône formée à partir des mouvements de la chair) et un « actant-enveloppe » (icône « formée à partir des flux mondains ») (*Ibid.*). Intention, interaction dissymétrique, et finalement distinction des deux « icônes actantielles » constituent le fondement de l'autonomie du « dialogue » entre « le corps-chair et le monde » (*Ibid.*).

Fontanille arrive à plusieurs conclusions concernant le corps signifiant : a) les « formes signifiantes » sont avant tout liées aux « systèmes dynamiques » et aux « forces qui les composent » (*Ibid.*), et par extension, « la dialectique corporelle du mouvement intentionnel et de l'enveloppe individualisante » (*Ibid.* : 130) est à la base de la construction des figures sémiotiques, fruits de l'interaction matière/énergie, et, intensité/étendue. Il en va de même pour l'enveloppe corporelle qui est le résultat des « forces qui s'exercent sur elle » (*Ibid.* : 129) dans la conversion eidétique, c'est ainsi que l'auteur insiste sur le « principe sémiotique minimal » (*Ibid.*) considérant que la signification est saisie *uniquement* dans « sa transformation », et que les « propriétés distinctives », « conditionnées » dans ce cas, de la signification ne sont plus considérées comme ses « conditions initiales » (*Ibid.*).

Le corps signifiant est de ce fait à la fois intentionnalité et mouvement, les deux ne peuvent pas être séparés et chacun signifie par l'autre : le mouvement est intentionnalité et l'intentionnalité est *mouvement vers*. Dans ce contexte Fontanille part des deux « mouvements sensoriels élémentaires » (*Ibid.* : 131) que propose Merleau-Ponty : « *l'adduction* » où le « sujet tourne vers le monde », et « *l'abduction* » où le « sujet se replie sur lui-même » (*Ibid.*) et c'est par ces deux mouvements que nous pouvons parler de « profondeur » et de « champ de présence » (*Ibid.*) pour le corps. Selon lui nous

⁷ Ici Fontanille indique qu'il faut mettre en relation les deux actants qu'il présente avec les sujets « voulu » et « voulant » de Geninsaca. Rappelons que le sujet voulu pour Geninasca est activé par les valorisations thymiques, et que le sujet voulant est activé par les valorisations prédicatives. Ainsi, nous avons retenu le caractère « visé » du sujet voulu et le caractère « visant » du sujet voulant ce qui coïncide avec les actants de Fontanille.

sommes devant un syntagme qui permet une définition première de l'esthésie comme « sensation intentionnelle » ou « *intentionnalité de la sensation* » (*Ibid.* : 132), ce syntagme, dont les actants sont le sujet (corps-chair) et l'objet (être extérieur) aurait quatre étapes : la *proposition* qui ressemble à « des *suggestions* » (*Ibid.*), *l'acception*, c'est-à-dire l'adoption d'une « attitude » (*Ibid.*) par le sujet, la *réalisation* où le sujet *s'enfonce* « *dans l'objet* » (*Ibid.*) et finalement la *sanction* qui s'accomplit par une « ouverture » ou une « fermeture » envers l'objet et de ce fait interrompt ou prolonge la réalisation (*Ibid.*). Ainsi, dans la *proposition* (enveloppe et mouvement de l'Objet) et *l'acception* (enveloppe et mouvement du sujet) nous avons affaire à une **induction** de l'enveloppe de l'actant et dans la *réalisation* (mouvement du sujet et enveloppe de l'Objet) et la *sanction* (mouvement de l'Objet et enveloppe du sujet) nous avons plutôt affaire à une **opposition** ou une **ouverture** de l'enveloppe d'un actant au mouvement de l'autre.

Par conséquent, l'enveloppe n'est pas un élément neutre étranger à la construction de l'identité actantielle, elle « participe à la formation de l'actant » (*Ibid.* : 142). Selon Fontanille, « les modalités du faire » sont actualisées par le mouvement (« forces qui animent » la chair) tandis que « les modalités de l'être » sont actualisées par l'enveloppe (« barrière de contact ») qui « les associe à un système de valeurs émergent » (*Ibid.*) :

l'enveloppe est en effet la figure d'une instance intermédiaire entre le *Moi* et le non-*Moi*, qui se nourrit tout aussi bien des mouvements du *Moi* vers autrui que ceux d'autrui vers le *Moi*. (*Ibid.*)

De ce fait, pour Fontanille, la chose ne se présente pas comme en psychanalyse ; l'enveloppe n'appartient pas uniquement au *Moi* mais elle est à la fois *Moi* (en ce qu'elle « gère » les énergies qui en émanent) et *Autre* (du fait que les stimulations par l'autre la *constituent*). Ce n'est donc pas un *moi-peau* mais un « *moi-même comme un autre* », ou « selon Ricœur, un « Soi ». » (*Ibid.* :143).

En conséquence, la signifiante du corps dépend de deux éléments du *mouvement*, « *figure typique des icônes du Moi* » (*Ibid.*), et de *l'enveloppe*, « *figure typique des icônes du Soi* » (*Ibid.*). Ainsi, les *forces* et les *énergies* qui participent à la construction de l'identité actantielle du corps ne fonctionnent pas au sein d'une organisation **bilatérale** mais **trilatérale** (*Moi-Soi-Autre*) possédant en principe une figure centrale qui est l'enveloppe, le « *contenant* » (*Ibid.* :148) du *Moi* :

La *sémiosis* opère alors à partir de trois figures : le *contenu*, le *contenant* et *l'expression*, et de trois instances actantielles, le *Moi-chair*, le *Soi-enveloppe* et *l'Autre*. (*Ibid.*)

L'enveloppe délimite deux domaines, un *dedans* spécifique, et un *dehors* multiple, et elle organise les échanges entre les deux, c'est donc elle qui gère, en premier lieu, la séparation des deux domaines, qui définit la dissymétrie de l'un par rapport à l'autre et enfin qui assure leur communication. Une fois formée (connexité), l'enveloppe possède deux rôles, un par rapport au *Moi* (*compacité*) et son rôle entre intérieur et extérieur (*tri*). La *contenance* (enveloppe) serait donc le terme commun entre la *compacité* (*Moi*) et le *tri* (*Autre*). Il s'agit ici de la nouvelle élaboration de la *sémiose* annoncée par Fontanille au début de sa réflexion. En effet, l'utilisation du terme *contenant* pour parler d'enveloppe ne peut pas être arbitraire parce qu'elle fonde le lien mis en place par l'auteur entre le rôle du *Soi* dans la fonction sémiotique et la conception classique de cette fonction ; cette figure de contenance est contenance du contenu qui est le premier plan du langage participant à la *sémiose* par sa réunion avec le plan de l'expression. Fontanille justifie son point de vue :

on voit bien que les notions de « contenu » et d'« expression » renvoient à une métaphore implicite de l'enveloppe, enveloppe qui « contient » les contenus-signifiés et qui « laisse sortir » des expressions-signifiants. (*Ibid.* :146)

Selon lui, le *Soi* est remplacé par la « présupposition réciproque » ou la « relation de nécessité » (*Ibid.*) dans la pensée de Hjelmslev et de Saussure, et il ne figure pas comme « instance de médiation » (*Ibid.*). Il faut considérer le *Soi* sous l'aspect du *discours en acte*, « de la signification présente et vivante » (*Ibid.* :147) étant une « constitution actantielle », *présupposée* par « la conversion des flux tensifs en contenus signifiants » (*Ibid.*).

L'examen du discours *en acte* implique la considération de la prise de position de l'instance discursive et de ce fait le dégagement d'un passage « de la matière et de la substance du contenu à la forme du contenu » (*Ibid.*) comme frontière construite par les tensions et les forces. Il s'agit de l'enveloppe comme condition première, comme zone du débrayage, de la « constitution de l'instance du *Soi* » (*Ibid.* :148), **zone de contenance** pour le contenu et **zone d'inscription** de signifiants, donc *zone de signifiante*. L'enveloppe est ainsi déformée par « les signifiants d'inscription »⁸ qui

⁸ Fontanille emprunte le terme « signifiants d'inscription » à D. Anzieu, il s'agit de « signifiants formels » qui résultent « d'une déformation cohérente de l'enveloppe » (Fontanille 2004 : 148).

opèrent une modification ou bien sur le contenu correspondant de l'enveloppe ou bien sur la chair elle-même (*Ibid.* : 149).

2.3.5 D'une sémiotique du corps à une sémiotique de l'empreinte

L'enveloppe est donc l'une des deux modalités assurant ce que Fontanille appelle « homogénéisation de l'existence sémiotique » (*Ibid.* : 153), la deuxième étant le mouvement. Ce sont les deux « icônes actantielles différentes, complémentaires et indissociables » (*Ibid.* : 154) de la polysensorialité, le *Moi* et le *Soi*, la sensori-motricité et le contact, qui assurent « la mise en forme sémiotique » (*Ibid.* : 195) du corps :

D'un côté, celui de la sensori-motricité, l'instance est celle du *Moi-chair*, instance déictique, point de repère de toutes les opérations qui vont suivre. [...] De l'autre côté, celui du « sensorium commune », l'instance est celle du *Soi-enveloppe*, instance réflexive et projective, dont le statut est celui d'une identité en devenir, qui se réfère au *Moi-chair* tout en s'en distinguant. (*Ibid.* : 154)
[...] Pour qu'une « figure » devienne un corps, elle doit résulter d'une interaction entre une structure matérielle qui se déploie dans l'étendue, d'une part, et des énergies qui s'exercent sur cette matière d'autre part. (*Ibid.* : 195)

Le *Moi-chair*, « actant en déplacement et en déformation » (*Ibid.* : 154), atteint une homogénéité de *cohérence*, par la sollicitation des équivalences et l'analogie, tandis que le *Soi-enveloppe*, « actant en contact » (*Ibid.* : 155), construit une homogénéité de *cohésion*, par les connexions et la contiguïté.

Quant aux relations entre les deux actants en question, Fontanille construit un carré sémiotique initial qui met en place deux nouvelles figures de corps. Ainsi, à part la relation de *contrariété*, installant la séparation entre le contenu-*corps-chair* (**motion intime** de la matière) et le contenant-*corps-enveloppe* (**déformation** de la forme), nous aurions les relations de *contradictions* : « la négation de la forme » (*Ibid.* : 157) donnerait lieu au « *corps-point* (position de référence déictique) » (*Ibid.*), en **déplacement**, et la négation de la matière donnerait lieu au « *corps-creux* (le corps interne évoqué par exemple à propos de la dégustation) » (*Ibid.*), en **agitation**.

Ce faisant, l'auteur met en place en premier lieu des types de manifestations figuratives de l'actant (la force, l'aura, la forme et l'acteur) ensuite des icônes actantielles (*corps-chair*, *corps-enveloppe*, *corps-creux*, *corps-point*), et il y ajoute « une condition supplémentaire, celle de la *stabilité iconique* » (*Ibid.* : 195), une « règle de

concordance » (*Ibid.* : 196) pour garantir la stabilité et l'iconicité de l'association manifestations-icônes :

cette règle indique simplement qu'à chaque type figuratif du corps correspond un type de mouvement et un seul : une position en déplacement, une enveloppe qui se déforme ou change de forme, un espace interne agité ou une chair mouvante. Toute autre association (par exemple une enveloppe et une agitation, une chair et un déplacement) est par nature instable, et le corps-actant concerné, qu'il soit *force*, *forme*, *acteur* ou *aura*, ne peut pas fonctionner de manière congruente. (*Ibid.*)

La stabilisation d'une figure est aussi liée à une autre opération « sur l'axe syntagmatique du discours », il s'agit d'« une série de procès » qui installe un « principe de conservation et d'accumulation de l'information syntaxique » (*Ibid.*) par lequel la mémoire dans chaque procès conserve « le rôle joué dans le procès antérieur » (*Ibid.*). Nous sommes devant un « marquage cumulatif et identitaire », une « mémoire du discours » constituée à l'aide des icônes actantielles et considérée comme un « effet de la *syntagmatisation des figures du discours* » (*Ibid.*). Cela rejoint la fonction de l'enveloppe en tant que zone d'inscription, elle constitue une « *mémoire sémiotique des figures-corps* » (*Ibid.*):

Les figures du corps (enveloppe, creux, point, chair) étant les interfaces de toutes les interactions, elles sont susceptibles d'être transformées par ces interactions avec d'autres corps, et, par conséquent de garder des traces qui participent de ce qu'on appelle la « mémoire sémiotique » du discours : on peut donc considérer que l'enveloppe et ses avatars, en tant que lieux des interactions passées, sont des lieux de mémoire. (*Ibid.*)

Sous cet angle, la mémoire comme autre condition de la stabilité et l'iconicité réside dans le fait que la non-correspondance entre figure-corps et mouvement ne permet pas un « marquage » de la figure en question, c'est-à-dire que la première condition et la deuxième condition de la stabilité font partie d'une même règle. Ainsi, une analyse du marquage figuratif pourrait conduire à la figure-corps et son mouvement correspondant ce qui donne lieu à « quatre formes de mémoires figuratives » (*Ibid.*) :

selon qu'elles affectent le *corps-enveloppe* par *déformation*, le *corps-chair* par *motion intime*, le *corps-point* par *déplacement*, ou le *corps-creux*, par *agitation*. (*Ibid.*)

Nous avons vu plus haut que le marquage, *l'empreinte* se fait par les signifiants d'inscription, ceux-ci opérant une modification soit sur l'enveloppe soit sur la chair. En résultent les deux premières formes de la stabilisation figurative dans lesquelles l'auteur voit aussi des formes des « stratégies du secret et de la révélation, de l'oubli et de la

réminiscence » (*Ibid.* : 200). Il s'agit d'abord des figures dont « le code aurait été perdu » (*Ibid.*), donc d'une forme « *cryptage/décryptage* » (corps-enveloppe, empreintes par inscriptions), ensuite des figures « dont le lieu, le moment et l'acteur auraient été oubliés » (*Ibid.*), donc de la forme « *enfouissement / désenfouissement* » (corps-chair, empreintes sensori-motrices). Quant au corps-creux, espace de scènes intérieures, il s'agirait d'empreintes « diégétiques » (*Ibid.*), et finalement d'empreintes « déictiques » (*Ibid.*) pour le corps-point, corps de déplacement, où il serait question d'une « reconstruction des relations de référence » (*Ibid.*) entre les différentes positions déictiques. Fontanille parle de « *représentation* » dans le cas du corps-creux et de « *repérage* » dans le cas du corps-point (*Ibid.*).

La notion d'empreinte constitue le point de vue épistémologique que Fontanille cherchait à imposer avec cette étude pour sortir des différents points de vue de la « *sémiotique du corps* » (*Ibid.* : 263). Nous l'avons vu, il considère que le corps ne peut pas être pris comme un point de vue épistémologique, mais seulement comme thème *unificateur*. La sémiotique que nous propose l'auteur est une « *sémiotique de l'empreinte* » (*Ibid.*). Selon lui c'est une sémiotique qui prend en compte les modes d'opération de « *production textuelle* » et de « *l'interprétation* » aussi (*Ibid.* : 265). Il pose ainsi

l'hypothèse que *l'interprétation est une expérience qui consiste à retrouver les formes d'une autre expérience*, dont il ne reste que l'empreinte. (*Ibid.*)

Nous ne pensons pas que l'interprétation soit une recherche de « *formes d'une autre expérience* » (*Ibid.*). Pour nous, il s'agit d'une construction d'empreintes, une expérience propre à l'acte de la lecture, une nouvelle expérience, comme toute *autre* expérience, notamment perceptive, qui n'est pas prise comme une interprétation d'une *expérience autre* mais comme une structure complexe d'expériences cumulées, de mémoires cumulées, et de marquage instantané. En d'autres termes, l'interprétation d'une production textuelle n'est pas différente à nos yeux de l'interprétation (décryptage, désenfouissement, représentation, repérage) dans la perception, il s'agit de la même syntaxe-figurative et du même corps-actant. Par conséquent, « *retrouver* » (*Ibid.*) une expérience serait *avoir* une expérience, sauf que le support textuel nécessite une approche différente, une approche par la syntaxe textuelle qui mène à la syntaxe figurative auxquelles l'empreinte est soumise :

L'empreinte assure la présence sensible des systèmes signifiants [...] Et cette présence ne connaît que quatre variables : (1) la structure matérielle du support, (2)

le type d'événement, de geste ou de technique qui assure l'inscription, (3) l'intensité et l'étendue de ces derniers, (4) la densité et la quantité des correspondances. [...] L'empreinte ne procure jamais une correspondance exacte et complète, justement parce qu'elle est soumise d'un côté aux propriétés du substrat matériel [...] et de l'autre au *modus operandi*. (*Ibid.*)

2.3.6 En guise de conclusion

À partir de ce qui précède, nous pouvons voir qu'en abandonnant le *corps* comme objectif d'étude et en cherchant à définir plutôt des principes d'organisation figurative, Fontanille redessine le corps de l'actant dans une structure signifiante qui trouve ses *empreintes* dans l'organisation discursive aussi. L'empreinte comme condition de signification est une prise en compte la multiplicité des modes de signifiante.

Nous l'avons dit, le point de vue de Fontanille présente deux points importants qui rejoignent, ou plutôt complètent, les travaux de Coquet et de Geninasca. Le premier est l'élaboration d'une *zone de signifiante* dans la perception, le troisième élément entre le monde et le sujet, l'enveloppe qui permet que l'intérieur et l'extérieur signifient (que ce soit chacun tout seul ou bien l'un par rapport à l'autre) et réalise aussi la *subjectivité* du corps actant. Pour nous cette zone se manifeste dans la production textuelle en termes d'union de figures d'instances énonciatives (sujet/non-sujet) accompagnée d'autres manifestations au niveau du contenu et de l'expression, impliquant ainsi une fusion/distinction continue entre l'extérieur et l'intérieur. Le deuxième point est celui de l'interprétation comme empreinte, ce qui dialogue avec la question de la cohérence textuelle entre référence et inférence chez Geninasca, parce que, d'abord, le questionnement sur l'empreinte implique un questionnement sur le type de référence qu'elle impose et, ensuite, parce qu'elle est soumise à la fois aux modes sensibles et aux modes d'opérations du texte.

2.4. Quelques remarques finales

Au début de ce chapitre, nous expliquons que la quête de la sémiologie est ce qui lie *La parole littéraire* (Geninasca 1997a), *Phusis et Logos* (Coquet 2007) et *Soma et Séma* (Fontanille 2004), mais que chaque théorie utilise ses propres outils de recherche et se concentre sur des éléments précis du discours pour élaborer son questionnement.

Ainsi, toutes les théories, à différents degrés, prennent en considération la dimension phénoménologique du langage, bien que ce soient Coquet et Fontanille qui élaborent le plus cette question par l'ancrage du *logos* dans la *phusis* (Coquet 2007) et par la mise en place d'une syntaxe figurative (Fontanille 2004).

La question de l'interprétation, elle, est plus présente chez Geninasca qui fonde son questionnement sur la place du lecteur dans la construction du sens dans le texte. Autrement dit, Geninasca met au premier plan les stratégies textuelles (*cf.* 2.2.1) qui sont les marques de l'intentionnalité du texte envers son récepteur garant de l'actualisation du sens. Quant à Coquet, son décryptage des instances du discours (*cf.* 2.1) dans la production, met en place une instance de réception qui garantit à son tour l'actualisation des instances projetées dans le texte (discours écrit). Enfin, Fontanille part d'un questionnement sur le mode d'organisation d'une syntaxe figurative à partir d'un réseau complexe de liens entre ordres sensoriels et champs sensoriels. Une syntaxe figurative qui lui permet de dégager un mécanisme de *marquage* du corps propre, instance perceptive et discursive.

La sémiologie, en perception et en discours, est conditionnée par l'enveloppe (corps propre), cette instance qui assure le lien entre contenu et expression, entre intérieur et extérieur. L'enveloppe pour nous est ce qui est visé par le texte comme stratégie, et l'interprétation de ce fait est ce qui vise à unir, à actualiser les plans de l'intérieur et de l'extérieur pour obtenir un objet signifiant, un discours. En d'autres termes, un texte signifie parce qu'il vise un interprète-corps, et non un pur intellect ; tout discours est d'ailleurs signifiant par rapport à une instance avant tout corporelle, dans le sens de l'enveloppe, lieu de l'actualisation de la signification. Les stratégies dont parle Geninasca seront pour nous des zones de signification dans le texte qui manifestent des tensions entre les instances discursives, notamment les figures du sujet et du non-sujet, ou entre des formants de l'expression et du contenu, ou encore des tensions entre les composantes rythmiques des poèmes.

À notre avis, ces différentes zones de signification, ou zones sémiotiques, sont les mécanismes que le texte met en place pour construire sa cohérence par l'interprétation. La cohérence est donc comprise pour nous comme l'actualisation du sens par l'enveloppe, instance de la sémiologie, la même enveloppe qui fait signifier dans l'acte de la perception. Dans ce sens, tout discours dépend de la mémoire du lecteur, de son

encyclopédie : une encyclopédie sensible, naturelle, qui, nous le verrons, est basée sur la syntaxe de l’empreinte, syntaxe figurative dont parle Fontanille.

Ainsi, l’application des notions avancées par Coquet, Geninasca et Fontanille, sur notre corpus d’étude, ne vise pas à tester leur validité. Il s’agit de voir comment différentes théories peuvent nous aider à retrouver le lecteur, notre premier souci de recherche, dans le texte comme construction indépendante de la production, et de ce fait dépendante de l’interprétation. L’interprétation comme sémiologie qui effectue à la fois la cohérence du texte et la subjectivité du lecteur. Rappelons que nous entendons par *subjectivité* la réalisation du sujet en tant qu’instance perceptivo-discursive.

DEUXIÈME PARTIE.
ANALYSE DU CORPUS ET
SYNTHÈSE THÉORIQUE

La deuxième partie de cette recherche, dans laquelle nous nous penchons sur le corpus sélectionné, est divisée en deux chapitres. Dans le chapitre 3 nous présentons notre corpus en exposant tout d'abord les critères de sa constitution. Le corpus sélectionné est composé de trois poèmes : « La ville à déterre » (Tortel : 1965), « Une heure » (Soupault : 1984) et « Le pays du sommet des arbres » (Bonney : 1995). Dans un premier temps, nous expliquons la délimitation chronologique (XX^{ème} siècle) qui permet de dégager une unité au niveau de la structure des poèmes en vers libres. Dans un second temps, nous expliquons les caractéristiques des poèmes choisis. Nous passons ensuite à l'explicitation de nos objectifs et notre méthode d'analyse.

Dans ce même chapitre nous procédons à l'analyse du corpus. Nous faisons d'abord une description détaillée de chaque poème en nous basant sur les théories précédemment examinées, notamment celles de Coquet (instances discursives) et de Geninasca (parcours figuratifs). Les observations contiennent plusieurs axes : le découpage des poèmes, les instances discursives, les parcours figuratif, et les composantes rythmiques.

Dans le chapitre 4 nous présentons une synthèse des descriptions précédentes permettant de mettre en regard les différentes stratégies textuelles rencontrées. L'objectif de ces analyses n'est pas de construire une grammaire textuelle mais de mettre au jour des mécanismes de fonctionnement discursif communs aux productions poétiques.

Enfin, le chapitre 4 comporte aussi une deuxième synthèse qui vise le rôle du lecteur dans le texte en tant qu'instance réceptrice. Nous considérons que le lecteur est visé par le discours comme une enveloppe (un corps) où la sémiose se réalise. Dans ce sens, toutes les stratégies textuelles fonctionnent en terme de syntaxe figurative et d'encyclopédie naturelle : le texte impose des *prises de position*, il appelle des *champs sensoriels* et construit des *espaces-temps* que le lecteur est censé activer. Notre but est de montrer la façon dont chaque poème donne lieu à ces constructions, à ces stratégies, tout en respectant spécificité de chacun d'eux.

Chapitre 3. Description du corpus

3.1. Précisions théoriques et méthodologiques

« [...] comme toute œuvre d'art, le poème existe à la manière d'une chose et ne subsiste pas éternellement à la manière d'une vérité. »

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, Gallimard, p. 176.

3.1.1 Choix du corpus

Avant de commencer à expliquer les objectifs de nos analyses et les méthodes que nous avons choisi d'appliquer, il est nécessaire de dire pourquoi nous avons choisi la poésie et non pas une autre forme de l'écrit. Il est évident que nous n'opposons pas la poésie à la prose par le critère de la versification : en effet, la poésie n'est plus conditionnée par les règles de versification classique et se présente souvent sous forme de prose. Pour nous, elle reste opposée à la prose en raison de son caractère fragmentaire (Issa 2010) : un poème, qu'il soit en vers ou en prose, est un fragment. Ce n'est pas un récit d'événements mais plutôt un événement en soi.

Ainsi, toute production littéraire est marquée par des délimitations matérielles : les objets textuels possèdent un *début* et une *fin*. Pourtant, en même temps, les textes ne sont pas

limités sémantiquement au sens où leur signification peut s'actualiser en une infinité de possibles. Le cas de la poésie est particulier car en plus des limites de « l'énoncé matériel » (cf. 2.2.) d'un poème, nous avons la limite temporelle de sa réception ; c'est un fragment que nous recevons instantanément, en indépendance d'une chaîne narrative.

Valéry compare le mouvement dans la prose à la « marche » dans le sens où c'est un acte qui possède une visée à atteindre, un « but », et le mouvement dans la poésie à la « danse » qui

est, sans doute, un système d'actes; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie, un sourire - qui se forme finalement sur le visage de celui qui le demandait à l'espace vide. (Valéry, éd. [1957] 1987 : 1329-1330)

Ainsi, examiner des textes poétiques permet d'analyser plusieurs textes sans être conditionné par une logique ou une visée autres qu'internes. Il est vrai que tout texte possède sa fin dans le lecteur, mais la comparaison opérée par Valéry entre ces deux mouvements montre que le rythme que chacun impose est différent. Le manque de but du mouvement poétique est ce qui renforce le caractère **fragmentaire** du poème. Nous considérons ainsi qu'un poème, est une totalité signifiante en soi, tout comme l'est un roman. Mais, à la différence d'un passage narratif, un poème peut être compris hors du recueil auquel il appartient parce qu'il constitue avant tout un monde en soi à recevoir dans **l'instantanéité** :

Enfin, les effets poétiques sont instantanés, comme tous les effets esthétiques, comme tous les effets sensoriels. La poésie est d'ailleurs essentiellement « *in actu* ». (*Ibid.* : 1415)

Quant à la sélection des poèmes constituant notre corpus, nous avons d'abord fait le choix d'une délimitation dans le temps et avons opté pour le XX^{ème} siècle. Cela permet une certaine homogénéité au niveau de la pratique du texte poétique lui-même : en effet, un poème du XVI^{ème} ne possède ni les mêmes conditions de production (culturelles, sociales, historiques, etc.) ni les mêmes règles de production (structures, langue, normes, etc.) qu'un poème du XVIII^{ème} par exemple. Ainsi, à côté de ce souci d'unité chronologique qui conduit vers une unité structurelle, nous considérons que la forme du vers libre permet, d'une part, une ouverture dans l'analyse aux autres formes du discours écrits, et d'autre part, une recherche de nouvelles composantes rythmiques dans le poème loin de ce qu'imposerait une versification normée.

Nous avons choisi de travailler sur des poèmes de trois auteurs différents : « La ville à déterre » (Tortel : 1965), « Une heure » (Soupault : 1984) et « Le pays du sommet des arbres » (Bonnefoy : 1995). Notre recherche ne s'inscrivant pas dans l'étude littéraire, nous ne nous intéressons pas à l'œuvre d'un auteur précis. Nous nous concentrons sur les objets indépendamment de leur écrivain, et donc de l'intentionnalité de leur production. Ainsi, il ne s'agit pas non plus d'une étude comparative des œuvres des poètes en question. S'il y a lieu de comparaison, c'est au niveau de leur mécanisme de signifiante dans l'objectif de retrouver les traces du lecteur comme stratégie textuelle permettant aux textes en question, dans leur différence, de s'actualiser comme totalités signifiantes, comme cohérences. Nous avons tenu aussi à choisir des textes différents quant à leur construction syntaxique et quant au sujet principal traité : la scène archéologique pour le texte de Tortel, la scène de cadavres pour le texte de Soupault et la scène de l'arbre dans le poème de Bonnefoy. Cela est dû à notre volonté de ne pas finir par faire des rapprochements de stratégies textuelles qui seraient liés par erreur aux ressemblances de style ou de thème.

3.1.2 Objectifs et méthode

Nous essayerons de faire des descriptions détaillées de chaque poème pour tirer des résultats qui concernent les différentes stratégies qu'un texte possède en vue de la subjectivisation de l'instance réceptrice (lecteur).

Notre méthode d'analyse s'articule autour de plusieurs étapes : i) l'examen de découpages possibles de l'objet d'étude, ii) l'examen des fonctionnements des instances du discours (*cf.* 2.1.), iii) l'examen des parcours figuratifs (*cf.* 2.2.) et finalement iv) l'examen des composantes rythmiques. Il est à noter que cette séparation est une séparation formelle, qui sert à la clarté de l'analyse : ces niveaux fonctionnent, cela va de soi, en interaction continue dans l'interprétation. La séparation de ces plans dans notre analyse est néanmoins nécessaire pour rendre compte du fonctionnement de chaque niveau individuellement et par rapport aux autres en même temps. La séparation formelle est souvent opérée aussi sur le plan de l'expression et celui du contenu qui ne sont pas divisibles pour nous dans la pratique. De ce fait, l'interprétation ne traite pas uniquement du contenu mais de l'expression aussi⁹, et c'est dans ce sens là que nous considérons que

⁹ Pour la question de l'assimilation de l'expression à la production et l'assimilation du contenu à l'interprétation voir l'article de Sémir Badir (2009b).

l'interprétation est une re-production, ou même simplement une production dans le sens où elle traite de l'expression et du contenu. En d'autres termes, le texte n'est pas une expression dont l'écrivain est responsable et qui est en attente d'un collage de contenu par le lecteur ; le travail d'interprétation ne réside pas dans une liaison simple de deux plans mais dans un processus de création, par l'expression et le contenu, de la signifiante.

Ainsi, dans le processus d'interprétation, le lecteur ne se limite pas à rechercher des formes ou des substances du contenu pour les *jumeler* avec des formes et des substances de l'expression déjà existantes dans la production, mais il en crée de nouvelles, il agit sur l'objet textuel (à la fois contenu et expression) et produit un texte. Toute séparation que nous opérons entre ces plans (sujet/non-sujet, expression/contenu, intelligible/sensible, etc.) vise à la clarté de la démonstration, et ne doit pas cacher un présupposé fort de notre démarche : la conviction que toute pratique sémiotique est par définition multiple, composite sans être divisible. Nous pensons ici à la référence chimique de Saussure quand il parle de l'hydrogène et de l'oxygène qui ne *signifient* l'eau qu'ensemble (cf. 2.1.2) : l'eau est théoriquement divisée en deux composants mais elle n'existe en tant qu'eau que comme combinaison de ces deux éléments. Théoriquement, le discours est divisé en éléments d'analyse mais pratiquement il existe, vit et signifie comme un tout. Ainsi, il est produit comme un tout et il est interprété comme un tout et notre travail de sémiotique, nous l'avons dit, est de chercher le *comment* de ce tout de signifiante.

Le but de nos analyses n'étant donc pas de construire une sorte de grammaire de la poétique, mais de découvrir comment un texte fonctionne, nous n'appliquerons pas de règles d'analyses fixes sur l'ensemble des poèmes. Nous laisserons plutôt notre description être *guidée* par chaque texte, tout en conservant des constantes quant à la méthode d'analyse (découpage, instances, figures, et rythme) et en gardant à l'esprit que cette description est l'une des lectures possibles, l'un des dévoilements possibles de *l'objet invisible* qu'est le discours (cf. 2.2.1).

3.1.2.1. Découpage du poème : limites de l'unité syntaxique et de l'unité sémantique ?

Nous commençons chaque analyse par la délimitation d'unités de découpage, c'est-à-dire que nous appliquons des critères de délimitation de composantes énonciatives et figuratives en jonction avec des manifestations sur le plan de l'expression, telles que les

ruptures strophiques, les reprises phrastiques ou la disposition des segments les uns par rapport aux autres. Le découpage permet de retrouver des zones de signifiante, ou des zones sémiotiques qui sont essentiellement définies par les positions énonciatives que le texte installe, mais aussi par l'organisation spatio-temporelle de l'énoncé-texte et finalement par la progression des parcours figuratifs. En d'autres termes, une zone sémiotique dans le texte est un lieu de signification qui résulte de la coordination entre structure manifeste et structure profonde (Issa 2010). Comme le souligne Bourassa :

La tension entre continu et discontinu peut s'envisager de plusieurs façons. Du côté syntaxique, on peut considérer la continuité/discontinuité sémantique à l'intérieur du mot phonologique, entre mots phonologiques dans le groupe supérieur et entre ces groupes dans la phrase, etc. ainsi que les modes de relation entre les groupes syntaxiques et les énoncés (juxtaposition/subordination). Entre les découpages syntaxique et graphique (l'enjambement en serait l'exemple canonique) ou continuité graphique *vs* discontinuité syntaxique (on peut penser à deux unités juxtaposées sans lien apparent ni ponctuation dans une ligne). (Bourassa 1993 : 118)

Par conséquent, le découpage des poèmes ne suit pas des règles précises ou fixes. Surtout que, comme nous venons de voir, la continuité et la discontinuité n'y sont pas définies par rapport à l'unité purement sémantique ou syntaxique. D'ailleurs, la continuité du vers n'est pas liée à la continuité de la phrase comme unité sémantico-syntaxique, il est par définition discontinuité, discontinuité sémantique, syntaxique mais aussi graphique :

[...] la disposition graphique vient souvent ajouter un autre mode de découpage [...] (vers, segments séparés par des blancs, segments dispersés sur la page, etc.) [...]. La disposition des éléments dans la page n'est pas seulement « visuelle » et « spatiale ». (*Ibid.* : 120)

Le découpage aide donc à examiner continuité et discontinuité et à retrouver les zones sémiotiques du poème non en tant qu'ensemble de vers mais comme dynamique où chaque élément joue un rôle.

Ainsi, il est important de prendre en compte le rôle que toutes les unités (syntaxiques, sémantiques, et graphiques) possèdent dans le découpage du poème. Nous opérons nos découpages en respectant la fonction de chaque unité par rapport aux autres. Nous verrons que le découpage d'un poème peut être défini en premier lieu par des indices appartenant tantôt à la syntaxe, tantôt à la disposition graphique, et tantôt à la prise en charge énonciative qui s'associent ensuite à d'autres critères pouvant relever aussi de tous les plans.

Prenons l'exemple du poème de Soupault, « Une heure », qui ne présente pas de possibilités de découpage au premier abord : nous nous trouvons devant une suite de vers sans ponctuation. Ainsi, aucune forme de séparation graphique n'est présente dans le sens où les vers constituent un seul bloc sur le blanc de la page. Un seul élément permet néanmoins de faire la séparation de ce bloc en segments, ce sont les majuscules au début de certains vers (1^{er}, 5^{ème}, 7^{ème} et 13^{ème}). Les majuscules délimitent ainsi quatre segments dont chacun présente une unité phrastique aussi (cf. 3.3.1).

Nous verrons aussi que le poème le plus complexe quant au découpage est « La ville à déterrer » de Tortel. Ce poème présente dès le début plusieurs possibilités de découpage selon des critères formels ou graphiques, dont aucune ne semble pouvoir être exclue. Cette multiplicité de découpage s'avère pertinente avec la multiplicité au niveau de la prise en charge de l'énoncé : nous avons une juxtaposition entre la prise en charge de l'énoncé par trois instances (sujet/non-sujet et sujet scientifique) et la prise de position des instances en question dans trois univers différents (*Surface, Entre-deux, Profondeur*). Ainsi, cette juxtaposition n'est pas basée sur un parallélisme entre instance et position mais se complexifie au fil du poème à travers une multiplicité d'entrelacements entre les positions et les instances. Le découpage multiple s'explique une fois que la complexité discursive du poème est dévoilée (cf. 3.2.1).

Nous voudrions signaler ici que la correspondance entre le découpage initial et les différents niveaux d'analyse n'est pas un but en soi, et elle ne constitue pas non plus un critère de cohérence textuelle. En d'autres termes, la cohérence en tant que réalisation de la sémiologie ne dépend pas d'une cohésion ou d'une homogénéité de l'objet textuel. Il n'y a donc pas de correspondances nécessaires et univoques entre forme et substance ou entre expression et contenu ou entre les niveaux énonciatifs, figuratifs ou syntaxiques d'un texte. La cohérence, nous verrons, dépend d'une organisation générale du texte qui peut ou ne peut pas présenter une homogénéité formelle. Cela est d'ailleurs clair dans tous les poèmes, les niveaux se juxtaposent, s'interposent, se mélangent et se contaminent, et c'est ce mélange qui se manifeste sur plusieurs plans. Le découpage constitue l'une des manifestations de l'organisation textuelle et c'est pour cette raison qu'il ne peut pas être séparé du développement sémantico-syntaxique de l'objet textuel. C'est dans ce sens là que nous parlons de correspondance, dans le sens où la correspondance est une observation théorique d'une simultanéité pratique, comme nous l'avons expliqué plus haut.

3.1.2.2. Instances discursives

Après l'examen initial du découpage du texte nous abordons la présence des instances discursives ou la prise en charge de l'énoncé par les différentes voix du texte. Il s'agit d'un examen énonciatif des poèmes, des différentes figures d'acteurs et d'énonciateurs. Les instances discursives sont à comprendre au sens de Coquet (2007), et la prise en charge en tant que changement d'attribution de l'énoncé à l'une des instances qui y sont projetées (*Ibid.*), et non au sens de la linguistique de l'énonciation et de la prise en charge énonciative telle qu'elle est définie dans ce cadre (*cf.* Coltier, Dendale et De Brabanter 2009, Rabatel 2009).

Notre approche est basée sur la recherche des instances énonciatives et des lieux de leur fusion, qui permettent la construction de la subjectivité comme composante discursive. À notre avis, étant donné que le texte ne présente pas les mêmes conditions de signifiante qu'un énoncé oral (*cf.* 2.1.) la subjectivité ne se réalise pas par une référence à l'instance d'origine (IO) mais par un ensemble de stratégies que le texte met en place. Les stratégies sont des ensembles de manifestations de l'instance de réception, des mécanismes qui visent le lecteur comme actualisateur du sens. Parmi ces stratégies il y a ce que nous appellerons *embrayage subjectif* (*cf.* 4.1.2) entre le sujet et le non-sujet en tant que figures de l'instance énonciative. Cet embrayage constitue une zone sémiotique, une zone de signifiante première qui peut être comparée à construction d'une enveloppe (*cf.* 2.3.), d'un *Soi discursif*.

La fusion du sujet et du non-sujet est présente dans tous les poèmes mais à des moments différents parce que chaque texte impose des zones de signifiante propres selon un rythme propre : dans le poème de Tortel, l'embrayage est effectué à la fin du poème, une fois que la confrontation avec la *Profondeur* est opérée (*cf.* 3.2.) ; dans le poème de Soupault l'embrayage se présente dès le début du poème (*cf.* 3.3.) et, enfin, dans le poème de Bonnefoy, la fusion accompagne le passage de l'univers du Paraître à l'univers de l'Être au milieu du poème (*cf.* 3.4.).

Nous envisageons ce *Soi discursif* comme instance qui permet le mouvement entre l'intérieur et l'extérieur, ainsi que l'intériorisation du monde dans le *Moi*. Nous étudions les énonciateurs que chaque texte présente ainsi que les univers que chacun met en place. Ainsi, quand nous parlons d'énonciateurs nous voulons parler de figures d'énonciateurs, d'« instances projetées » (*cf.* 2.1.) dans le texte. Nous observons aussi les autres types d'instances projetées, ou de sujets, ou ce qui peut être appelée en grammaire narrative les

« acteurs » (Greimas et Courtés 1979). L'examen des instances projetées vient en premier parce que ce sont les instances qui instaurent :

- d'une part, la *prise de position* dans le temps-espace du discours et de ce fait délimitent ce qu'on peut appeler un *champ discursif* (cf. 4.1.) dans l'univers du texte.
- et d'autre part, les conditions du mouvement dans cet univers, surtout que le mouvement constitue une *dynamique* qui conditionne à son tour le *devenir figuratif* (cf. 4.1.)

Enfin, nous répétons notre remarque (cf. 1.2.7.) concernant l'usage du terme « sujet » pour les différents phénomènes textuels : il s'agit pour nous des instances énonciatrices, et des acteurs dans les poèmes.

3.1.2.3. Figures et isotopies

Le troisième axe d'observation de notre corpus est celui des grandeurs figuratives et des parcours qu'elles engagent, c'est-à-dire leur devenir. Nous observerons les liens entre les différentes isotopies que le texte mets en place pour obtenir le réseau figuratif tissé par les liens entre les contenus pertinents. Le réseau figuratif constitue le cadre où les parcours figuratifs effectuent leur enchaînement. Le réseau permet une interaction continue entre les parcours et ce que nous appelons la *contamination figurative*. Ainsi, un parcours ne se construit pas uniquement par les enchaînements figuratifs isotopes dont parle Geninasca dans « Découpage conventionnel et signification » :

Les contenus pertinents d'une unité isotope seront ceux qui assurent son articulation sémantique avec les unités isotopes équivalentes (de même niveau). L'articulation sémantique met en jeu une substance et une forme du contenu : définis par rapport à la structure élémentaire de la signification, les termes corrélés entretiennent des relations de type logique. Chaque unité isotope sera donc caractérisée par la présence redondante de certains traits substantiels tels que : *spatialité, temporalité, objets fabriqués, objets naturels*, etc., et par un régime formel déterminé : on peut ainsi distinguer au moins un régime de *disjonction* (un seul des termes, positif ou négatif, de chaque axe sémantique est réalisé) ou un régime de *conjonction* (présence exclusive de termes complexes) [...].

La succession ordonnée des régimes, quand elle est réalisée, est à son tour signifiante : elle confère au discours poétique sa dimension diachronique ou son statut narratif. (1971 : 48)

Ainsi, une figure est ou bien conjonctive ou bien disjonctive dans son syntagme par rapport à son paradigme : si, dans un texte, un oiseau aboie nous parlerons d'un parcours figuratif disjonctif de l'oiseau. Pour autant, l'aboiement, comme trait non appartenant au paradigme habituel des oiseaux, ne suspend pas le parcours en question. La disjonction figurative s'ajoute au parcours en tant que valeur significative dans le devenir. Par conséquent, il s'agit d'incompatibilité ou de comptabilité faisant partie intégrale de la structure figurative du discours. Nous retenons les régimes de *conjonction* et de *disjonction* dans nos observations des parcours figuratifs dans les différents poèmes, mais nous les comprenons dans les paradigmes que le texte installe lui-même ; une figure d'oiseau qui est en conjonction avec une isotopie de liquidité par exemple peut manifester des disjonctions avec cette isotopie au cours du texte et *vice versa*.

Notre objectif est de mettre au jour le fonctionnement de ce réseau d'*interdépendance* comme un tout a) où le devenir d'un parcours est influencé par celui de l'autre b) et où la stabilité/instabilité du contenu agit comme un facteur de transformation ou de *transmutabilité* (cf. 2.2.2). Il convient de signaler que, pour nous, la vie des figures dans le texte ne dépend pas d'une transformation narrative mais possède sa propre logique transformative au-delà de toute narrativité. La structure figurative comme devenir est un autre élément textuel orienté vers l'acte interprétatif et de ce fait un autre garant de la cohérence discursive. Le concept du devenir est directement lié

aux idées de procès et de développement, d'évolution, de progression, et de mobilité. En ce sens, on peut ramener le devenir à la variation et à l'instabilité qui mettent en cause la norme et l'équilibre – la *stasis* – des systèmes mais, en même temps, assurent sa mutation et sa reproduction. (Alvarado 1995 : 199)

C'est dans ce sens que le devenir peut être vu

comme une alternance entre temps et contre-temps, entre *stasis* et *crisis*, entre continuité et rupture, entre cohésion et dispersion. (*Ibid.* : 205)

Par conséquent, étant donné que les parcours sont *en transformation*, nous nous retrouvons devant des dynamiques ou des mouvements qui mènent les parcours principaux vers un *lieu-moment* (cf. 4.1.) de réalisation. C'est ainsi dans ce *lieu-moment* que la figure n'est plus que pure actualisation par l'interprétation. Dans le poème de Bonnefoy nous avons pu dégager plusieurs dynamiques (*durée*, *orientation* et *distance*) qui participent à la construction d'un Seuil spatio-temporel indispensable pour l'actualisation des figures de l'enfant et de la lumière l'une dans l'autre (cf. 3.4.).

Enfin, il est important de signaler que nous voyons dans la conception de *syntaxe figurative* (Fontanille 2004) la référence d'une figure discursive. Dans ce cas, l'*encyclopédie naturelle* (cf. 4.2.), qui est définie par le discours lui-même, représente l'inférence. Et c'est à partir de ces deux conceptions que nous allons chercher les différentes modalités d'activation de champs sensoriels présentes dans le texte.

3.1.2.4. Organisation rythmique

En arrivant à la proposition de notre dernier axe d'analyse, il est nécessaire d'indiquer que le rythme et le tempo ne sont pas des éléments uniquement lié au découpage syllabique des vers ni à leur organisation phonétique. Nous verrons que le rythme est une question qui concerne autant le contenu que l'expression. D'ailleurs, nous l'avons dit, expression et contenu ne peuvent pas être séparés, et l'examen du rythme est le lieu où leur interaction est la plus visible. Nous avons néanmoins jugé qu'il est utile de décrire les composantes phonétiques et prosodiques dans l'examen du rythme, pour voir leur lien avec les autres composantes discursives, rythmiques à leur tour.

Ainsi, nous réalisons qu'une analyse prosodique ou phonétique des poèmes peut sembler non pertinente pour des textes en vers libre. Pourtant, nous tenons à ces observations : la langue est par définition syllabique et phonétique. De ce fait les *sons* contribuent au texte et à *sa saisie impressive* (cf. 2.2.) qu'il soit poétique ou non. Ce sont des composantes de cet « énoncé-matériel » dont parle Geninasca ; nous pouvons ainsi parler de phonèmes itérés ou d'« isophonie » dans les termes de Rastier (2006 :111).

En outre, le rythme et le tempo sont deux valeurs auxquelles participent toutes les structures du texte (les prises en charge discursives et les transformations figuratives) mais aussi les autres composantes *matérielles* comme la ponctuation, les débuts et fins des vers, la disposition graphique et les délimitations des segments.

Après avoir expliqué ces points concernant le rythme, essayons de trouver des définitions aux notions du « rythme » et du « tempo ». Le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* donne une définition du rythme au sens général du terme :

retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant. Ce dernier peut être de nature physique (geste répété du marcheur, du danseur, du rameur), ou auditive (rime, accent temporel, coups de cloche, batterie d'un orchestre), ou visuelle (feux alternatifs d'un phare), etc. On distingue des rythmes naturels (évolution des astres, retour des comètes, cycle des saisons, alternance du jour et de la nuit), des rythmes physiologiques (battements du cœur, respiration), des rythmes artificiels (musique,

poésie). [...] Si le rythme est particulièrement balancé, harmonieux, et que les intervalles ne sont plus seulement approximatifs, mais tendent à une grande régularité, le rythme devient cadence [...]. La poésie, en ce cas, souligne volontiers ce caractère cadencé du rythme par l'emploi du mètre et de la coupe enjambante. (Morier [1961] 1975)

La répétition est le premier trait distinctif du rythme. Un rythme est conditionné par le *retour constant* d'un élément. La régularité de ce retour joue un rôle dans la détermination de son caractère. Nous retenons pour le moment la *répétition* comme caractéristique principale du rythme. Quant au tempo, il le définit comme « fréquence de l'accent rythmique » (*Ibid.*). Cette définition peut être liée à la régularité du rythme et nous pouvons déduire que le tempo est ce qui décide de cette régularité. Ainsi, « le tempo régit, modalise, dirige le rythme » (Zilberberg 1990 : 38). Zilberberg dit que le tempo, n'est pas seulement responsable de la régularisation du rythme mais aussi la *durée* des temps (courts/longs), c'est-à-dire les intervalles, qui constituent les « structures rythmique » (Fraisie cité in Zilberberg 1990 : 38). Il fait ensuite l'hypothèse selon laquelle :

le tempo (ou la vitesse), la durée et le rythme sont, bien entendu, fonctionnellement solidaires, mais que, au cœur de ce complexe fonctionnel, c'est le tempo qui a rang de constante, et la durée et le rythme celui de variables. [...] le tempo modalise la durée de la durée et la vivacité du rythme. (Zilberberg 1990 : 38)

Le tempo prend en charge les structures rythmiques (accents, pauses et intervalles) « pour les soumettre à la célérité ou à la lenteur » (*Ibid.* : 45). Nous pouvons ainsi considérer que le tempo est lié au mouvement (par opposition à l'inertie) qui peut être caractérisé par l'accélération ou par le ralentissement (*Ibid.*).

Par conséquent, le rythme est une structure qui est fondée sur la répétition ou la reprise ou le retour d'éléments, et le tempo est l'organisateur de cette répétition mais aussi des temps qui la séparent (court/long) en termes d'accélération ou de ralentissement.

L'inertie ne peut pas de ce fait être rythmique, seulement le mouvement peut l'être. Et quel autre mouvement est plus représentatif du rythme que le « procès » (*Ibid.* : 37) discursif ? Zilberberg reprend l'opposition de Brøndal entre « langue-système » et « discours-rythme » (Brøndal cité in Zilberberg 1990 : 37). Ainsi, le rythme et le tempo sont à la base du devenir dans le discours :

Le discours, en ce sens, est une totalité rythmique, un ordre dans le temps, (donc irréversible) où chaque élément (phonique ou sémantique) prend sa place et joue le rôle qui dépend de cette place. (*Ibid.*)

Dans ce sens, le rythme est le tempo font partie du discours et ne peuvent pas être dissociés de sa production, ni de sa réception :

À partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. [...]. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. [...] Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. [...] Le sens n'est plus le signifié. Il n'y a plus de signifié. Il n'y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier. (Meschonnic 1982 : 70)

Cette affirmation de Meschonnic de la relation étroite entre sens et rythme, ou plutôt signifiante et rythme, résume aussi le lien entre la signifiante et tous les éléments que nous choisissons d'analyser (découpage, instances, figures, etc.). Il n'y plus de signifiés et de signifiants, il n'y a plus de contenus et d'expressions, il y a *ce qui signifie*. Nous l'avons vu (voir notion de « syntagmation » proposée par Coquet, cf. 2.1.2), ce tout qui signifie n'est pas une suite de signes, ni un ensemble d'éléments appartenant à l'expression en attente de retrouver leurs équivalents au niveau du contenu. Il s'agit d'une organisation en mouvement en attente d'actualisation de ses différentes structures internes par le récepteur, sujet de l'interprétation.

Le rythme [...] force la théorie du signe, et pousse à une théorie du discours. Débordant des signes, le rythme comprend le langage avec tout ce qu'il peut comporter de corporel. Il oblige à passer du sens comme totalité-unité-vérité au sens qui n'est plus ni totalité, ni unité, ni vérité. Il n'y a pas d'unité de rythme. La plus seule unité serait un discours comme inscription d'un sujet. Ou le sujet lui-même. (*Ibid.* : 73)

L'unité, la totalité, la cohérence du discours réside dans le sujet, le « sujet lui-même ». Et ici, nous parlons du sujet interprétatif. Parce que, pour nous l'interprétation est un acte discursif, et peut être l'acte discursif par excellence, dans le sens où c'est par l'interprétation que l'actualisation du sens a lieu. Ainsi, dans cet acte discursif, le rythme fait partie de la « configuration » du sujet.

Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage. [...] Le langage est un élément du sujet, l'élément le plus subjectif, dont le plus

subjectif à son tour est le rythme. [...] Une théorie du discours, du sujet, est donc plus qu'une autre une théorie de la littérature. (*Ibid.* : 71)

Néanmoins, la manifestation du rythme dans le discours peut être examinée en termes de répétitions, d'accentuations et d'autres éléments appartenant à la fois à l'expression et au contenu :

Aux deux constituants déjà évoqués, syntaxe, spatialisation, qui sont des facteurs d'accentuation et de découpage, s'ajoutent les marques rythmiques formées par les retours, phoniques, lexicaux et mêmes sémantiques. Ces marques ne sont pas à proprement parler des accents, mais, disposées dans l'espace-temps, elles instaurent un fonctionnement associatif du signifiant [...]. Ces retours peuvent rendre sensibles des rapports et, par rétion, pluraliser le sens [...]. Enfin, il y aura à considérer aussi le nombre syllabique, qui pourra avoir une importance relative dans la perception de rapports de longueur entre groupes, de proximité ou d'éloignement entre certaines marques. (Bourassa 1993 : 121)

Ainsi, les retours (phoniques, lexicaux et sémantiques) seront nos outils de repérage du rythme dans les différents poèmes. Quant aux rapports de longueurs, proximité ou d'éloignement, ils nous permettront de rendre compte du tempo du texte. Nous empruntons encore les mots de Bourassa pour notre intérêt à examiner les syllabes :

Mon but n'est pas de retrouver une métrique ou de prouver que des relations de nombres fondent le rythme dans les textes que j'analyserai. Mais la syllabe étant la plus petite unité de discrétisation du continuum phonétique, elle joue un rôle dans la saisie du sens. (*Ibid.*)

Nous verrons que chaque poème impose ses propres retours, répétitions, et sa propre organisation syllabique. Il n'y a pas de construction rythmique fixe possible. Nous ne nous intéresserons pas à une grammaire rythmique, à une métrique universelle, ni à un schéma sémiotique universel du texte littéraire, ou du texte poétique. Notre projet est de mettre en évidence des mécanismes communs aux différentes productions textuelles en tenant compte du fait que les manifestations ou les investissements de ces mécanismes ne sont pas les mêmes dans tous les discours examinés.

Nous examinerons le rythme dans les poèmes en cherchant des *séquences* et sur le plan du contenu et sur le plan de l'expression. Nous observerons d'abord les éléments énonciatifs et, ensuite, les structures phrastiques, la répétition de segments d'interruption, et la répétition de suites phonétiques. Nous essayerons enfin de lier ces deux plans et voir quelle est leur fonction dans la saisie impulsive du texte. Nous considérerons aussi le *tempo* en termes d'accélération et de ralentissement : pour le sujet récepteur,

l'accélération produit des « événements » alors que le ralentissement provoque l'attente (Zilberberg 2011a : 14). Nous essayerons de lier les éléments du tempo avec ceux du rythme dans le but de révéler le mécanisme mis en place par le texte afin de produire des effets potentiels d'impression rythmique sur le lecteur.

3.1.3 Quelques remarques

Pour conclure l'introduction de cette deuxième partie, nous voudrions signaler deux points techniques concernant notre approche des poèmes.

- Dans ce qui suit les éléments linguistiques (les mots ou les phrases) sont mis entre crochets (exemple : [enfant]), les figures entre deux barres obliques (exemple : /enfant/) et les parcours figuratifs entre accolades (exemple {enfant}). Cela permet d'alléger le discours et de marquer visiblement ce dont nous parlons : du mot [enfant], de la figure /enfant/ ou du parcours {enfant}.
- Pour le compte des syllabes nous avons choisi de suivre ce que proposent Milner et Regnault (1987) :
 - À l'intérieur du mot phonologique, aucun *e* muet ne tombe obligatoirement, sauf par élision ; à l'intérieur du vers, aucun *e* ne tombe, sauf par élision, dont le *e* devant consonne se maintient et compte pour la métrique.
 - À la fin du mot phonologique, tout *e* muet tombe obligatoirement ; à la fin du vers, le *e* tombe et ne compte pas pour la métrique, et cela, quelle que soit l'initiale du vers suivant. (*Ibid.* : 36)

Nous réalisons que la lecture de la poésie moderne ne s'effectue pas de la même façon que la littérature classique mais nous avons choisi de suivre cet exemple pour une autre raison qui ne concerne pas la lecture orale, ou la récitation du poème. Nous considérons que les *e* graphiques et les consonnes finales des mots qui les précèdent ne peuvent pas être négligés non plus, ce sont des unités visuelles présentes malgré le fait que le lecteur puisse les omettre dans une récitation intérieure du texte. Le compte des syllabes comme le découpage et la répétition, prend en compte la dimension visuelle du texte.

3.2. Description du poème de Tortel « La ville à déterrer »

La ville à déterrer (Tortel 1965)

Le désert un peu soulevé
On nous a dit pourquoi - mais ce qui fut
Est là-dessous. Le tertre
Est un peu plus herbu que le pâle désert.

Peut-être une respiration
Qui s'est figée.

En grattant le sol, on déchausse
Des pierres qui sont des signes, quelques-unes
Des regards étonnés ou morts
Que des marchands viennent choisir.

Il faudrait savoir lire.

La moindre saillie
Retient le sable et quelque chose
Est enterré sous chaque bosse.
Le vent perpétuel est sec.

Les squelettes sont parfaitement lisses.

On nous a dit qu'ils bâtissaient des villes,
On retrouvera tout - mais nous,
Nous fûmes apportés par le vent. Les oiseaux
Ont surveillé nos tentes.

Déjà sont ouvertes plus loin
D'autres collines pour les chèvres.
Nous attendons qu'on nous apporte les outils.

Les murs apparaîtront mais peut-être que l'eau
Suintera. Je n'ose guère
Creuser jusqu'où boivent les morts
Ni déchirer si profond cette terre
Qui secrète des masques.

3.2.1 Le découpage : les couches superposées

Le poème que nous avons devant les yeux est composé de neuf segments. Nous utiliserons trois critères de découpage basés essentiellement sur trois étapes de lectures différentes :

- le découpage en *suites*, suivant l'organisation de la masse du texte sur la page, basé donc sur le premier regard jeté sur le texte.
- le découpage en *parties*, suivant l'organisation des segments les uns par rapport aux autres, basé sur la première lecture du texte.
- le découpage en *reflets* suivant le lien entre le contenu et l'organisation du texte.

Ainsi ces différentes divisions sont adoptées dans notre description et sont en lien étroit avec la construction du sens ; comme nous le verrons, aucune des divisions n'annule l'autre, au contraire elles fonctionnent ensemble et en parallèle des différentes constructions discursives.

À première vue, le poème semble être divisé en deux *suites*, la première **A** (8 phrases, 16 vers) contenant les six premiers segments et la deuxième **B** (6 phrases, 12 vers) les trois derniers :

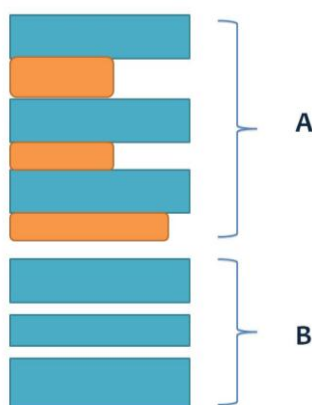


Figure 4. Le découpage en *suites*

Dans la première *suite* **A** nous rencontrons trois segments qui possèdent le même nombre de vers (segments 1, 3 et 5). Ils sont chacun suivis d'un segment plus petit (segment 2 [deux vers], segment 4 [un vers] et segment 6 [un vers]) ; la deuxième *suite* **B** contient trois segments dont le premier se compose de quatre vers, le deuxième de trois vers et le

dernier de cinq vers. Ainsi, cette division est basée sur la disposition de la masse du texte, les six premiers segments constituent une *suite A* à cause de la présence de deux phénomènes celui de **l'égalité du nombre de vers** dans les segments 1, 3 et 5, et celui des **ruptures** par des *segments courts* après les *segments égaux*. Ces deux données manquent à la *suite B* qui ne possède que le blanc pour séparer ses segments inégaux en nombre de vers.

Après une première lecture un deuxième critère de découpage peut être pris en compte, celui des **reprises** ; à part le fait qu'il y a plusieurs formes phrastiques reprises dans le texte (suivant les modèles [X est R], [X a dit à Z], [Peut-être X] ou même [X qui/que v.]) nous aurons une reprise plus étendue, celle qui crée la similarité entre le premier segment et l'ensemble des sixième et septième segments.

Le désert un peu soulevé	
On nous a dit pourquoi - mais ce qui fut	
Est là-dessous. Le tertre	1
Est un peu plus herbu que le pâle désert.	
[...]	
Les squelettes sont parfaitement lisses.	6
On nous a dit qu'ils bâtissaient des villes.	7
On retrouvera tout – mais nous,	
Nous fûmes apportés par le vent. Les oiseaux	
Ont surveillé nos tentes.	
[...]	

Figure 5. La reprise (segment 1 et l'ensemble des segments 6 et 7)

Cette similarité coupe le poème en deux *parties*, la première *partie L* étant constituée des segments 1 à 5 et la deuxième *M* du reste des segments, en notant que chacune de ces *parties* est composée de sept phrases sauf qu'elles diffèrent en nombres de vers (15 vers et 13 vers) :

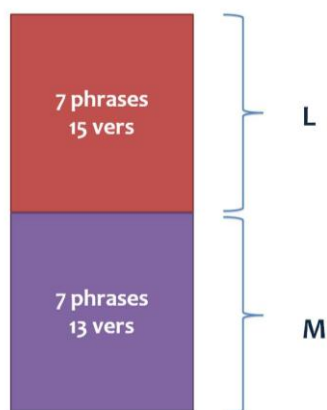


Figure 6. Le découpage en *parties*

Une dernière possibilité de découpage se présente à nous après une simple première observation, elle est à la fois formelle et sémantique et elle divise le poème en deux *reflets* dont le **miroir** est le segment 5 ; ce segment est précédé et suivi d'un *segment court* (plan de l'expression), et il présente un dispositif énonciatif et figuratif particulier (plan du contenu) qui ne suit pas le même plan que les autres segments (nous discuterons ce détail plus bas dans l'analyse de l'énonciation et du rythme). Le premier *reflet* **R** est l'ensemble des segments de 1 à 4 (5 phrases, 11 vers) et le deuxième **S**, l'ensemble des segments de 6 à 9 (7 phrases, 13 vers) :

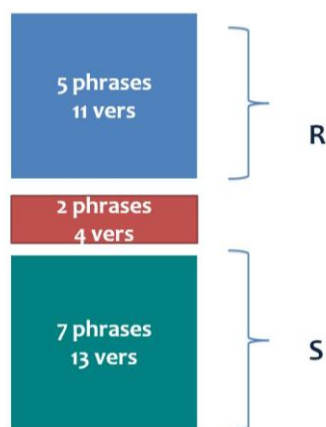


Figure 7. Le découpage en *reflets*

Ces trois critères primaires de découpage serviront comme points de repère pour la description. Nous nous servirons de ces divisions comme cadres d'analyse dans le but de pouvoir ensuite en dégager les zones de signifiante. Rappelons que par zones de signifiante, ou zones sémiotiques nous entendons les différents univers discursifs, marqués par les composantes énonciatives et figuratives, en jonction avec des manifestations sur le plan de l'expression, telles les ruptures (les segments courts), les

reprises phrastiques ou la disposition des segments les uns par rapport aux autres (Issa : 2010). En d'autres termes, une *zone sémiotique* est un lieu de signification qui résulte de la jonction du fonctionnement de la structure manifeste avec le progrès de la structure profonde du texte.

A ce stade nous nous contenterons donc de signaler que chacun des découpages mentionnés n'est pas privé d'une dimension sémantique, mais leur dimension n'est pas encore investie dans un univers discursif ; nous verrons plus tard que les *ruptures* (critère formel de différenciation entre les *suites*) sont liées à un changement du sujet énonciatif, et que la *reprise* (critère formel de découpage en *parties*) n'est pas uniquement formelle ; il ne s'agit pas seulement d'une reprise de la structure syntaxique mais aussi énonciative (un énoncé perceptif suivi d'un énoncé du jugement, du savoir, de l'affirmation et finalement d'un énoncé encore perceptif).

Il serait également utile de noter que les *suites* possèdent un nombre **pair** de vers et de phrases, tandis que les *parties* en possèdent un nombre **impair** ainsi que les *reflets*. Ce qui peut être considéré comme élément d'équilibre. Il ne sera pas moins utile de remarquer que le découpage en *suites* inspire la notion de *couches* : une suite de **couches archéologiques** avec les ruptures qui ressemblent aux obstacles, et une suite de **couches naturelles**, débarrassées d'obstacles ; ainsi le deuxième découpage reflète la *confrontation* entre deux espaces, deux lieux, et le troisième semble dessiner le *passage* de l'Être à son Reflet. Et dans « reflet » il y a « différence ». Ces points ne peuvent pas être négligés surtout dans l'espace, le temps, l'acte et les thèmes que nous présente le poème en question ; la « ville à déterrer » inclut la notion de *couches* ainsi que celle de *confrontation* entre la vie et la mort et finalement celle de *passage*, que ce soit le passage de la vie à la mort, ou le contraire, ou même le passage du caché au révélé.

Malgré leur dimension sémantique très claire dès la première lecture, ces découpages, basés sur l'organisation générale des segments, ne permettent pas de considérer les *suites*, les *parties* et les *reflets* comme zones sémiotiques en elles-mêmes. Elles servent d'appui formel au tissu sémantique pour les différentes zones sémiotiques du texte.

3.2.2 Les instances : le conflit autour du Faire

Le poème de Tortel « La ville à déterrer » constitue l'énoncé d'un Faire *pas-encore-accompli* énonçant une instance perceptive liée à une instance interprétative et à une instance scientifique. Cela pourrait correspondre, dans les termes de Coquet, à un « non-sujet » énonçant la perception, à un « sujet » jugeant la perception (cf. 2.1.3), et finalement à un « sujet », à une instance qui n'est que jugement. Il s'agit plus précisément du jugement scientifique d'une réalité liée au Faire archéologique. Par conséquent, l'énoncé principal du poème prend en charge trois énonciateurs énoncés : celui de la réalité perçue, celui de son impression - assurant la disposition discursive de l'expérience sensible et constituant ensemble l'**Observateur** - et finalement celui de la réalité scientifique, constituant le **Scientifique** et assurant le cadre d'un projet narratif. De ce fait, la réalité du Scientifique n'est pas du même niveau spatio-temporel que celle énoncée par l'Observateur. En d'autres termes, les différents modes d'énonciation installent des univers figuratifs distincts possédant chacun ses propres objets discursifs ; nous avons, en fait, trois niveaux principaux de positions spatio-temporelles que l'énoncé annonce dès le début :

- Le niveau de la *surface* : le temps de l'Expérience (la perception).
- Le niveau de l'*entre-deux* : le temps du Faire (le déterrage).
- Le niveau de la *profondeur* : le temps de l'Être transformé (la ville)

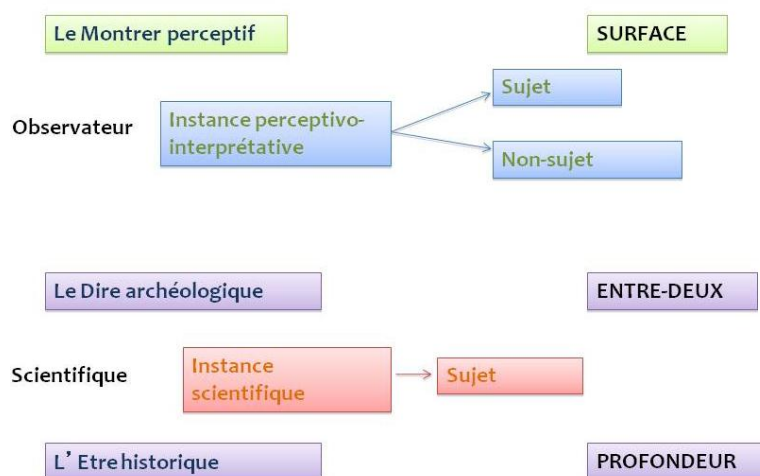


Figure 8. Les niveaux spatio-temporels et les instances du discours

Pour ne pas rester dans les dénominations arbitraires et les affirmations théoriques, prenons le premier segment du poème en question et essayons d’y reconnaître notre division :

Le désert un peu soulevé
On nous a dit pourquoi, - mais ce qui fut
Est là-dessous. Le tertre
Est un peu plus herbu que le pâle désert.

Nous remarquerons vite que le premier vers ne contient pas de verbe. Le verbe n’apparaît qu’au deuxième vers (« on nous **a dit** »). Il s’agit donc d’une phrase nominale qui suppose un état de l’objet focalisé /désert/¹⁰ : « le désert [*est* ou *était*] un peu soulevé ». Or, quel que soit le temps verbal du verbe supposé de l’état, il s’agit de l’état du /désert/ au moment de l’expérience de l’Observateur, plus précisément de l’observation du non-sujet mis en place par l’énoncé. C’est une véritable et nette séparation aux yeux du lecteur entre le temps de l’expérience et celui de l’énonciation, car on pose une impression visuelle du désert sans qu’elle soit située dans le temps, on pose de ce fait un *corps propre* énonçant un objet, une intensité et une étendue dans l’espace. Ainsi, c’est avec ce premier vers que nous est introduite l’instance perceptive, il s’agit de la *perception* d’un objet du monde, d’une présence, par un non-sujet qui *voit* le désert [soulevé]. En effet, bien que l’instance énoncée ne soit pas linguistiquement manifestée dans ce premier vers, elle est semi-manifestée par l’impression perceptive, de ce fait, elle annonce une figure de corps propre, *observateur*, en prétendant masquer le détail temporel de son expérience, permettant donc au lecteur-énonciataire de rentrer, à partir de la réalité du texte - et non pas par le biais d’un regard intermédiaire entre lui et l’univers du discours - dans une appropriation immédiate de l’expérience énoncée de l’Observateur, et donc d’introduire le temps de la lecture dans la réalité du texte. En d’autres termes, la phrase nominale « le désert un peu soulevé » invite, ou oblige presque, le lecteur à *se positionner* dans l’espace discursif qui lui est *montré* et qui est tout de suite déterminé par la figure du désert. Nous pouvons ainsi parler d’une instance du **Montrer perceptif** dans le sens où l’énoncé de l’instance perceptivo-interprétative (Observateur) a pour fonction, non pas de *dire* une vérité scientifique, mais de *montrer* une vérité sensible : son univers perçu.

¹⁰ Nous rappelons ici que les figures sont mises entre barres obliques, les éléments linguistiques entre crochets et les parcours figuratifs entre accolades (cf. 3.1.3.).

Dans un deuxième temps (deuxième et troisième vers), l'énoncé installe non seulement un sujet énonciatif mais deux, non seulement un temps verbal mais deux. Nous avons même tendance à dire qu'il s'agit de trois positions énonciatives, pourtant nous ne pouvons pas parler du niveau de la *profondeur* comme position énonciative sauf dans le sens où elle est énoncée en tant qu'Être et, plus loin, en tant que Faire. De ce fait, nous préférons plutôt parler de positions spatio-temporelles, c'est-à-dire d'univers figuratifs que les différentes positions énonciatives projettent. La première position dans ces deux vers concerne l'instance scientifique, l'instance du **Dire archéologique**, qui est prise en charge par la figure /on/ énonciateur-rapporteur du « pourquoi » au /nous/ énonciataire-récepteur d'une réalité autre que celle de l'expérience perceptive. Tandis que la deuxième position concerne l'instance interprétative prenant en charge l'**Être historique** séparé en termes de temps, par le changement du temps verbal (le passé composé du Dire et ensuite le passé simple, puis le présent de l'Être) et en termes d'espace par la rupture visuelle que provoque le tiret, ce dernier donnant lieu à l'interprétatif [mais].

En fait, le verbe [être] au présent, utilisé dans le troisième vers de ce segment, ramène l'espace de l'Être historique au temps de l'Expérience et semble, de ce fait, ajouter *dans* l'espace *montré* ([là-dessous]) un espace à *montrer* ; il s'agit de l'instance interprétative qui opère une énonciation perceptive de l'Être historique « qui fut » bien avant le moment de la perception du « là-dessous ». Il faudrait aussi indiquer que l'ensemble [est là-dessous] renforce l'invitation à la prise de position du lecteur dans la réalité discursive et rajoute, grâce au verbe [est] et à l'adverbe [là], une *illusion spatiale* à l'impression visuelle déjà présentée au premier vers. Autrement dit, [est là-dessous] ressemble à une adresse directe émise par un énonciateur vers un énonciataire dans un espace réel où un « dessous » « est » « là » au temps présent de l'énonciation ; l'instance perceptive inclut donc le lecteur dans la virtualité d'un présent énonciatif après lui avoir offert une position perceptive. Ce présent persiste à la fin du segment introduisant la figure du /tertre/, et reconfigurant celle du /désert/ [pâle], par rapport au /tertre/ [herbu], et même [plus herbu]. Ainsi, apparaît le sujet, dans le sens de Coquet ; sujet déjà énoncé avec [un peu] dans le premier vers et [mais] dans le deuxième vers et qui réapparaît par le jugement de degré ([un peu... plus]), jugements perceptifs ; nous pouvons dire pour le moment que ce sujet, lié au non-sujet (instance perceptive), possède des jugements sur la perception construisant l'énoncé de la perception ainsi que des jugements sur l'Être historique d'où notre appellation de l'instance en question : c'est une instance qui *interprète* les réalités

en dehors de l'explication du Dire archéologique (c'est-à-dire de l'instance scientifique), et donc en dehors du discours *cognitif*. C'est ce même **Observateur**, nous livrant ses *observations* dans le discours, qui nous fournit tout au long du poème son jugement subjectif des trois niveaux de réalité liés aux trois positions énonciatives : la *surface*, l'*entre-deux* et la *profondeur*. Et c'est pour cette raison qu'une certaine indépendance existe entre les réalités discursives et les positions énonciatives ; il existe un lien logique *position-univers* mais les positions énonciatives possèdent chacune un pouvoir sur tous les univers en question, étant donné que l'énoncé est *mouvement*. Si nous cherchons à organiser ce premier segment dans un schéma contenant les différents niveaux et les instances qui leur correspondent ainsi que leurs marques linguistiques, nous aurons :

Surface	Entre-deux	Profondeur
Observateur (instance perceptivo-interprétative) Le Montrer perceptif	Scientifique (instance scientifique ou cognitive) Le Faire archéologique	L'Être historique (les villes anciennes)
Un peu Un peu ... plus Là-dessous	- On nous a dit pourquoi	- Ce qui fut

Ainsi, l'instance interprétative est celle qui « voit » et qui juge ce qui est « vu », qui le **montre**, elle forme l'univers de la surface et se positionne par rapport à lui, pourtant – comme nous le verrons plus tard – petit à petit son *savoir perceptif* s'introduit dans les autres univers figuratifs ; quant à l'instance scientifique, c'est celle qui « dit » et qui « rapporte » un *savoir cognitif* sur l'Être historique, elle forme, parallèlement à l'instance interprétative, l'*entre-deux* et la *profondeur*. L'univers de l'*entre-deux* est là où l'acte archéologique a lieu, acte qui permettra l'accès à l'Être historique. L'Être historique ne possède de sujet énonciateur que par les deux instances du *dire* et du *montrer*. L'instance interprétative n'assume pas uniquement une réalité perceptive mais, à l'encontre de l'instance scientifique, ira même jusqu'à réinterpréter la vérité historique énoncée par cette dernière en composantes perceptives.

Essayons donc d'avancer vers le deuxième segment du poème :

Peut-être une respiration
Qui s'est figée.

Visuellement indépendante des segments le précédant et le suivant, ce segment court n'est que l'interprétation perceptive de la voix de l'Observateur ; il y a donc un Montrer perceptif et aussi un Dire interprétatif ; le premier segment contenait l'énonciation de la saisie impressive du Montrer perceptif délivrant des observations du non-sujet sur les objets perçus (« soulevé », « un peu...plus », « herbu », etc.) ainsi que l'énonciation du Dire interprétatif (« mais ce qui fut [Est là-dessous »), le deuxième segment est l'énoncé du Dire interprétatif qui pose les jugements, les interprétations, du sujet sur les objets en question. Le sujet parle, dit, ou même *re-dit*, le /tertre herbu/ ; il se marque dans le discours par [peut-être] qui donne lieu à l'incertitude, tandis que dans le premier segment nous avons l'affirmation comme modalité de l'énoncé (« mais ce qui fut [Est] là-dessous ») ; il *affirme* que « ce qui fut » « est », il répète l'Être historique dans le présent de l'énonciation et de la perception (étant donné que [fut] appartient à l'univers de la *profondeur*, du temps de l'Être, et que [est] ainsi que [là-dessous] appartiennent à l'univers de la *surface*, du temps de l'expérience). Le sujet interrompt l'énoncé du Dire archéologique « on nous a dit pourquoi » pour installer son interprétation d'une vérité qui « fut » dans son espace perceptif. Ainsi la vérité en question et l'interprétation sont *affirmatives* à cause du verbe « être » répété dans deux temps différents : *ce* « fut » certainement, et *ce* « est » certainement « là-dessous », le sujet de l'instance interprétative est donc modalisé par le *savoir*. Quant au /tertre herbu/ il *peut* ou *peut ne pas* « être » une « respiration », le sujet est toujours un sujet de *savoir* pourtant c'est la certitude qui lui manque ; c'est un sujet n'assumant pas le savoir qu'il délivre par l'énoncé : il *suppose* que l'herbe est le résultat du figement d'une respiration.

Ce sujet semble délivrer tantôt un savoir perceptif, dont il est sûr, tantôt un savoir scientifique qu'il laisse assumer par le sujet scientifique et tantôt un savoir interprétatif traversé d'incertitude ou d'une non-volonté d'assumer. Il ne s'agit pas d'un non-pouvoir-savoir, ni d'un non-vouloir-savoir, mais d'un non-vouloir-dire. Et c'est au dire *pareil*, ou au re-dire *comme*, que semble vouloir échapper l'énoncé de l'Observateur, pour ensuite échapper au faire *pareil*, ou tout simplement au *devoir faire*. Cela pose un grand problème de prédication car, malgré la pluralité de réalités énoncées, il est très difficile dans ce poème de décider de la prédication de chacune, du fait surtout qu'il n'y a qu'une seule voix énonçante qui gère tous les autres énoncés. Une chose est néanmoins certaine, c'est qu'il y a deux instances : une dont le prédicat est scientifique, l'autre dont le prédicat est perceptif. C'est le côté interprétatif qui pose problème parce que le sujet

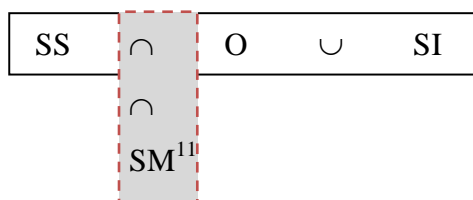
interprétatif, comme nous venons de le voir, semble vouloir dire les prédicats autrement et à *sa façon*. Une dernière remarque concernant l'énoncé du deuxième segment c'est la modification de la figure de l'/herbe/ en /respiration/ ce qui implique un actant : celui qui respire et fait surgir l'herbe, celle-ci étant signe de l'action du premier. Il s'agit pourtant d'une fausse action, d'une simple métaphore actionnelle de la réalité perçue et non pas d'un véritable Faire. Le Faire n'est exprimé qu'avec le troisième segment engageant le lecteur à la poursuite d'un projet narratif commençant par l'exécution d'une action :

En grattant le sol, on déchausse
Des pierres qui sont des signes, quelques-unes
Des regards étonnés ou morts
Que des marchands viennent choisir.

L'action introduite déplace l'énoncé au niveau de l'*entre-deux* et insère un programme narratif du « déchaussement des pierres » qui modalise les sujets de l'*entre-deux* en sujets du Faire, le **Faire archéologique**, ayant comme actants /on/, figure distincte du /on/ prenant en charge le Dire archéologique du premier segment, toutes les deux cependant s'inscrivant dans l'énoncé du Scientifique. Ainsi le /on/ du premier segment assure un certain savoir historique, tandis que le /on/ du troisième segment assure le Faire archéologique. L'énoncé de la première instance installe petit à petit l'univers de la *profondeur* opposé à celui de la *surface* que développe le sujet du Montrer perceptif. L'énoncé de la deuxième instance installe un Faire s'orientant vers la découverte du caché (*profondeur*) et qui s'oppose à son tour à un non-vouloir-faire de la part de l'Observateur. De ce fait, un sujet du Faire se présente au lecteur qui a déjà pris une position dans la réalité discursive. Ce sujet construit autour de lui l'espace dont nous avons parlé auparavant, celui de l'*entre-deux* ; nous ne sommes ni à la *surface* où sont le /désert/ et le /tertre/, ni dans la *profondeur* où est « ce qui fut ». Nous sommes entre la *surface* et la *profondeur* où l'« on déchausse » les /pierres/ et où l'on gratte « le sol ». Pourtant, le sujet interprétatif du premier segment revient tout de suite sur le terrain porter son *re-dire* de la réalité en question, ici les « pierres ». Ces pierres [sont] « des signes », vérité prise en charge par le sujet du Dire archéologique, mais seulement [quelques unes] *sont* « des regards », version de la vérité prise en charge par le sujet du Dire interprétatif. En effet, le Faire archéologique aboutit, à ce stade du projet narratif, à l'émergence de /pierres/ considérées, dans l'instance scientifique, comme signes historiques, mais *interprétées* par l'Observateur comme regards. La division déjà faite dans le premier segment entre le scientifique et l'interprétatif persiste et l'univers de

l'Être historique semble être à son tour partagé entre les deux. Néanmoins, à la fin de ce segment, la division imposée auparavant est troublée par la figure des /marchands/. Qui sont donc ces actants qui « viennent » rompre le faire ainsi que le savoir, qui viennent introduire une valeur extérieure aux univers jusqu'à présent établis ? En effet, jusqu'à ce stade l'objet historique, comme nous l'avons vu, était partagé entre la cognition du sujet archéologique et l'interprétation du sujet perceptif. C'est un objet de valeur à la fois euphorique, parce qu'il est recherché par le devoir faire scientifique, et dysphorique, parce qu'il est repoussé par le non-vouloir-faire interprétatif. L'avènement des /marchands/ apporte une nouvelle valeur aux objets historiques qui ne se place pas au même niveau d'opposition. De ce fait, le lecteur se trouve face à un univers de valeurs en opposition, interrompu par des actants (« marchands ») appartenant à un autre programme narratif qui n'a pas été introduit auparavant et qui ne poursuivra pas le chemin narratif déjà établi. L'objet historique obtient une valeur matérielle momentanée tout en restant un objet scientifique recherché et un objet affectif redouté. Le scientifique et le thymique se retrouvent donc opposés l'un à l'autre mais aussi tous les deux au matériel.

Si nous essayons de schématiser les relations établies jusqu'à présent avec l'objet-valeur par les différents sujets en question, nous aurons l'équation suivante :



De ce fait, le SS et le SI effectuent leur jonction avec l'objet-valeur au sein d'un seul fil narratif, et la tension s'effectue sur le même plan ; nous avons d'un côté le SS qui effectue une conjonction avec l'objet et de l'autre le SI qui, lui, effectue une disjonction avec le même objet, ce qui représente un conflit entre un sujet en quête de l'objet et un sujet modifiant cette quête par son interprétation perceptive. Le SM est nécessairement en conjonction avec l'objet-valeur en question sauf que cette conjonction ne s'inscrit pas sur le même plan que les deux autres jonctions et semble ne pas inclure un véritable faire, à part celui du « choix », celui-ci ne pouvant pas être considéré comme performance ni d'ailleurs comme transformation ; il s'agirait donc d'une simple introduction d'un

¹¹ SS = sujet scientifique, SI = sujet interprétatif, SM sujet marchand

élément de valeur au tissu jonctif basculant le rythme et l'organisation adoptés jusqu'à ce point du poème.

Il faudrait savoir lire.

Un autre segment court suspendu dans l'espace visuel de l'objet textuel, tout comme le deuxième segment, introduit le savoir, ou plutôt le *falloir savoir*, le *savoir nécessaire*, la compétence, celle de la lecture. S'agit-il de la compétence requise pour le faire non transformatif « choisir » ? Sinon, à quel faire cette compétence est-elle liée ? A quel sujet appartient-elle et par quel sujet est-elle énoncée ?

Cet énoncé appartient selon nous au Dire interprétatif, au jugement de l'instance interprétative sur l'objet perçu, ici les « pierres » ; il investit non seulement l'interprétation perceptive du sujet mais aussi un élément narratif, habituellement indispensable à la transformation narrative, la compétence.

En réalité, ce poème constitue une structure narrative non aboutie qui ne contient ni énoncé de manipulation ni énoncé de sanction, laissant la place à un réseau flou de faire, de valeurs et de compétences. Ainsi, la compétence énoncée dans ce segment concernerait les objets retrouvés et s'appliquerait aux deux sujets déjà présentés dans le texte ; « savoir lire » est une compétence qui décide du Dire archéologique résultant du Faire archéologique et proclamant la valeur euphorique de l'Être historique, ainsi que du Dire interprétatif résultant du Montrer perceptif et proclamant la valeur dysphorique de l'Être historique.

La disjonction du SI avec l'objet-valeur n'est pas liée à la non possession de la compétence mais à sa modalisation d'un non-vouloir faire, c'est-à-dire que le SI n'est pas *incapable de lire*, mais il *lit différemment* et ne *veut pas faire* mais il n'est pas un sujet incompetent. De ce fait, « il faudrait savoir lire » ne prive aucun des deux sujets de la compétence mais met le lecteur devant un choix de lecture. Nous pouvons considérer cette mise en place de la compétence comme une invitation franche à l'interprétation coïncidant avec la fin du premier *reflet*.

Ce premier *reflet* s'ouvre et se ferme donc sur une invitation, la première perceptive obligeant le lecteur à se positionner dans l'espace et la deuxième interprétative poussant le lecteur à s'identifier à une instance complète (sujet et non-sujet).

Passons au cinquième segment :

La moindre saillie
 Retient le sable et quelque chose
 Est enterré sous chaque bosse.
 Le vent perpétuel est sec.

Tout d'abord nous avons le Montrer perceptif privé de marques linguistiques du sujet perceptif (« la moindre saillie ») ; cela fait certainement appel au premier segment sauf que le verbe ici n'est pas absent. Nous avons ensuite le Faire archéologique privé de marques linguistiques du sujet performant (« retient le sable et quelque chose est enterré sous chaque bosse ») pour qu'enfin le Montrer perceptif reprenne la parole toujours sans marques linguistiques du sujet perceptif (« Le vent perpétuel est sec »).

En effet, ce segment est basé sur l'absence de manifestations linguistiques des sujets. En même temps, ici il ne s'agit pas du Faire et de l'Être suivis par le jugement de l'Observateur, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une reprise de la structure énonciative du troisième segment. Il n'est pas question de sujet qui « gratte » ou « déchausse » les « pierres » et ensuite d'une réinterprétation de ces deux réalités. Il s'agit d'une simple insistance sur les trois niveaux spatio-temporels (*surface*, *entre-deux* et *profondeur*), ceux-ci d'ailleurs présents et repris tout au long de l'énoncé ; il y a donc une suspension du jeu de prise de rôles et l'Observateur semble prendre en charge tous les univers discursifs.

Ce cinquième segment peut être considéré comme la suite de l'invitation à la lecture où le SI s'impose et impose sa vision ; le Faire y perd sa dimension archéologique et il est confronté à un anti-sujet représenté par un *faire naturel*. Nous assistons à une action combinée entre le sol (la « saillie » [retient]) et le sable, il y a un certain anti-faire, un obstacle devant l'acte archéologique du « déchaussement » qui réside surtout dans le verbe « retenir »¹² ; l'Être historique, de son côté, est aussi confronté à l'interprétation : l'objet-valeur, après avoir été objet d'attraction scientifique, objet de refus affectif et l'objet de choix matériel, devient un objet indéfini, un [quelque chose] auquel le sujet perceptif n'a accès que par ce qui le cache (« enterré sous chaque bosse »). Le Montrer perceptif voudrait s'opposer toujours au Dire archéologique et il *re-dit* les choses à *sa manière*. C'est ici que nous retrouvons la dimension impressive du discours, surtout au dernier vers (« Le vent perpétuel est sec ») et c'est en effet, la même absence de marques linguistiques du sujet parlant qui renforce l'inclusion du lecteur dans la réalité énoncée ;

¹² Nous appelons Faire naturel ici celui lié aux éléments de la nature.

nous sommes devant le même type d'invitation à la perception que nous avons rencontré au premier vers du poème. Ce segment renforce l'invitation à l'interprétation par la prise en charge du SI et *rappelle* au lecteur sa position, prise dans le présent de l'énonciation, de l'expérience. Nous avons aussi l'impression que l'Observateur cherche à retrouver la *surface* après son rapprochement de la *profondeur*. Il reprend ensuite la même structure syntaxique de ce dernier vers avec le sixième segment :

Les squelettes sont parfaitement lisses.

En effet, cette structure phrastique est aussi identique au premier vers du poème « Le désert un peu soulevé » : la différence entre ces deux derniers et le premier vers est la présence du verbe « être » que nous pouvons considérer comme marque de l'Observateur transmettant l'expérience visuelle ou tactile au lecteur et, de ce fait, de sa prise de position par rapport au perçu. Une position qui est maintenant plus proche de la *profondeur*, des /saillies/ et des /bosses/ et non de la terre [soulevée], plus proche des /squelettes/, alors qu'au début la position était au niveau de la *surface*, du /désert/. Nous avons vu qu'à la fin du cinquième segment, le sujet perceptif résistait à la descente vers le profond en énonçant un élément appartenant à la *surface* qui est le /vent/. Or, dans ce sixième segment, il se retrouve soudainement devant la *profondeur* avec les /squelettes/. Ainsi, la réalisation de l'Être, la jonction avec l'objet-valeur change surtout du fait que le jugement interprétatif posé sur lui par le SI n'a plus lieu, il s'agit d'un jugement purement perceptif (« parfaitement lisses ») tout comme le jugement porté sur le /désert/, le /tertre/ et le /vent/, ce dernier repris dans le segment suivant sous une autre forme :

On nous a dit qu'ils bâtissaient des villes,
On retrouvera tout - mais nous,
Nous fûmes apportés par le vent. Les oiseaux
Ont surveillé nos tentes.

Ce segment ne peut pas être vu indépendamment du premier segment puisqu'il constitue avec le sixième segment le seuil de la *partie L* par son organisation similaire à celle du premier :

Le désert un peu soulevé
On nous a dit pourquoi - mais ce qui fut
Est là-dessous. Le tertre
Est un peu plus herbu que le pâle désert.

À partir du deuxième segment, nous nous trouvons devant une interprétation ou un *dévoilement* continu de ce qui est énoncé au premier segment, tout comme si ce segment était lui-même une *bosse* sous laquelle est *enterré quelque chose* ; en d'autres termes, plus on avance dans la lecture, plus l'énoncé *révèle* ce qui [fut] et ce qui [est là-dessous] par le faire, et plus l'Observateur se déplace vers ce qui est *révélé*.

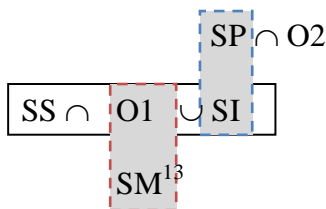
Dans le septième segment il y a une reprise des niveaux discursifs et des manifestations des sujets énonciatifs, l'installation de nouveaux éléments d'espace, de temps, et un enchevêtrement d'univers discursifs. Nous avons comme marques de sujets énonciateurs les éléments suivants : /on/ rapporteur de l'information, /nous/ récepteur de l'information. Nous avons comme marques d'acteurs et d'objets : /ils/ acteur historique, /villes/ objet-valeur, /on/ sujet du Faire archéologique, /tout/ objet-valeur, /nous/ sujet subissant l'action du /vent/ acteur naturel, et finalement /oiseaux/ acteur naturel et /tentes/ objet-valeur par rapport aux oiseaux et au /nous/. Ainsi, les niveaux temporels introduits par l'énoncé jusqu'ici sont touchés par l'exploitation des figures en question ; nous avons affaire à un temps du Dire archéologique (/on/ rapporteur, /nous/ récepteur), un temps du Faire historique équivalent du temps de l'Être historique (/ils/ bâtissant des « villes ») et un temps du Faire archéologique (/on/ retrouvera tout). Avec les deux plans d'organisation (le premier mettant en place la structure du Faire et de l'Être, et le second mettant en place les différents univers de perception), nous sommes encore, dans ce segment, devant plusieurs modes d'exploitation de l'objet-valeur et devant plusieurs modes de saisie des objets des différents univers.

Quand nous parlons de modes de saisie nous évoquons le sujet perceptif lié à l'énoncé de l'expérience sensible ensuite investi en sujet interprétatif, observateur de la réalité perçue. Ce même sujet interprétatif intervient dans l'énoncé pour définir sa relation avec l'objet-valeur (tout ce qui est dessous) en parallèle avec la conjonction effectuée par le sujet scientifique avec ce même objet-valeur. Remarquons, tout d'abord, que l'objet-valeur, passé de [ce qui est là-dessous] à [pierres déchaussées] ensuite à [quelque chose d'enterré] enfin à [squelettes], devient ici [villes]. Ainsi, nous avons un sujet du savoir qui établit une conjonction avec l'objet-valeur (« on dit ») et un sujet du faire qui établit aussi une conjonction avec l'objet-valeur (« on retrouvera »). La disjonction avec l'objet-valeur est introduite par le tiret et le [mais] au deuxième vers : « On retrouvera tout – mais nous », ces mêmes éléments instituant dans ce segment et aussi dans le premier segment le passage de la *profondeur* à la *surface* sur le plan discursif. Le sujet en

disjonction avec l'objet-valeur c'est le /nous/ « apportés par le vent », il est pourtant en jonction avec un autre objet, les /tentes/ ou d'ailleurs tout l'espace de l'univers de *surface*. L'objet-valeur dans les deux derniers vers est absent, il y a :

- une disjonction avec lui ainsi qu'une rupture avec le projet narratif initial qui y est lié.
- une installation d'un autre projet narratif, dont l'objet-valeur serait les /tentes/.

Nous pouvons parler de révélation de l'univers de valeurs de l'Observateur, c'est-à-dire celui des objets perçus. Cette *révélation* est opérée par le /vent/ et les /oiseaux/ qui installent une conjonction entre le sujet /nous/ et les objets de la *surface*. Pourtant, si nous creusons différemment, nous pouvons voir qu'au contraire, il ne s'agit pas de rupture avec le projet narratif déjà introduit dans le poème mais d'une complétude. La complétude se comprend par l'introduction de l'arrivée du sujet *destiné* à être performant sur le terrain, et plus particulièrement à être le sujet performant du Faire archéologique (déjà en mouvement), dans le sens où il est *apporté*, sauf que cet énoncé de l'*apport* a tardé à avoir lieu dans l'enchaînement événementiel, ce qui nous a poussé plus haut à dire que l'élément narratif dans le poème manque de destinataire et de sanction. Quant aux jonctions avec les objets, nous concevons le schéma suivant :



Il y a donc un changement sur le plan de l'événement qui s'installe avec l'introduction de l'arrivée à la *surface* de la figure /nous/ incluant l'instance interprétative, énonciateur principal. Cette introduction procure au sujet perceptif une référence narrative dans l'univers spatio-temporel. En d'autres termes, ce segment semble révéler comment est venu le sujet observateur destiné à être performant (« apportés par le vent ») et quel est cet espace où le /désert/ et le /tertre/ cachent « quelque chose ». Pourtant, la modalisation du sujet observateur en sujet du faire, sujet performant, ne se réalise qu'à la fin du huitième segment avec les « outils » :

¹³ Le SP et le SI constituent ensemble l'Observateur. O1 = l'objet-valeur « villes » et O2 = l'objet valeur « tentes ».

Déjà sont ouvertes plus loin
 D'autres collines pour les chèvres.
 Nous attendons qu'on nous apporte les outils.

Ainsi, après avoir redéfini dans le septième segment l'espace et le temps de l'expérience du sujet perceptif (« nous fûmes apportés », « Les oiseaux ont surveillé nos tentes »), l'énoncé redéfinit ce même espace et ce même temps par rapport à un /ailleurs/ (« plus loin »). C'est comme si l'énoncé effectuait un débrayage et qu'il remettait au point la position de l'Observateur ainsi que sa fonction dans l'énoncé, tandis que l'instance interprétative continue à résister au projet narratif du « déchaussement des pierres » par la réinterprétation de la réalité perçue. D'un côté, le dispositif discursif de ces deux derniers segments essaie d'accorder au sujet observateur le *devoir faire*, non énoncé au début : « Nous attendons qu'on nous apporte les outils »¹⁴. De l'autre côté, le sujet perceptif ne s'inclut pas dans le Faire déjà commencé du sujet archéologique performant. Il y a là un certain refus du Faire dont il connaît déjà les conclusions. D'où le conflit énonciatif entre le perceptif-discursif, limitant l'espace du sujet à ce qui peut être perçu uniquement par les sens, et le scientifique-narratif menant le sujet vers ce qui ne peut être perçu que par le Faire.

Ce conflit énonciatif explique l'ambiguïté du projet narratif et des rôles du Destinateur et du Sujet performant par rapport au programme scientifique, ainsi que le doute par rapport à la compétence du Sujet performant en question. Ce qui ramène plutôt à ne pas prendre en compte nos observations sur le scénario narratif dans le septième segment. Nous nous basons plutôt sur le conflit énonciatif en considérant le /vent/ (objet perceptif en fin de compte et figure appartenant à l'isotopie de la mobilité), ainsi que les autres éléments naturels comme des anti-sujets régis par l'énoncé de l'Observateur, et en voyant dans l'attente des outils une dé-modalisation du Sujet performant qui finira par être dé-modalisé aussi de son vouloir-faire (dernier segment). En d'autres termes, la *suite B* introduit la manifestation du conflit entre l'énoncé narratif visant l'investissement de l'Observateur dans le programme archéologique et l'énoncé perceptif résistant (segment 7) à cet investissement. En outre, la marque linguistique du sujet en conflit, n'apparaît d'une manière explicite et directe qu'au dernier segment :

¹⁴ De ce fait, le lecteur pourrait retrouver dans la figure /vent/ le Destinateur, dans la figure /nous/ le Sujet Performant et dans les « outils » la Compétence qu'il lui faut, tout en sachant que le Faire accordé au sujet en question est donc non-pas encore-accomplis, un Faire qui était accompli jusqu'à présent par une autre instance, scientifique.

Les murs apparaîtront mais peut-être que l'eau
 Suintera. Je n'ose guère
 Creuser jusqu'où boivent les morts
 Ni déchirer si profond cette terre
 Qui secrète des masques.

Le lecteur se retrouve devant le même conflit discursif, de plus en plus explicite : le sujet interprétatif *sait* que les « murs apparaîtront » *mais* il craint le suintement de l'eau. Encore une fois s'opère une disjonction de l'objet-valeur par une certaine *transformation interprétative* de l'objet retrouvé (« l'eau suintera ») jusqu'à ce que cet objet rejoigne les « regards étonnés » du troisième segment. Nous pouvons considérer que l'anti-sujet est le Sujet Performant lui-même, il s'oppose lui-même (« je n'ose guère ») à la performance (« creuser »). Ainsi l'interprétation énonce toujours une disjonction avec l'objet-valeur et non seulement modifie l'objet (« où boivent les morts », « terre qui secrète des masques ») mais réalise une modification de l'acte (« déchirer »). Il s'agit d'une modification violente par rapport au narratif qui présentait le mouvement vers le bas comme graduel, lent et minutieux, et aussi par rapport au figuratif qui n'inclut pas dans la figure du /déchaussement/ le trait du [déchirement].

En d'autres termes, la modification ne s'opère pas uniquement à l'intérieur de l'énoncé mais également dans l'encyclopédie du lecteur qui ajouterait au champ archéologique de nouveaux éléments, plus liés d'habitude à l'humain et à l'affectif. De ce fait, la perception-même des objets archéologiques et historiques par le lecteur en question (en tant qu'intelligence perceptive) est touchée. Ce même affectif qui gère la perception de l'Observateur au long de l'énoncé est la cause du conflit et a transformé les objets **immobiles** de la *profondeur* en objets **mobiles**, ainsi que **l'acte** scientifique en **opération** douloureuse. Quant au Faire, il reste en fin de compte à *accomplir* non pas parce que c'est ce qu'énonce le dernier segment mais parce qu'il laisse le lecteur au même stade énoncé depuis le début du poème. Pourtant, le dernier énoncé livre le /je/ prenant en charge l'interprétation qui transforme l'objet scientifique en objet affectif. Devant le devoir faire qui lui est accordé, le sujet destiné à *faire apparaître* les /murs/ (objet scientifique) refuse d'accéder à la *profondeur* qui trahira, non pas des /villes bâties/, ni des /pierres/ ni des /murs/, mais des *vies enterrés* masquées par la terre.

Nous avons cherché dans cette partie à définir les différents modes d'énonciation ainsi que les niveaux figuratifs qu'ils installent et à montrer de quelle manière ces deux dimensions du texte se combinent. L'énoncé est pris en charge principalement par une

voix qui prononce la perception de la réalité présente, le faire d'autres sujets ainsi que l'état d'une réalité antérieure. Cette voix fusionne avec celle de l'Observateur dans la *suite B* par le biais du /nous/ mais surtout du /je/ dans le dernier segment. L'Observateur possède comme fonction de *montrer* l'univers perçu et tend à interpréter les réalités différemment du Scientifique. Ce dernier est un sujet de cognition qui *dit* ce qu'il sait. L'énoncé met en place des sujets de faire qui sont « déjà » en train d'accomplir leur faire tandis que le sujet énonciateur reste perceptif et interprétatif jusqu'à la fin du poème où, toujours par le biais du /nous/ et du /je/, il est invité à faire part du Faire archéologique et où l'on lui offre la Compétence, « les outils », nécessaire à ce faire.

L'énoncé dessine trois univers figuratifs : la *surface*, l'*entre-deux* et la *profondeur*. Chaque univers impose son dispositif figuratif bien que l'instance interprétative (jugement subjectif) et l'instance scientifique (jugement objectif) soient en perpétuel conflit sur l'énonciation de l'univers de la *profondeur*. Cet univers détient l'objet-valeur recherché par le sujet du Faire archéologique (en liaison étroite avec l'instance scientifique) et redouté par le sujet affectif (en lien avec l'instance interprétative). Un conflit qui persiste et deux parties qui insistent chacune sur sa position, l'archéologue qui continue à creuser par devoir, et l'homme qui refuse, hésite, transcrit et retranscrit son hésitation tout au long de l'énoncé et dans tous les univers discursifs par la réinterprétation continue de l'objet historique en objet affectif.

Il est indispensable de faire une observation de cette organisation énonciative par rapport aux critères de division que nous avons examinés plus haut :

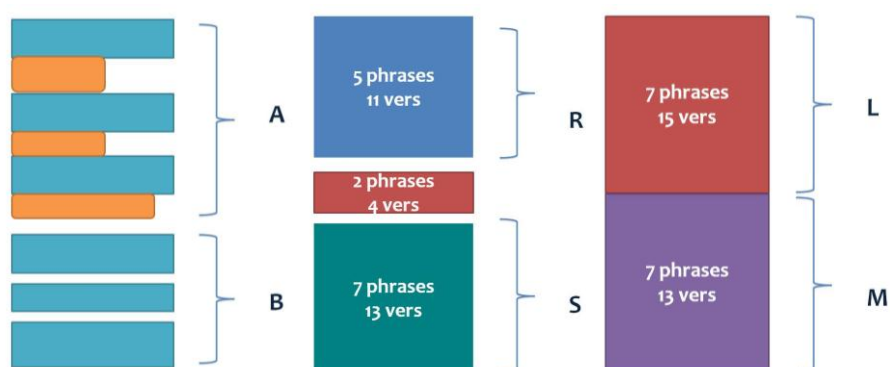


Figure 9. Comparaison des divisions

1- Par rapport aux *suites* **A** et **B** :

Dans la *suite* **A** les *segments longs* témoignent de la multiplicité des sujets énonciateurs tandis que les *segments courts* constituent des énoncés de la voix interprétative de l'énoncé-poème.

La *suite* **B** reprend dans son premier segment le nombre de vers et de phrases du premier segment de la *suite* **A**. Ainsi que la même multiplicité énonciative. Quant au deuxième segment de la *suite* **B**, elle semble imiter les *segments courts* dans leur aspect uni par rapport au sujet énonciatif. Finalement nous observons dans le dernier segment deux qualités opposées, celle de la longueur (appartenant en général aux segments multi-énonciatifs) et celle de l'unité énonciative (appartenant d'habitude aux *segments courts*). Par conséquent, tout comme les **couches** de la *suite* **B** se sont débarrassées de la confrontation entre segments courts et segments longs, les **couches** de l'énonciation dans cette *suite* se débarrassent de la multiplicité ou de la confrontation énonciative.

2- Par rapport aux *parties* **L** et **M** :

Le fait que la reprise énonciative du début de la *partie* **L** dans la *partie* **M** soit à la base de cette division semble plus que suffisant pour faire le rapport entre l'énonciatif et le formel. La reprise en question est l'essence du retour à la position initiale de l'énoncé, et constitue un nouveau point de départ, un *re-départ* dans l'énonciation qui permettra à l'Observateur d'opérer la transformation des objets de l'univers de valeur. Elle peut aussi être vue comme rupture, mécanisme adopté par l'Observateur tout au long de l'énoncé pour s'y affirmer ; il rompt le projet narratif, il rompt *avec* le projet narratif pour le rediriger. Ainsi, la rupture, finalement, devient le caractère principal de l'énoncé dans la *partie* **M** où les derniers segments ne sont que des énoncés de l'Observateur. **M** débute avec un énoncé de rupture « Les squelettes sont parfaitement lisses » et rompt l'illusion du narratif de son deuxième segment avec un énoncé de l'/ailleurs/. Il continue ensuite vers la transformation de l'Être et du Faire installées par le narratif dans la *partie* **L**. En d'autres mots, dans la *partie* **M**, l'Observateur ne se sert plus de *segments courts* pour se manifester mais domine l'énoncé.

Bien qu'elles soient égales en nombre de phrases, il manque deux vers à la *partie* **M** par rapport à la *partie* **L**. L'énoncé de la *partie* **M** semble aussi éliminer des composantes énonciatives pour ne garder que la composante interprétative. En d'autres termes, l'**équilibre** causé par le nombre de phrases, et touché par la différence en nombre de

vers, peut être une manifestation du **déséquilibre** entre le scientifique et l'affectif causé par la prise en charge complète de l'énoncé par l'Observateur dans la *partie M*.

3- Par rapport aux *reflets R* et *S* :

Nous avons mentionné que le cinquième segment du poème constituait une suspension de prise de rôle et que l'Observateur prenait en charge tous les univers discursifs. Il serait important de signaler d'abord que cette prise en charge n'est pas du même niveau que celle opérée dans la *partie M*, examinée ci-dessus, *il ne s'agit pas de l'Observateur qui s'empare de l'énoncé mais de l'énoncé qui met en suspens la confrontation*, d'une pause énonciative dirions-nous, qui décharge les univers du Faire et de l'Être de leurs marques linguistiques. Cela permet au sujet interprétatif de se repositionner par rapport aux univers discursifs ainsi que de redémarrer dans le *reflet S* (qui correspond exactement à la *partie M*), ce dernier étant la prise en charge transformatrice de l'univers de valeur.

3.2.3 Le rythme : le ralentissement forcé

Dans ce qui précède, nous avons parlé de l'énonciation qui installe trois univers figuratifs ainsi qu'une structure discursive imposant des changements selon les actions générées et empêchées. Nous avons affaire à une *alternance* continue entre les positions énonciatives : position de l'Observateur (Dire et Montrer Perceptifs), position du Scientifique (Dire et Faire archéologiques). Cette alternance met en place différents paradigmes selon une articulation de *séquences* temporelles (le temps de la perception, le temps de l'interprétation, le temps du faire et le temps de l'être), spatiales (*surface, entre-deux* et *profondeur*) et figuratives (le mouvement, et le suspens). Nous pouvons parler de « paradigmes » (Groccia 2008 : 199)¹⁵ que les instances énonciatives installent et, selon la « progression » (*Ibid.* : 263) de l'énoncé, différents types de jonction se construisent entre eux. Il s'agit donc d'une alternance entre l'énoncé de l'Observateur et celui du Scientifique qui constitue la base d'un *rythme* à examiner dans le poème dans sa totalité. L'alternance est présente tout au long du poème, pourtant elle est plus claire à un moment qu'à un autre. Prenons les segments 1, 6 et 7 par exemple :

¹⁵ Nous voudrions signaler que les notions que propose Groccia concernent l'analyse d'un morceau musical. Nous nous en servons pour nos descriptions du rythme dans la mesure où la répétition est le premier critère rythmique de nos examens. Ainsi, notre usage de ces outils est différent, étant donné que le rythme est examiné dans un contexte textuel et non musical, et que nous faisons le parallélisme entre plusieurs niveaux rythmiques (sémantique, phonétique, prosodique ou même graphique).

Le désert un peu soulevé
 On nous a dit pourquoi - mais ce qui fut
 Est là-dessous. Le tertre
 Est un peu plus herbu que le pâle désert.
 [...]
 Les squelettes sont parfaitement lisses.

On nous a dit qu'ils bâtissaient des villes,
 On retrouvera tout - mais nous,
 Nous fûmes apportés par le vent. Les oiseaux
 Ont surveillé nos tentes.
 [...]

Nous avons déjà mentionné que le début de la *partie M* est comparable à celui de la *partie L* et forme un *re-départ*, un retour à la position initiale de l'énoncé poème ; il s'agit en premier lieu de la position de l'Observateur (« le désert un peu soulevé » et « les squelettes sont parfaitement lisses ») ensuite de celle du Scientifique (« on nous a dit pourquoi » et « on nous a dit qu'ils bâtissaient des villes »), qui installe par le biais de colocuteurs (« on » et « nous ») la confrontation (« **mais** ce qui fut est là-dessous », « **mais** nous fûmes apportés par le vent ») pour que l'Observateur reprenne la parole à la fin (« Le tertre est un peu plus herbu que le pâle désert », « les oiseaux ont surveillé nos tentes »). Néanmoins, « les oiseaux ont surveillé nos tentes » contient un dispositif narratif qui n'avait pas lieu dans « Le tertre est un peu plus herbu que le pâle désert » contenant un dispositif uniquement figuratif. Il est donc clair que l'alternance au début de la *partie L* n'aboutit pas aux mêmes fins que celle de la *partie M*. Les deux ensembles suivent pourtant le même rythme concernant la prise de parole, à l'exception de « On retrouvera tout », confirmation scientifique reprenant le caractère de certitude que possède l'énonciateur énoncé du Dire et Faire archéologique. Cette exception fait partie des manifestations du changement opéré sur l'alternance dans la *partie M* ; nous faisons ici référence à l'idée du **déséquilibre** que nous avons mentionnée précédemment concernant le lien entre les *parties* et les positions énonciatives. Ce qui nous amène à dire que le rythme change dans la *partie M* :

- Segment 1 : à la position de l'Observateur correspondent les séquences spatio-temporelles de la Perception-Surface (désert, tertre) et de l'Être-Profondeur (« ce qui fut est ») ainsi que les séquences de la suspension (aucune performance n'y est présente) ; à la position du Scientifique correspondent la séquence de l'Être (« on nous a dit pourquoi »).

- Ensemble des segments 6 et 7 : à la position de l'Observateur correspondent les séquences spatio-temporelles de la Perception-Surface (squelettes, vent, oiseaux, tentes) et de l'Être-Surface (« nous fûmes apportés ») mais aussi du Faire-Surface (« nous fûmes apportés », « Les oiseaux ont surveillé nos tentes ») ; à la position du Scientifique correspondent les séquences spatio-temporelles du Faire-profondeur (« on nous a dit qu'ils bâtissaient des villes »).

L'alternance à la base du rythme (Observateur – Scientifique) se répète, l'alternance entre Perception, Faire et Être se répète, et l'alternance entre les niveaux spatio-temporels se répète. C'est le rapport entre les différentes alternances qui change, installant des manifestations distinctes et, de ce fait, créant des transformations rythmiques. Autrement dit, le rythme est créé par l'alternance entre les différentes composantes discursives tandis que son changement est lié aux interactions entre les différents niveaux d'alternance.

L'alternance est claire aussi au sein de la *suite A* comportant des *segments longs* et des *segments courts*. En effet les *segments longs* témoignent de l'alternance entre les différentes positions énonciatives, tandis que les *segments courts* présentent la position de l'Observateur uniquement. Cela crée par conséquent un autre phénomène de répétition de séquences, non seulement au niveau du contenu mais aussi à celui de l'expression puisque les segments courts constituent des ruptures et s'installent dans le blanc de la page indépendamment des autres segments. Mais la *suite B*, comme nous avons pu le voir, ne nous présente pas la même distribution de segments, l'alternance positionnelle de phrase en phrase ou dans la même phrase n'a lieu qu'au segment 7, les segments 8 et 9 présentent la position de l'Observateur (prenant en charge tous les niveaux figuratifs avec une référence vers le thymique) et de ce fait cassent le rythme suivi par la *suite A*.

En conséquence, l'alternance énonciative dans la *suite A* se fait sur deux couches, la première étant celle des phrases et la deuxième étant celle des segments ; nous avons affaire aux *segments courts* et *longs* qui créent une forme de dialogisme ne faisant pas partie de la *suite B*. La *suite B*, prise en charge par l'Observateur, installe un changement de rythme ; les segments 8 et 9, eux, contiennent des éléments d'accélération. Ainsi, la jonction de l'Observateur avec tous les univers figuratifs cause une accélération où il est question d'une interaction à source unique, l'Observateur *prend la parole* et noue avec la *surface*, la *profondeur*, *l'entre-deux*, le Faire et l'Être, annulant toute alternance.

Reste à examiner le rythme par rapport au miroir et ses *reflets* :

En grattant le sol, on déchausse
 Des pierres qui sont des signes, quelques-unes
 Des regards étonnés ou morts
 Que des marchands viennent choisir.

Précédée d'une séquence du temps de l'interprétation (jugement de la perception), le segment s'ouvre sur le Faire-Surface (« en grattant le sol ») suivi du Faire-Entre-deux (« on déchausse ») correspondant aussi au mouvement, ensuite introduit l'Être-Entre-deux (« Des pierres qui sont des signes ») pour reprendre la position de l'interprétation (Observateur), tout de suite après, avec l'Être-Profondeur (« Des regards étonnés ou morts ») et finalement s'arrêter sur un Faire-Surface appartenant à une position nouvelle (« Que des marchands viennent choisir ») pour suspendre le perceptif et le scientifique. Remarquons qu'ici il s'agit de la suspension comme élément de **pause de l'alternance**. La suspension s'opère par le dernier vers de ce segment qui n'appartient à aucun des niveaux du dialogue entre Scientifique et Observateur ; le jeu de *prise* et *reprise* de parole, suivi au long du *reflet R*, s'arrête au moment de l'apparition des /marchands/ pour reprendre avec le début du *reflet S* tout en installant un changement du rythme (segments 6 et 7) et finalement établissant, non une pause, mais un arrêt du jeu par la prise en charge énonciative de l'Observateur.

Il est ainsi important de signaler à nouveau que le mécanisme de l'alternance n'est pas lié à la mise en place première des univers figuratifs par les positions énonciatives. C'est-à-dire que, et comme nous venons de voir, l'alternance Observateur-Scientifique n'impose pas une alternance Surface-Profondeur ou Surface-Entre-deux, non plus qu'une alternance Perception-Faire ou Perception-Être. Seule la perception est dépendante de l'énoncé de l'Observateur. Quant au reste, nous avons affaire à des jonctions très ouvertes entre les positions énonciatives et les composantes figuratives ainsi que les composantes spatio-temporelles. Il s'agit d'un rythme basé sur le dialogue entre Observateur et Scientifique et du changement du rythme selon l'intégration de l'alternance, certes existante, des éléments figuratifs dans l'alternance énonciative de base. Ainsi, bien que la position de l'Observateur soit principalement liée à la *surface* (en termes de perception), l'instance interprétative lui permet d'adopter les deux autres univers (comme par exemple avec « ce qui fut est là-dessous ») ; le Sujet Performant (Scientifique), essentiellement lié à l'*entre-deux*, puisqu'il y effectue l'acte du déchaussement, est également lié à la *profondeur* où les objets historiques lui « apparaissent » ; il en est de même pour le Sujet du jugement (toujours Scientifique) qui

énonce l'Être historique, appartenant à la *profondeur*, ce sujet se manifeste à la *surface* en tant que co-locuteur du /nous/ (Observateur).

Autrement dit, les positions énonciatives installent des « paradigmes » (Grocchia 2008 : 199) et les univers figuratifs assurent leur « jonction » (*Ibid.* : 264) par les **répétitions différentes**. Nous adoptons les catégories de « rétroaction » de Martine Grocchia (2008 : 265). Ainsi, Grocchia divise les mouvements dans le chant en mouvement progressif et mouvement rétroactif. La progression installe des unités basées sur la saillance thématique et coordonnées par deux phénomènes de liaison, coordination (présence d'un son prégnant dans deux unités paradigmatiques) et anticipation (apparition anticipée d'un élément). Quant à la rétroaction, Grocchia la présente comme « dépôt » d'impressions « successives mémorisées » (*Ibid.*). La rétroaction comporte : la « répétition » (éléments musicaux identiques mais éléments verbaux différents), « l'intégration » (l'ajout d'un élément antérieur d'un autre paradigme), « l'affirmation » (répétition de la même unité antérieure), la « variation » (transformation de l'unité), et la « signature timbrale » (équivalence basée sur la similitude du timbre) (*Ibid.* : 266).

Pour nous, les constructions des paradigmes Observateur-Surface, Observateur-Perception, Scientifique-Profondeur ou Scientifique-Faire appartiennent au mouvement de progression et les jonctions sont effectuées par les mouvements rétroactifs. Par exemple, une jonction Observateur-Faire-Surface (segment 7, vers 2) constitue une intégration parce qu'il s'agit de la reprise du paradigme Observateur-Surface auquel l'élément Faire du paradigme Scientifique-Faire s'ajoute ; tandis qu'une jonction Observateur-Perception-Surface (segment 1, vers 3 et 4), que nous avons appelé suspension perceptive, représente une affirmation où la même unité antérieure se répète ; et finalement la jonction Observateur-Être-Profondeur (segment 9) constitue aussi une intégration.

Par conséquent, le rythme est conditionné essentiellement par le changement de la position énonciative, un changement qui a lieu sur plusieurs échelles de l'expression : la phrase, le segment et les *parties*, les *suites* et les *reflets*. Il s'agit donc de **périodes en répétition**, organisées sur le plan du contenu en termes de positions énonciatives, d'univers figuratifs et sur le plan de l'expression en termes de structures phrastiques, répétition de segments et interruptions donnant lieu à une concordance entre le contenu et l'expression : la manifestation du contenu rythmique par l'expression s'opère **a)** au niveau des segments par les tirets, les virgules et les points, ainsi que les mots « mais »,

« quelque », « peut-être » **b**) au niveau des *suites*, *parties*, ou *reflets* par des structures phrastiques (« le désert un peu soulevé », « le tertre est un peu plus herbu », « le vent perpétuel est sec », « les squelettes sont parfaitement lisses », ou « qui s'est figée », « que des marchands viennent choisir », « qui secrète des masques », ou encore « on retrouvera tout », « les murs apparaîtront », etc.) ou bien par les répétitions de segments, comme nous l'avons vu avec les segments courts suspendus, le bloc répété avec l'ensemble des segments 6 et 7, et le segment 5, miroir des *reflets* **R** et **S**.

Quant au tempo, reprenons le traitement par Zilberberg du tempo entre « survenir » et « parvenir » (cf. 3.1.2.4.). Pour lui, le *parvenir* implique l'intentionnalité et génère l'attente, et le *survenir* implique l'événementiel et donc l'accélération. Du fait que l'Observateur refuse la jonction avec la *profondeur* tout au long du poème, le temps du parvenir dans l'énoncé représente la majorité du tempo. L'attente est ce qui caractérise le poème jusqu'à ce que l'Observateur atteigne la *profondeur*, ou plutôt jusqu'à ce que la *profondeur* atteigne l'Observateur. Ici, le jeu *prise-reprise* s'arrête et la tension avec l'objet-valeur s'élève. En effet, il nous semble que l'énoncé de l'Observateur joue un rôle de suspension du tempo régi par le mouvement de la profondeur vers la surface. C'est la résistance de l'Observateur à s'intégrer dans le Faire qui donne lieu aux jonctions rythmiques vues précédemment, causant un retour continu à la surface. Le dernier segment impose le parvenir (puisque'il est attendu) comme survenir (puisque'il s'agit de l'apparition obligée de la « ville »). En d'autres termes, le mouvement de la descente (parvenir), ralenti par la crainte de l'Observateur, est transformé en mouvement de la montée (survenir) causant une accélération rythmique.

Par conséquent, le rythme est organisé selon le ralentissement imposé par l'Observateur. C'est le ralentissement qui permet la construction des paradigmes liés aux différents univers figuratifs. L'accélération du rythme ne s'effectue qu'avec l'intégration de l'Observateur dans le paradigme de l'Être-profondeur. Ainsi, tandis que l'Observateur oblige le ralentissement et retarde le parvenir, la profondeur rompt avec la descente et impose l'accélération au rythme.

3.2.4 Les parcours figuratifs : la ville interprétée

L'énoncé dans ce poème est basé sur un jeu entre l'Observateur et le Scientifique à tous les niveaux : un jeu autour de l'Objet Valeur, un jeu dans la prise et reprise de parole, et finalement un jeu par l'installation de différents champs figuratifs. Ainsi, l'énoncé installe au début deux univers séparés **perceptif** vs **scientifique** et il les juxtapose (*suite* => couches), les confronte (*parties* => confrontation) et ensuite transforme l'un dans l'autre (*reflet* => passage). Il fixe deux champs discursifs liés aussi aux deux instances en question : un champ *scientifique* et un champ *affectif* dérivé du perceptif (les marques de l'affectif sont claires dès le début, plus précisément au troisième segment avec « des regards étonnés ou morts », segment où la confrontation énonciative est à son apogée, puis se trouve brusquement suspendue par l'énoncé des « marchands »). Ainsi, le champ scientifique s'attache au champ sémantique de l'archéologie et les figures qui s'y attachent sont fortement liées aux champs sémantiques de leurs manifestations linguistiques. Le champ affectif effectue des transformations sur toutes les figures qui s'y attachent. Le premier renforce la sémantité, ou la référentialité au dictionnaire (marques dénotatives) (Eco [1985] 2010 : 18). Le deuxième fonctionne par référence interne ou en termes d'encyclopédie (marques connotatives) (*Ibid.*) et apporte ou contamine les parcours figuratifs de nouveaux traits. Pour nous, c'est dans le champ affectif que réside la modification de l'encyclopédie par la modification des repères contextuels. Par conséquent, nous avons trois niveaux que traverse un parcours figuratif dans l'énoncé jusqu'à la contamination figurative complète du champ scientifique par le champ perceptif-affectif. La contamination donne lieu à la transformation ou la métamorphose finale de la figure /ville/ d'un objet scientifique à un objet affectif.

En effet, en ce qui nous concerne, le parcours figuratif principal sur lequel s'effectue la métamorphose figurative est celui que le titre du poème énonce : « la ville à déterrer ». Le parcours {ville enterrée}¹⁶ correspond à l'Objet Valeur (OV) recherché ou repoussé par les figures du Sujet Scientifique (SS) et du Sujet Interprétatif (SI). Les **modes d'apparaître** de l'OV changent au cours du poème et le champ figuratif de la {ville} change au cours du poème.

¹⁶ Nous indiquerons ce parcours par {ville}.

Le début du poème présente deux figures : /désert/ et /tertre/ dans l'univers de *surface*. Le /désert/, [soulevé] et [pâle], est opposé au /tertre/, [herbu]. La {ville} s'installe par le biais de ces deux figures en tant qu'un [est là-dessous]. A ce niveau de l'énoncé, deux isotopies sont révélées : *dissimulation vs révélation*, et *sécheresse vs humidité*.

Dans le deuxième segment, le SI introduit l'isotopie *mouvement vs arrêt* avec la [respiration figée]. Nous voyons dans la manifestation linguistique [respiration figée], et figurative par ailleurs /tertre herbu/, une interprétation de l'Observateur de la {ville} qui cherche à rattacher le trait du mouvant, et donc à joindre l'isotopie *mouvement vs arrêt*, à son parcours. Cela nous semble utile dans la mesure où le mouvement que l'énoncé de l'Observateur installe est différent de celui que le Scientifique installe, comme nous l'avons précédemment vu. Pour le Scientifique, le mouvement *va vers* l'Objet Valeur, tandis que pour l'Observateur le mouvement *vient de* l'Objet Valeur. Dans ce cas {ville} normalement immobile, en *arrêt*, est contaminée par l'affectif et semble bouger et, de ce fait, effectuer une disjonction avec *l'arrêt* au profit d'une conjonction avec le *mouvement*. Jusqu'à ce stade, l'espace, comme cadre perceptif, se limite à la *surface*. Le /désert/ et le /tertre/ ne dissimulent rien de la {ville} à part la [respiration figée].

Le troisième segment pousse le cadre spatial au niveau de l'*entre-deux* [on gratte le sol], et la {ville} commence à se dissimuler. Elle est /pierres/, d'abord [déchaussées] dans le champ scientifique, ensuite [signes] dans un champ neutre mais aussi /regards/ [étonnés] et [morts] dans le champ affectif. L'identité de la {ville} est déjà en métamorphose puisqu'elle contient l'assertion du mouvement à partir d'elle, une certaine forme de vie en elle (« est », « herbu », « respiration »). Il est question d'une *confrontation* qui se développe au fur et à mesure de l'avancement dans les *couches* permettant le *passage* de la ville vers son reflet, vers son **Même** différent. La confrontation est néanmoins interrompue par un champ intrus, commercial ; les /pierres/ sont soudainement marchandises. Ce champ met en suspens le parcours figuratif principal. Nous pouvons parler d'une figuralité installée par la figure des /marchands/ qui ne possède aucun ancrage ; il y a un videment figuratif opéré par les /marchands/ sur les /pierres/.

Cette suspension figurale est suivie d'une suspension interprétative avec le quatrième segment. Ce sont pour nous les lieux qui permettent à l'énoncé de l'Observateur d'imposer son rythme, de ralentir le devenir de la {ville} et, par conséquent, d'y opérer des modifications.

Le cinquième segment reprend l'isotopie principale de *révélation* vs *dissimulation* ; les /saillies/ et les /bosses/ redonnent au /désert/-/sol/ ses traits initiaux. La {ville} semble perdre sa conjonction avec le /tertre/ comme forme de vie ; nous perdons la [respiration] et les [regards] et nous reprenons le [fut là-dessous]. C'est un [quelque chose enterré], et elle se renoue avec *l'arrêt*. Ainsi, le cadre spatial de la *surface* et de *l'entre-deux* implique jusqu'ici un cadre temporel présent et actuel (la Perception et le Faire). Seule la *profondeur* fait appel au passé (l'Être). L'isotopie *révélation* vs *dissimulation* persiste, ainsi que celle de la *sécheresse* qui est associée ici à celle du *mouvement* et au parcours d'éléments naturels (ici /vent/), ce dernier transmettant le mouvement à la *surface* (horizontal), tandis que jusqu'ici c'était un mouvement **vers** ou **par** ce qui est *dessous* le /sol/ (donc vertical). C'est en vérité le lieu du passage, comme nous l'avons vu auparavant, le lieu de la neutralisation de *ce qui apparaîtra*. Nous pouvons dire que la confrontation entre Observateur et Scientifique n'est que la confrontation entre *caché* et *révélé* ; c'est la métamorphose de la **mort** (*profondeur*) dans la **vie** (*surface*), c'est la métamorphose du **Même** dans le *reflet*. Il est certain que cette métamorphose est beaucoup plus puissante dans le *reflet S* à cause de l'insistance sur le *perçu* et sur les éléments naturels.

Le cadre spatio-temporel du sixième segment est toujours le présent de *l'entre-deux* mais plus proche de la *profondeur*. Ainsi, « tertre » et « squelettes » appartiennent à la terminologie archéologique. Pourtant [squelettes] pourrait être l'indication de squelettes de corps humains aussi, d'où l'isotopie *vie* vs *mort*. [Lisses] à son tour, comme [sec] pour /vent/ dans le segment précédente, insère le champ transitif (cf. 2.3.3) dans le parcours perceptif de l'Observateur qui jusqu'à ce moment-là n'avait qu'un contact visuel avec les objets, qu'il essayait de rendre transitif par l'isotopie de *l'humidité* ([herbu], [respiration]) et par l'énoncé du Faire archéologique « en grattant ». Néanmoins, il avait lui-même un contact visuel, que ce soit avec le /sol/ ou avec ce qui est [là-dessous]. En tout cas, [lisses] peut toujours appartenir au champ réfléchi (cf. 2.3.3) puisqu'on n'a pas besoin du contact direct pour juger du caractère lisse d'une chose. Les /squelettes/ peuvent avoir une *forme* lisse et non un *toucher* lisse. Tout cela n'empêche pas que le caractère transitif est introduit dans la perception, que ce soit clairement avec les objets de la *surface* (/vent/) ou moins clairement avec les objets de la *profondeur* (/squelettes lisses/).

Le septième segment présente un cadre spatio-temporel composé ; nous sommes à la fois à la *surface*, à *l'entre-deux* et à la *profondeur*, et à la fois au passé, au présent et à l'avenir. Nous avons deux figures d'acteurs : /on/, acteur du déchaussement, et /ils/ qui n'était pas présente au début. /Ils/ est en lien avec la /ville/ comme [bâtie] (action achevée) et /on/ est en lien avec la /ville/ comme [cachée] ou [à retrouver] (action en attente). Ainsi, nous sommes encore une fois confrontée à la figuralité avec les figures d'éléments naturels de la *surface* (/oiseaux/, /vent/ et /tentes/) qui introduisent une **attente**. Une attente ([nous attendons]) et une figuralité (/chèvres/) qui persistent au huitième segment, jusqu'à ce que le neuvième segment introduise l'avènement, le survenir.

Toutes les jonctions de parcours et d'isotopies sont présentes ici et dès la première phrase. Il s'agit d'un *mouvement* vers le **bas** dans l'/eau suintant/ et d'un *mouvement* vers le **haut** avec l'apparition des /murs/ normalement en conjonction avec *l'arrêt*. Il y a une conjonction entre les isotopies de *vie* et de *dissimulation*, comme si ce qui est à **apparaître**, ce qui est *caché*, ce qui est **dissimulé** n'était plus un être passé ([fut]) mais une action présente ([boivent]) et en mouvement ([sécète]), en *vie*. Le cadre temporel de la *profondeur*, de la {ville}, jusqu'à présent réservé au passé ([fut], [bâties] etc.) intègre le cadre temporel de l'avenir sans que l'acteur soit un /on/ ou un /nous/ qui [déchausse] ou [gratte]. L'acteur ici est la {ville} elle-même : « les murs apparaîtront », « l'eau suintera », « cette terre qui sécrète des masques ». La {ville} n'est pas fouillée, elle est « révélée » dans le champ qu'impose l'Observateur, et qu'il n'a pas cessé d'imposer tout au long de l'énoncé. En d'autres termes, dans son parcours, la /ville à déterrer/ finit par déchirer elle-même la terre, et la figure d'un monument mort, d'un objet scientifique au-dessous du sol devient celle d'un être ressuscité et d'un objet traumatisant.

Par conséquent, le parcours {ville} réalise sa métamorphose par le biais de ses jonctions diverses avec les isotopies : *vie* vs *mort*, *sécheresse* vs *humidité* et *mouvement* vs *arrêt*. Ces isotopies sont créées par la confrontation entre champ scientifique et champ affectif.

Pour finir, nous nous contentons de signaler à nouveau ce que nous avons développé concernant le jeu de prise de rôle qui dirige l'énoncé à tous les niveaux. La confrontation et la fusion finale des champs scientifique et affectif n'est en aucune façon séparée du développement énonciatif et rythmique que nous avons examiné plus haut. En même temps, les différents mécanismes de découpage au niveau de l'expression que l'énoncé impose restent significatifs dans leur ensemble, et non séparément. Le parcours figuratif

principal est en métamorphose à cause de la confrontation et il s'accomplit dans le passage d'un état à l'autre. Ainsi, la métamorphose effectue des suspensions et des reprises au long de l'énoncé.

3.3. Description du poème de Soupault « Une heure »

Une heure (Soupault 1984)

Voici des cerveaux voici des cœurs
voici des paquets sanglants
et des larmes vaines et des cris
des mains retournées
Voici tout le reste pêle-mêle
tout ce que regrette l'agonie
Le vent peut bien souffler furieusement
en gesticulant
ou siffler doucement comme un animal rusé
et le temps s'abattra
comme un grand oiseau gris
sur ce tas où naissent des bulles
Il ne reste après tout
que cette cendre sur les lèvres
ce goût de cendre dans la bouche
pour toujours

3.3.1 Le découpage du texte : les segments cadavres

Le poème « Une heure » n'est pas graphiquement divisé en plusieurs parties, il est plutôt question d'une *grande suite* de 16 vers, une sorte d'accumulation phrastique et graphique. Seuls les vers 5 et 6 sont égaux en longueur, les autres vers diffèrent les uns des autres par leur longueur, donc par leur positionnement dans le blanc de la page. La ponctuation est absente et aucun type de limitation phrastique n'est imposé à part les majuscules que nous rencontrons à 4 reprises au début des vers 1, 5, 7 et 13. Ces reprises de majuscules définissent pour nous un critère de découpage initial que nous allons essayer de vérifier par rapport au plan du contenu et des autres éléments du plan de l'expression du texte. À présent, ce critère nous semble le plus adéquat étant donné qu'il s'agit d'un élément de répétition significatif, parce qu'avec chaque début en majuscule

un nouvel énoncé est établi dans l'espace et dans le temps¹⁷. Pour l'instant, les majuscules indiquent les points, c'est-à-dire les *fins* qui les précèdent, et les *débuts* qu'elles installent, au moins au niveau graphique. Selon ce critère nous découpons initialement le texte en quatre segments :

- Segment 1 : du vers 1 au vers 4
- Segment 2 : vers 5 et 6
- Segment 3 : du vers 7 au vers 12
- Segment 4 du vers 13 au vers 16



Figure 10. Le découpage en segments

Le nombre de vers de tous les segments est un nombre pair. Les segments 1 et 4 possèdent le même nombre de vers et occupent presque la même place dans le blanc, ce qui donne place à un certain équilibre. Deux dernières remarques sur la question de nombre de vers : le regroupement des segments 2 et 3 possède le même nombre de vers que les segments 1 et 4 réunis, et nous avons la même équivalence en nombre de vers entre les segments 1 et 2 réunis et le segment 3 à lui seul. Nous nous contenterons de ces observations concernant le nombre de vers, parce que nous ne voulons pas rentrer dans un cercle d'additions et de multiplications inutiles, pourtant ces remarques nous semblent utiles dans la mesure où elles peuvent montrer une certaine logique d'établissement d'équilibre *en pair*, et d'interdépendance entre les segments. En outre, et en parlant toujours d'équilibre, mais cette fois au niveau graphique, nous pouvons noter que les segments 1 et 4 vont de pair, que le segment 2 construit son équilibre par l'égalité de longueur de ses deux vers, et que le segment 3 semble au contraire chercher le

¹⁷ Nous examinerons cette observation au fur et à mesure de notre analyse d'instances plus bas.

déséquilibre par rapport aux autres, et se répand différemment, et même plus *violemment*, si nous pouvons dire, dans le blanc.

Ainsi, le poème qui se présente en premier lieu comme un seul *morceau*, est fragmenté en 4 morceaux qui diffèrent l'un de l'autre tout en entretenant des relations de dépendance les uns par rapport aux autres et tous par rapport à la totalité de l'objet textuel. Le segment 3 montre une certaine tendance, pour le moment graphique, à se séparer de cette totalité par son abondance en longueur et largeur dans le blanc, tandis que le segment 2 montre une tendance opposée qui se manifeste par une forte régularité dans la délimitation de l'espace occupée dans le blanc de la page.

3.3.2 Les instances : le temps qui juge l'espace

Le texte présente deux instances essentielles, un sujet et un non-sujet, un **jugement** et une **perception**. L'énoncé de l'une *complète* l'énoncé de l'autre et ne s'oppose pas à lui. Les énoncés des deux instances ne présentent aucun trait lié à la narrativité et nous ne pouvons pas parler de transformations narratives ; l'objet discursif ici présente un *résultat* de transformations, c'est-à-dire la *fin* ou la *sanction*, le jugement d'une action précédente. Il s'agit de l'immédiateté, d'une **description d'un Temps** et non d'une **évolution dans le temps**. Si nous cherchons de l'événementiel nous n'en trouverons qu'au troisième segment (« souffler », « siffler », et « s'abattre »), pourtant même ces actions ne génèrent pas des transformations narratives mais **des métamorphoses figuratives**, des changements dans la perception de l'Actuel. Il semble que l'énoncé montre le Précédent et le Suivant à partir de l'Actuel, ce Montrer est exercé par l'énoncé du sujet sur le Dire de l'énoncé du non-sujet. Autrement dit, le non-sujet dit le présent de perception et c'est le sujet qui interprète et agit sur ce présent perceptif. Dans cet agir interprétatif du sujet, ce qui précède et suit le présent perceptif est montré ; l'interprétation ne dit rien sur l'avant et l'après mais elle décrit le présent avec des impressions de « regrets » et d'« agonie ».

Nous essayerons de développer ces premières remarques dans notre lecture suivie des différents segments du poème :

Segment 1

Voici des cerveaux voici des cœurs
voici des paquets sanglants
et des larmes vaines et des cris
des mains retournées

Ce segment commence avec un déictique triplé [voici]¹⁸ qui embraille l'énoncé sur un espace perçu, un *ici* qu'on voit. Les deux premiers vers constituent la mise en place de l'espace et du temps de l'énonciation, une mise en place **imposée** par l'énonciateur. Cette **imposition** du point de vue, s'opère par l'embrayage direct grâce au présentatif [voici] qui suggère la présence de l'énonciataire dans le *maintenant* et l'*ici* de l'énonciateur sans qu'aucun [Je] ou un [Tu] ne soient linguistiquement manifestés. Le *TLFi* définit [voici] en premier lieu comme suit :

« I. – Verbe. [Verbe défectif réduit à la forme unipersonnelle du prés. de l'ind. de l'aspect *inaccompli*]

Rem. ,Voici [et voilà forment] (...) une sorte de verbe sans variation morphologique verbale, *impersonnel, unimodal (indicatif) et unitemporel (présent)*, qui désigne ce qui est positivement dans le moment même de la parole. À ce titre, il constitue l'élément temporel du prédicat et est donc bien un verbe – de l'espèce particulière des verbes *qui refusent l'incidence à un support nominal*. Cependant, il peut être déchu en discours de cette fonction de prédicat quand il s'agit de faire entrer dans un énoncé une référence temporelle. Il fonctionne alors comme une sorte de préposition` (G. Moignet ds Trav. Ling. Litt. Strasbourg t. 7 n°1 1969, p. 201). »¹⁹ (*TLFi*)

Ce [voici] est bien la marque d'un « dans le moment même de la parole », ce qui pose le point de vue d'un sujet observateur, une instance du dire (non-sujet ici) qui invite à une prise de position dans ce *moment même* - et d'ailleurs dans cet *espace même* - de la parole permettant de voir ce que *dit* cette parole. Autrement dit, « voici » (qui présente et ne décrit pas) ne démontre pas, ne *montre* pas l'ici et le maintenant, il le *dit*, le *pose*, et c'est plus tard, avec l'énoncé du sujet, que cet ici-maintenant est montré.

Ainsi, le Dire du non-sujet exprime un état accompli « Voici des cerveaux, etc », il s'actualise plus tard dans le Montrer du sujet nettement marqué, par la présence de support verbal. Néanmoins, nous ne sommes pas en train de dire que les deux énoncés sont en opposition (accompli vs inaccompli). Il s'agit plutôt d'une **jonction** des deux

¹⁸ Nous rappelons ici que les figures sont mises entre barres obliques, les éléments linguistiques entre crochets et les parcours figuratifs entre accolades (cf. 3.1.3).

¹⁹ Nous soulignons.

énoncés qui mène à un **accomplissement** infini (« toujours »), un in-accomplissement au niveau du contenu en parallèle de l'inaccompli présenté sur le plan de l'expression, il s'agit du « toujours », du « reste » d'une action accomplie pourtant un « reste » qui **ne se termine pas**. La présence de l'objet est donc en perpétuel *devenir*, en perpétuel mouvement, en mouvement infini même, mais dans un ici-maintenant fini, c'est-à-dire après une action finie : « le reste » exprimé par le non-sujet (« voici tout le reste pêle-mêle ») est la trace, ainsi que la manifestation, du Précédent (**passé immédiat**), tandis que /le reste/ exprimé par le sujet (« Il ne reste après tout ») est la transformation de l'Actuel (**présent effectif**) en « toujours » dans le Suivant (**avenir imminent**²⁰). En d'autres termes, l'énoncé d'ouverture ne représente pas un *survenu* mais un après-survenu *en devenir* qui persiste dans la jonction des deux instances pour aussi prendre la place d'un *à venir* non potentiel mais certain « Il ne reste [...] pour toujours ». De ce fait, nous pouvons dire que [voici] est la manifestation du temps précédent dans l'énoncé du non-sujet qui est en construction dans l'Actuel, de la jonction non-sujet/sujet pour aboutir à la **persistance** dans le Suivant. Dans *Tension et signification*, Zilberberg et Fontanille parlent de deux valeurs de présence, l'« irruption » et le « séjour » qui dépendent de l'objet lui-même pouvant être « nouveau » ou « ancien » par rapport au sujet qui le perçoit comme « étonnement » ou « habitude » (1998 : 93). Nous voyons dans la persistance dans le Suivant une forme d'habitude et d'ancienneté, mais cette persistance est une présence non seulement réalisée (dans l'Actuel) mais encore présumée réalisée (dans le Suivant) ce qui subjectivise totalement l'« à venir » (Sadoulet 1995 : 95) en empêchant les autres potentialités du devenir et met en valeur un *en devenir* continu donnant lieu à une sorte de champ de présence infini.



Figure 11. La persistance

Le non-sujet est pour le moment en train d'énumérer (« cerveaux », « cœurs »), d'entasser (« paquets sanglants »), de *dire* ce qu'il est **en train de voir**, ce que le lecteur est invité à voir, en train de mettre en place un « champ discursif » (Fontanille 2004 : 98). Ce qui est intéressant c'est que l'énoncé du non-sujet introduit l'Actuel comme le résultat

²⁰ Le passé, le présent et l'avenir dont Merleau-Ponty a parlé dans le contexte du phénomène de la perception ([1945] 1994 : 83).

du Précédent accompli en théorie pourtant persistant (non terminé) dans le présent ; cet aspect inaccompli de l'accompli est montré plus tard dans l'actualisation du Dire au sein de l'énoncé du sujet. La démonstration, non linguistique mais discursive, se fait par le sujet manifesté en premier lieu au troisième vers par un jugement porté sur /larmes/ comme « vaines ». Dans ce troisième vers, l'énoncé, auparavant tenu par le non-sujet, change de support perceptif (/cris/) avec le jugement du sujet. [Vaines] vient procurer à l'objet /larmes/ une dimension interprétative que le non-sujet n'offre pas aux objets qu'il énonce : /cerveaux/, /cœurs/, /paquets/ [sanglants] et aussi /mains/ [retournées]. En effet, ce changement de registre est lié à l'énoncé du sujet tout au long du texte et la jonction des deux instances s'effectue en quelque sorte à partir de cette *contamination* du champ de présence que le non-sujet adopte par les autres champs perceptifs que le sujet essaie d'introduire dans l'énoncé pour effectuer une transformation figurative, caractérisée par la **persistance**, sur le /temps/ comme figure principale du texte.

Segment 2

Voici tout le reste pêle-mêle
tout ce que regrette l'agonie

Le cinquième vers reprend le même embrayage que les deux premiers vers, la même invitation du non-sujet à la prise de position. Plus haut, on mettait en relief /cerveaux/, /cœurs/ ensuite /paquets/, dans ce vers nous passons de l'énuméré à l'assemblé, des parties précises au « tout » « pêle-mêle ». Le champ de présence passe d'une forte intensité à une forte étendue.

Le sixième vers introduit le verbe « regretter » et relève de l'énoncé du sujet. Un jugement est porté sur /le reste/ comme [ce que regrette l'agonie] et ce jugement permet un passage de l'étendue dans l'espace (pêle-mêle) à l'étendue dans le temps (regret, agonie). Le non-sujet énonce le reste du Précédent, supposément accompli, et le perçoit dans l'Actuel en désordre. L'énoncé du sujet effectue sa conjonction avec celui du non-sujet au sixième vers et introduit « l'agonie » et le « regret » comme éléments de persistance du Précédent regretté par, et *dans*, l'Actuel.

Segment 3

Le vent peut bien souffler furieusement
en gesticulant

ou siffler doucement comme un animal rusé
 et le temps s'abatre
 comme un grand oiseau gris
 sur ce tas où naissent des bulles

Ce segment peut être considéré comme la conjonction des énoncés des deux instances d'énonciation ; tandis que dans les deux premiers segments les deux énoncés étaient séparés sur le plan du contenu ainsi que sur celui de l'expression à cause de la manifestation du Précédent dans l'énoncé du non-sujet, ici il n'y a plus de séparation au profit de l'accompli. Il s'agit du temps de la réalisation énonciative. En d'autres termes, nous pouvons dire que les deux premiers segments présentaient un **passé actionnel** par un **présent perceptif** (non-sujet) en même temps qu'ils introduisaient un **présent transformatif** (sujet). Le segment 3 fusionne les deux présents et donne lieu à un **présent effectif**, où il est question à la fois d'un énoncé perceptif et un autre interprétatif dans le temps et l'espace de l'énonciation. Le lecteur est à ce moment au sein de l'expérience d'un énonciateur entier qui, osons-nous dire, assure d'une certaine manière la sémiose.

Nous remarquons dès le début du segment un changement dans la procédure énonciative :

- L'embrayage ne s'effectue plus avec [voici] et la jonction avec le Précédent n'est plus présente, il n'y a que l'Actuel et la possibilité (« peut bien ») du suivant.
- Les marques du perceptif sont présentes par le biais des métaphores liées au [vent] et au [temps] (la gesticulation et les animaux) ainsi que par une reprise (/tas/) au douzième vers de l'objet du **présent perceptif** (/paquets/) rencontré au premier segment.
- L'interprétation de la perception (présent transformatif) est effectuée non au profit de la persistance du Précédent (passé actionnel) mais au profit de la modalisation de l'Être Actuel, ce qui donne lieu au **présent effectif** que nous avons mentionné plus haut. Autrement dit, dans les segments précédents, la fonction de l'énoncé sujet était de montrer le lien de l'Actuel au Précédent par l'intrusion dans l'énoncé non-sujet, dans ce segment il n'est question d'aucune intrusion et les deux énoncés sont un seul.

Ce segment introduit les verbes d'action et le mouvement. Le /vent/ et le /temps/ sont des acteurs qui n'évoquent aucune transformation narrative, ils sont des actants à un faire non

abouti : [peut bien] empêche toute transformation narrative mais non pas des transformations figuratives. Le /vent/ est /corps/ [gesticulant] ensuite /corps animal/ [rusé] et le /temps/ est /corps oiseau gris/ [s'abattant]. Leur action non-aboutie s'opère sur les objets perceptifs introduits aux segments précédents « sur *ce tas* ». Ce qui nous intéresse, pour le moment, c'est la mise en place par l'énoncé de deux actants non fonctionnels néanmoins opérationnels, c'est-à-dire qu'ils *produisent* des actions qui n'ont pas d'effet de modification événementielle, ce qui renforce l'effet de persistance installé au début. Reste aussi à signaler la présence du champ « simultané » (*Ibid.* : 106) avec les verbes « siffler » et « souffler ».

Segment 4

Il ne reste après tout
que cette cendre sur les lèvres
ce goût de cendre dans la bouche
pour toujours

Tandis que les segments 1 et 2 énonçaient le « reste » du Précédent, le segment 4 énonce le « reste » de l'Actuel et du Précédent à la fois. Ce « reste » manifeste l'inaboutissement du faire du /vent/ et du /temps/, il énonce l' « après tout », le Suivant. En effet, ce segment constitue la détermination de trois processus, ou trajets, à la fois :

- D'abord une détermination temporelle où l'Actuel et le Précédent n'ont plus lieu.
- Ensuite un dénouement de la contamination de champs perceptifs où il n'est question que des champs gustatifs et tactile.
- Finalement une résolution de la persistance dans l'infini.

Ce qui reste dans l'énoncé final est **ce qui ne finit pas** ; le présent perceptif (goût de cendre) est un présent contaminé par le présent transformatif. Tous les deux aboutissent au « toujours » que nous pouvons considérer comme **présent continu** découlant de l'Actuel où il n'y a pas de transformation figurative ; *une fois la contamination effectuée, la métamorphose s'arrête et de ce fait le devenir aussi.*

En conséquence, nous tendons à considérer « Une heure » comme énonciation en mouvement car les jeux, énonciatif et figuratif, se fondent sur un mouvement vertical dans le temps (sujet) et l'espace (non-sujet) : le temps bouge et change dans, et à partir,

de la perception de l'espace. Un changement effectué par la jonction des énoncés sujet/non-sujet.

3.3.3 Les parcours figuratifs : à la recherche du Goût Éternel

Nous savons que pour Geninasca, il y a des relations entre les différentes unités isotopes du même niveau assurées par les « contenus pertinents » (1971 : 48). Pour nous, et suivant toujours la réflexion de Geninasca, les contenus pertinents d'une isotopie seront en jonction (conjonction ou disjonction) avec ceux des autres unités isotopes et de ce fait créeront un réseau régissant l'ensemble des parcours figuratifs influençant chacun le parcours de l'autre. C'est-à-dire que les liens effectués entre les contenus pertinents des isotopies tissent un **réseau-terrain** pour le projet figuratif. Ceci rejoint d'une façon ou d'une autre la définition donnée du parcours figuratif par Greimas et Courtés comme « enchaînement isotope de figures » (1979). Dans le poème de Jean Tortel « La ville à déterrer », le réseau figuratif s'est constitué d'abord par la confrontation énonciative entre Observateur et Scientifique qui régissait le plan de jonctions isotopiques afin d'arriver à une métamorphose du parcours de la {ville}. Cette métamorphose qui s'effectue au sein du conflit énonciatif rend manifeste la contamination figurative et l'impose comme impérative par l'énoncé de l'Observateur sur celui du Scientifique.

À la lumière de ces observations précédentes, nous essayerons de suivre le fonctionnement isotopique et figuratif dans le poème de Soupault.

Le poème « Une heure » ne possède pas de structure actionnelle, le parcours figuratif {temps} est une sorte de base de structuration figurative. Ainsi, nous avons vu qu'aucun projet narratif n'était mis en place dans cet énoncé, ce qui ne ressemble pas à l'énoncé du poème de Tortel, examiné plus haut, puisque dans ce dernier il s'agissait d'un projet narratif non accompli et d'une métamorphose figurative accomplie ; {ville} menait le parcours figuratif principal qui subissait une transformation par les différentes jonctions au niveau de la structure isotopique qui dépendait des deux énoncés principaux (Scientifique vs Observateur) jusqu'à l'aboutissement de la métamorphose. Nous ne cherchons sans doute pas l'identique dans notre analyse du poème de Soupault, pourtant il est nécessaire de noter aussi que la métamorphose semble, dans les deux cas, être liée à

une certaine *confrontation* entre les instances énonciatives qu'elles soient en *affrontement* (Tortel) ou en *complémentarité* (Soupault).

Pour revenir à notre texte « Une heure », deux remarques initiales sont à avancer :

- Le titre énonce /heure/ comme figure élémentaire du parcours figuratif {temps}. Nous ne dirions pas qu'il s'agit d'un parcours principal unique du texte parce que nous jugeons le parcours {espace} comme étant aussi un parcours principal qui s'impose avec l'énoncé du non-sujet. Nous tendons même à considérer qu'il y a une sorte de jonction entre ces deux parcours et les instances énonciatives donnant lieu aux couples {temps}/sujet et {espace}/non-sujet ; les instances installent deux univers figuratifs, le premier étant **temporel** et le deuxième **spatial**, dont les deux actants sont {temps} et {espace}.
- Les deux parcours subissent des transformations isotopiques qui mènent à ce que /temps **défini**/ [une heure] aboutisse à /temps **indéfini**/ [toujours] et que /espace **extérieur**/ (où l'on *voit*) aboutisse à /espace **intérieur**/ (où l'on *goûte*). Ainsi, la complémentarité des énoncés sujet/non-sujet se révèle dans les deux devenir figuratifs et mène à la métamorphose en /intérieur indéfini/, en *Goût Éternel*. C'est ce Goût Éternel que nous allons chercher en ce qui suit.

En effet, la jonction entre les deux énoncés, donc entre les deux univers figuratifs en question, se fait par les isotopies suivantes :

Mouvement vs permanence

Compacité vs déploiement

Silence vs bruit

Liquidité vs sécheresse

Extérieur vs intérieur

Animal vs humain

Rouge vs gris

Procédons alors à l'exploration du projet figuratif *Goût Éternel*, un projet qui commence, nous l'avons déjà mentionné, avec la figure /heure/ constituant le premier pas du parcours {temps} et avec la figure /corps/ (manifestations linguistiques : [cerveaux], [cœurs], [mains]) constituant le premier pas du parcours {espace}.

Segment 1

Voici des cerveaux voici des cœurs
voici des paquets sanglants
et des larmes vaines et des cris
des mains retournées

L'espace imposé avec l'énoncé du non-sujet (NS) est un espace **fixe, liquide, bruyant et humain**. La figure /corps/ se présente en occupant l'espace à la fois comme dispersé [cœurs]-[cerveaux], amassé [paquets] et sanglant [sanglants] ce qui permet à plusieurs contenus de se manifester : *permanence*, *compacité*, *déploiement*, *rouge* et *liquidité* poursuivie avec les /larmes/ du troisième vers. Le *bruit* se manifeste avec la figure /cris/ pour que, tout de suite après le /corps/ ([mains retournées]) ajoute à la *permanence* et la *liquidité* le contenu de l'*extérieur* ([retournées]). Comme nous l'avons vu plus haut, ce segment est l'énoncé du présent perceptif, de l'ici et du maintenant comme résultat du passé actionnel. Le parcours du {temps} n'y est investi que par celui de l'{espace} fixe, le mouvement, ou le *déploiement*, temporel se réalise par les figures spatiales ([mains retournées]). Le mouvement temporel est renforcé au segment 2 et plus précisément au 6^{ème} vers qui appartient au sujet (S).

Segment 2

Voici tout le reste pêle-mêle
tout ce que regrette l'agonie

Au 5^{ème} vers, la manifestation [le reste] renvoie au parcours {espace}, c'est « tout le reste » vu, perçu, dans le présent perceptif et c'est un /reste/ fixe, un *ici* plus qu'un *maintenant*, c'est le temps immobile, l'immédiateté continue, le **lieu** constant où s'effectue l'énoncé du NS. Le *mouvement* aura lieu avec le verbe ([regrette]). Ainsi l'/agonie/ s'énonce comme figure temporelle certes, mais aussi comme sujet du regret (*humain*), mouvement vers le Précédent. Le {temps} est donc pour l'instant une action (un mouvement) qui se dégage dans un {espace} toujours habité de *compacité* et de *déploiement* à la fois : [tout le reste] [pêle-mêle].

Segment 3

Le vent peut bien souffler furieusement
en gesticulant

ou siffler doucement comme un animal rusé
 et le temps s'abattre
 comme un grand oiseau gris
 sur ce tas où naissent des bulles

L'élément verbal de l'énoncé du S, qui a initié le mouvement dans le segment précédent, introduit le présent effectif de ce segment, *un présent/temps en mouvement dans l'espace*. Nous avons vu précédemment que l'union du S et du NS s'effectue dans le troisième segment, et ici les manifestations des figures des deux parcours, {espace} et {temps}, sont généralement d'ordre spatial, ce qui n'empêche pas la diversité figurative. Essayons de voir les différentes manifestations des figures et leur association aux parcours :

- La figure /vent/, du parcours {espace}, se manifeste d'abord en [souffler], [furieusement] et [gesticulant], ensuite en [siffler], [doucement], [animal rusé]. À côté du *déploiement*, nous trouvons les contenus suivants : *mouvement, extérieur, intérieur*, et même *bruit* ; par le sifflement (*bruit*) et la gesticulation (*mouvement*) commence la jonction avec la figure du /corps/ et elle continue avec [animal rusé] (*animal, silence et mouvement*).
- La figure /temps/, du parcours {temps}, se manifeste en [temps], [s'abattre], [grand oiseau gris], et dans ce cas nous aurons les contenus *mouvement, bruit, déploiement, animal* et *gris*. La couleur fait ici appel à la couleur du premier segment qui était la couleur du sang *rouge* dans l' {espace}, dans le présent perceptif, c'est-à-dire l'Actuel. Ici la couleur est celle du présent effectif, celle du {temps} *gris*.
- Le dernier vers de ce segment, réintroduit le /corps/ [tas] et ajoute de ce fait une dimension temporelle à l'espace intense (« ce tas ») où un *mouvement* est timidement manifestée par la naissance des bulles qui fait allusion au mouvement d'air dans le liquide, au souffle, au *temps de l'agonie* dans l'espace.

Ainsi, dans ce segment, /vent/, /temps/ et les figures d'animaux possèdent une fonction figurale ; il s'agit d'un videment figuratif de l'espace-temps. Le *mouvement* est notamment vu par la forte présence de verbes, la *permanence* dans l'espace disparaît, et ce dernier est contaminé par le mouvement du temps qui a commencé avec le *regret* et *l'agonie*, étendue et intensité temporelles, et c'est dans cette contamination que le devenir se manifeste comme *mise en cause* de l'équilibre, et mise en place d'un

avènement, d'un *événement*, d'un tempo²¹. Le bouleversement temporel figuratif est vite redoublé au dernier segment par la substitution du liquide [sang] et [larmes] (**sortant** du corps) par le sec [cendre], et du bruit [cris], [siffler] (**sortant** du corps) par le silence [dans la bouche].

Segment 4

Il ne reste après tout
que cette cendre sur les lèvres
ce goût de cendre dans la bouche
pour toujours

Nous avons vu que le /reste/ au segment 2 faisait partie du parcours de l' {espace} et c'était donc un « reste » fixe. Le /reste/ de ce segment est spatio-temporel : le goût *intense* et *gris* dans l' {espace} et *déployé* ([toujours]) dans le {temps}.

En effet, les deux parcours, comme les deux énoncés des S et NS, continuent leur union ; le temporel contamine le spatial, le fixe bouge, le liquide rouge extériorisé s'intériorise en gris, et enfin le cendre sec à l'extérieur, [sur les lèvres], devient liquide éternel à l'intérieur, [dans la bouche] ; la motricité bouge entre extérieur et intérieur, le /corps cadavre/ du début, est contaminé par la naissance des bulles du segment 4 et re-devient /corps agonisant/ ; l'/agonie spatiale/ ([larmes], [cris], [gesticulant]) devient /agonie spatio-temporelle/ [goût de cendre dans la bouche], en d'autres termes l'espace sanglant *vu* s'intériorise, en Goût Éternel, en agonie.

Par conséquent, l'union des deux parcours en question produit la métamorphose des deux figures en /agonie/, c'est une métamorphose qui est liée à un déplacement de la motricité de l'extérieur à l'intérieur, du « sur » vers le « dans ». Il y a un passage continu entre champs réfléchi, simultané, transitif et interne menant à une intériorisation définitive de l'*Autre* dans le *Moi* (Fontanille 2004). Le /temps/ défini ([Une heure]), qui finit en temps indéfini ([toujours]), et l'/espace/ extérieur, qui finit en espace intérieur mènent, à l'Agonie. Les différentes isotopies ont garanti cette métamorphose en jouant le rôle de jonctions sémantiques entre les différentes figures des deux univers énonciatifs actualisant aussi les valeurs de la Vie et de la Mort.

²¹ Nous empruntons cette vision du devenir comme mise en cause de l'équilibre à Alvarado (1995 : 199).

3.3.4 Le rythme comme permanence

Plusieurs éléments jouent un rôle dans l'organisation du rythme de ce poème, nous tenterons ainsi de les examiner et de les lier afin d'établir un ensemble rythmique signifiant. Quant au tempo, l'absence de l'événement rend difficile son traçage et de ce fait il est difficile de trouver un mode d'existence différent de l'accélération et du ralentissement.

Avant de nous lancer dans une observation de la versification du poème, nous voudrions signaler un premier élément de rythme, ou de sa « progression naturelle » (Groccia 2008 : 263), lié à l'installation de plusieurs paradigmes ou régimes. D'abord, l'énumération des organes dans le premier segment qui est marquée par l'indéfini « des » et accentuée dans un premier temps par « voici » et ensuite par la conjonction « et ». Ensuite, la synthèse avec « paquets », « tout » et « pêle-mêle ». Nous passons ensuite au régime de la comparaison où l'accentuation se réalise par des suites verbales (la suite « souffler furieusement » et « siffler doucement », ensuite la suite « en gesticulant », « s'abatre », « naissent »), et aussi par la répétition de l'adverbe « comme ». Ces deux temps sont aussi séparés par la conjonction « et », introduisant une liaison avec le paradigme de la comparaison, et le premier temps à son tour est marqué par la conjonction « ou ». Au dernier segment, il ne reste que la répétition de la « cendre », de l'unique. Ainsi, les déterminants « ce » et « cette »²² sont ici rythmiques, ou « accentogènes » et constituent une liaison avec le régime de la synthèse (« ce tas »). Dans ce dernier segment, « tout » est accentogène par rapport aux segments précédents. Dans les termes de Groccia, nous serions devant une « progression par coordination » (*Ibid.* : 264) où « tout » fait la liaison entre le paradigme de la synthèse et celui de l'unité, à l'exemple de « paquets », « tas », « pêle-mêle ». En effet, les éléments de coordination nous servent à définir les coupures à l'intérieur des vers.

Nous allons maintenant procéder à l'observation de la versification du poème :

Voici des cerveaux / voici des cœurs	Ennéasyllabe 9 (5/4)
voici des paquets sanglants	Heptasyllabe 7
et des larmes vaines / et des cris	Ennéasyllabe 9 (6/3)
des mains retournées	Pentasyllabe 5
Voici tout le reste pêle-mêle	Ennéasyllabe 9

²² Dans *Traité du rythme des vers et des proses*, Dessons et Meschonnic ([1998] 2003 : 122-124) signalent que la nature grammaticale n'est pas ce qui détermine si un « mot » est accentogène ou clitique (non accentogène).

tout ce que regrette l'agonie	Ennéasyllabe 9
Le vent peut bien / souffler furieusement	Hendécasyllabe 11 (4/7)
en gesticulant	Pentasyllabe 5
ou siffler doucement / comme un animal rusé	Treize syllabes 13 (6/7)
et le temps s'abatte	Pentasyllabe 5
comme un grand oiseau gris	Hexasyllabe 6
sur ce tas / où naissent des bulles	Octosyllabe 8 (3/5)
Il ne reste après tout	Hexasyllabe 6
que cette cendre / sur les lèvres	Octosyllabe 8 (5/3)
ce goût de cendre / dans la bouche	Octosyllabe 8 (5/3)
pour toujours	Trisyllabe 3

Notons avant tout que la confrontation pair / impair est fortement manifeste au niveau de la versification. Nous avons vu que le titre présentait un nombre impair (« une ») pour qu'ensuite l'énoncé se lance dans une série de confrontations en termes de l'unique et du multiple qui se traduit en termes de parties et de totalité sur le plan figuratif. Ainsi, les vers impairs se succèdent jusqu'à ce qu'on arrive à la fin du segment 3 où les deux derniers vers sont à la suite un **hexasyllabe** et un **octosyllabe** ensuite avec le segment 4 nous avons un **hexasyllabe** suivi de **deux octosyllabes**, pour qu'enfin le poème se termine sur le seul et unique **trimètre** « pour toujours ».

Les vers impairs, inspirant en principe le déséquilibre, obtiennent l'équilibre (par rapport au nombre pair) de leur découpage, et de ce fait nous avons, selon le cas, deux *bases* syllabiques dans les vers longs : une base à **5 syllabes** (que nous appellerons Q) et une base à **6 syllabes** (que nous appellerons X). Q génère les pentasyllabes et fait le lien entre les ennéasyllabes et les octosyllabes, quant à X, elle génère les hexasyllabes.

Le premier segment pose une logique de prise de rôle entre vers long et vers court (long-court-long-court), le deuxième segment introduit deux vers longs possédant le même nombre impair de syllabes (long-long), ensuite le troisième segment commence avec la même logique que le premier (long-court-long-court) mais l'inverse avec ses deux derniers vers (court-long) ; finalement le quatrième segment n'est qu'une répétition de l'inversement précédent car le premier ensemble de ce segment est (court-long) et le deuxième ensemble est l'inverse (long-court). Ainsi, le bouleversement syllabique qui arrive aux vers 11 et 12 en termes de nombre pair des syllabes se traduit également au niveau de la succession des vers courts et des vers longs, il s'agit d'une sorte d'*événement* rythmique.

En effet, il y a un certain fond de la progression rythmique, plus au moins stable, qui varie aux lieux forts de la métamorphose constituant une marque de l'objet de la

transformation rythmée par la logique *long-court* et produite au 11^{ème} vers pour que le spatio-temporel métamorphosé soit un impair (16^{ème} vers) créé par les pairs (les vers 11 à 15). Tout comme le temps et l'espace, tout comme le sujet et le non-sujet, la relation entre nombre pair et impair des vers témoigne d'une certaine complémentarité.

Le fond rythmique long-court, avec son retournement (court-long), est doublé par les deux bases du découpage syllabique Q et X dont nous avons parlé. En prenant en considération nos commentaires précédents, nous avons conçu le schéma suivant du rythme :

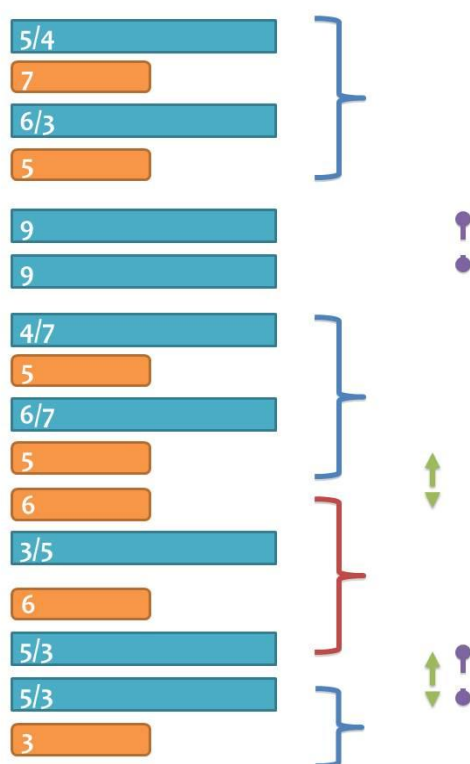


Figure 12. Le rythme de base

En premier lieu, nous aimerions signaler deux phénomènes intéressants dans le schéma rythmique précédent ; la **permanence** (les vers 5 et 6, ensuite vers 14 et 15) qui manifeste une forme de **repos** dans la prise de rôle entre les vers longs et les vers courts, et le **rebondissement** (les vers 10 et 11, ensuite les vers 14 et 15) qui manifeste le moment où l'inversement rythmique prend place. Nous remarquons aussi que les vers 14 et 15 constituent à la fois une permanence et un rebondissement, à la fois *arrêt* et *mouvement*, ce qui coïncide avec le moment final de la métamorphose figurative.

Quant aux bases syllabiques, nous remarquons que l'alternance entre les bases Q et X est introduite au début (vers 3 et 4), interrompue jusqu'au vers 8 et reprise par l'intégration de la base impaire 3 ; au moment du bouleversement rythmique, nous avons la suite : 3 – 5 – 6 (3 – 3) – 5 – 3 – 5 – 3 – 3, comme si l'impair 3 (déjà présent dans le pair 6) prenait maintenant en charge l'alternance Q-X ; cette suite s'intègre dans la suite des vers 11 – 12 – 13 – 14, imposant un inversement de la suite (long-court-long-court) en (court-long-court-long), insistant par conséquent sur le bouleversement rythmique ayant une timide reprise (long-court) après le *rebondissement* (14-15) avec les deux derniers vers (15-16) : c'est ici que le pair *contaminant* (8) redevient impair (3).

Autrement dit, l'alternance long-court possède une saillance qui nous permet de la considérer comme première base rythmique, ou comme une « progression naturelle » (*Ibid.* : 263) en parallèle à un autre niveau, ou paradigme, de progression qui est l'alternance pair/impair à l'intérieur duquel nous avons l'alternance 5/6. L'alternance 5/6 est un élément qui fonctionne par « anticipation » (*Ibid.* : 265) parce qu'elle apparaît au début pour avoir un rôle de prédominance à partir du 8^{ème} vers.

La métamorphose est guidée par ce rythme qui reflète la complétude dont nous avons parlé avant ; elle se fait en équilibre malgré le déséquilibre régnant. Il ne s'agit pas d'un miroir qui montre le même par le différent, mais de la transformation du *même* en *même différent*. D'où des formes de **rebondissement** comme (long – court / court – long), ou comme (tout le reste / reste après tout), ou même (3-5 / 5-3) ; ce sont les « mains retournées », la « gesticulation », le « pêle-mêle » et l'abattement qui donnent lieu au *Goût Éternel ; c'est le mouvement infini qui n'est qu'arrêt.*

À côté du nombre des syllabes, la progression rythmique est liée à l'organisation phonétique du texte. Avant de commenter cette organisation, en voici la transcription (cf.

3.1.3.) :

1	[v w a s i d e s e r v o v w a s i d e k œ r]
2	[v w a s i d e p a k ε s ā g l ā]
3	[e d e l a r m ə v ε n ə z e d e k r i]
4	[d e m ě r ə t u r n e]
5	[v w a s i t u l ə r ε s t ə p ε l ə m ε l]
6	[t u s ə k ə r ə g r e t ə l a g ə n i]
7	[l ə v ā p ø b j ě s u f l e f y r i j ø z ə m ā]
8	[ā z ε s t i k y l ā]
9	[u s i f l e d u s ə m ā k ə m œ̃ n a n i m a l r y z e]
10	[e l ə t ā s a b a t r]
11	[k ə m œ̃ g r ā t w a z o g r i]

12		[s y _R s ə t a u n ε s ə d e b y l]
13		[i l n ə r ε s t a p r ε t u]
14		[k ə s ε t ə s ă d r ə s y _R l e l ε v _R]
15		[s ə g u d ə s ă d r ə d ă l a b u f]
16		[p u _R t u z u _R]

En vue d'une meilleure conception de notre observation, nous avons tenté la schématisation suivante du poème en termes d'ascendances et de descendances dans les syllabes (dans cette schématisation [/] va pour l'ascendance, [\] pour la descendance, [_] pour l'absence d'attaque et de coda, et nous ajouterons à l'ascendance ou la descendance [-] en cas de double consonne :

Segment 1

1	- / / / \ / - / / / \
2	- / / / / / - /
3	_ / \ / / / / / - /
4	/ / / \ /

Segment 2

5	- / / / / \ / / / / \
6	/ / / / - / / / / /

Segment 3

7	/ / / - / / - / / / / / /
8	_ \ / / / /
9	_ / - / / / / / / / / \ / /
10	_ / / / / \ -
11	/ / - / - / / - /
12	\ / / / _ / / / / \

Segment 4

13	\ / \ / -/ /
14	/ / / / -/ \ / \-
15	/ / / / -/ / / \
16	\ / \

Comme nous venons de le préciser, la transcription précédente est basée sur l'ascendance et la descendance dans les syllabes et de ce fait sur l'absence et la présence de codas et/ou d'attaque des syllabes. Ainsi, l'examen du rythme se fait non au niveau des syllabes elles-mêmes, mais plutôt et surtout par rapport aux positionnements de ces syllabes dans les trois ensembles : les suites syllabiques (voir paragraphe suivant), les vers, et les segments. Notre vision rejoint celle de Dessons et Meschonnic quand ils parlent de « séries constitutives d'une cohérence » ([1998] 2003 : 69), visant à sortir de la vision binaire de la métrique vers une vision discursive du rythme. Nous cherchons ici à trouver des suites signifiantes, ou des « échos consonantiques » (Bourassa 1993 : 242). En d'autres termes, il s'agit de trouver par une certaine forme de prosodie une dimension isotopique participant à son tour à la cohérence du texte.

Commençons alors nos observations de chaque segment mais aussi de l'ensemble de l'énoncé, toujours à la recherche de sa progression rythmique. Ici, nous examinons les suites syllabiques qui se répètent au long du poème et que nous avons jugées *d'ensembles limités*, *repérables* et *réguliers*, dans chaque vers, ainsi que leur rôle dans le mouvement rythmique.

Le segment 1 présente plusieurs suites syllabiques : la première est la suite [-///\] du 1^{er} vers qui se répète dans le même vers après la cinquième syllabe [/], introduisant une figure initiale d'équilibre ; la deuxième, [///// -/], apparaît au 2^{ème} vers et se répète à la fin du troisième vers après la troisième syllabe et nous la voyons inversée à la fin du 7^{ème} vers [-///// /], le 2^{ème} vers introduit dans sa totalité une autre figure d'équilibre dont les extrémités sont la syllabe (-/) et le centre cinq syllabes du type (/) ; la dernière suite de ce segment est [///\], elle se répète deux fois bout à bout au 5^{ème} vers, une fois à la fin du 12^{ème} vers, une fois inversée au 8^{ème} vers et finalement une fois au 10^{ème} vers, sauf que

dans ce vers elle finit par une double consonne. Dans tous ces cas, il s'agit d'une « confirmation » (Groccia 2008 : 266) sauf dans l'inversement de [///// -/] au 7^{ème} vers et la répétition de [/// ^] au 10^{ème} vers où il est plutôt question de « variations » (*Ibid.*). Dans ce segment, l'intervalle entre les syllabes du type (-/) semble augmenter de vers en vers ; on passe de quatre et trois syllabes d'intervalle au 1^{er} vers, à cinq syllabes au 2^{ème}, ensuite à huit au 3^{ème} et enfin une absence de ce type de syllabe au 4^{ème} vers. Ainsi, les places que ces syllabes occupent dans ce segment semblent plutôt inviter à un rebondissement dans la progression rythmique, ou dans le tempo, puisqu'elles font partie de suites répétitives et qu'elles sont au début, ou à la fin de vers ou de suites, ce qui mène plutôt à la conclusion qu'elles établissent, dans leur quasi-régularité due à leur position, une certaine régularité rythmique : (1/4, 1/3, 1/5, 1/8, et 1/5).

Dans le segment 2, le 5^{ème} vers reprend deux fois la suite [/// ^] du 4^{ème} vers, et le 6^{ème} vers installe une figure d'équilibre qui ressemble à celle du 1^{er} vers avec la cinquième syllabe (-/) entourée de chaque côté de quatre syllabes (/), et formant dans ce cas un point d'appui pour les syllabes répétées, tout comme avec la cinquième syllabe du 1^{er} vers (cette figure d'équilibre 4-1-4 ne se répète pas plus tard dans l'énoncé ; d'ailleurs, aucune figure d'équilibre dans un même vers n'aura lieu entre les vers 7 et 5). Ainsi, la suite [///// -/], est reprise au début des vers 14 et 15. Dans ces deux premiers segments, on répète et on marque des lieux de mouvements rythmiques.

Le segment 3 ne présente aucune figure d'équilibre. Néanmoins, le 7^{ème} vers reprend la suite [///// -/] inversée et le 8^{ème} vers introduit la suite [^ / /] reprise au début du 12^{ème} vers et inversée à la fin du 15^{ème}. Nous remarquons aussi que le 11^{ème} vers ne possède aucune suite répétée, mais montre une certaine forme de logique qui réside dans la suite paire [// -/ -/] qui se transforme en suite impaire [/ -/], nous ne pouvons pas négliger cette logique qui croise le basculement des vers impairs en vers pairs avec ce même 11^{ème} vers ; c'est un élément sémantique qui lie le régime d'alternance précédemment présenté au régime de suites syllabiques. Les intervalles entre les syllabes du type (-/) ne sont pas stables, tout comme les positions des syllabes en question. Ainsi, jusqu'à ce point, « la rétroaction » (*Ibid.* : 265) fonctionne en termes d'affirmation et/ou de variation ; nous sommes ou bien devant des répétitions à l'identique ou bien des répétitions de la même unité avec une modification.

En outre, dans ce segment les manifestations lexicales des bruits du **sifflement**, du **souffle**, de la **gesticulation**, de l'**abattement** et des **bulles naissantes**, sont reproduites

au niveau phonétique, des *bruits* du texte lui-même comme énoncé matériel. Ainsi, toute la présence des consonnes change : les consonnes sonores diminuent de nombre tandis qu'elles avaient une grande présence dans les deux premiers segments, les consonnes sourdes pourtant occupent une place similaire ainsi que les nasales et les liquides. Nous nous apercevons aussi que le nombre des [v], qui envahissaient le segment 1, diminue à partir du segment 2 pour n'avoir qu'un seul [v] à chaque segment, et tandis qu'il occupait des positions initiales ou intermédiaires aux segments 1, 2 et 3, il change aussi de position au segment 4 pour apparaître à la fin du 14^{ème} vers. Sur un autre plan, la présence des occlusives [p], [t], et [k] et des fricatives [s], [f] et [ʀ] est à son apogée dans ce segment. Au segment 4 la présence de l'occlusive [k] (très présente au segment 1), de la fricative [f] (fort présente au segment 3) et de l'occlusive [p] diminue, pour que l'occlusive [d] reprenne sa présence forte au segment 1.

Enfin, le dernier segment commence avec une consonne liquide tout comme le 7^{ème} vers, pourtant, tandis qu'au 7^{ème} nous avons une ascendante, au 13^{ème} il s'agit d'une descendante. Il est d'ailleurs question de l'unique syllabe à coda sans attaque du poème. Ce début marque certes un changement, mais surtout une reprise des suites [//// -/] et [^/^] (inversée). Une seule figure d'équilibre s'y retrouve au 16^{ème} vers avec l'ensemble du vers [^/^] qui rassemble à la fois la figure d'équilibre des vers 1 et 6 possédant une syllabe comme point d'appui, et la figure d'équilibre du 2^{ème} vers étant donné que les deux bouts de la balance ne sont pas des suites de syllabes mais une syllabe (ici [^]). Ainsi, le rebondissement et la permanence rythmiques qui ont lieu aux 14^{ème} et 15^{ème} vers sont renforcés par la répétition de la suite [//// -/] et par la position de la syllabe (- /) [pr, dr] en cinquième place dans les vers 13, 14 et 15. La quasi-régularité des positions trouvées aux premiers segments est presque reprise.

Dans ce qui précède, les répétitions des suites syllabiques sont présentes dans tous les segments (répétition identique ou avec variation). Les répétitions mettent en place des figures d'équilibre dans tous les segments à part le segment 3.

Ainsi, le rythme est organisé selon une mise en place d'éléments identiques avec des changements possibles ; il y a une permanence d'un régime qui est coupée par des variations ou plutôt par des rebondissements. Un seul grand changement est présent par rapport à la permanence au segment 3. En effet, ce segment est le segment où prédomine l'alternance des bases paires et impaires avec une présence anticipée du déséquilibre par la base de 7 syllabes (anticipée au 2^{ème} vers) ; le 2^{ème} vers du poème est le seul

heptasyllabe et la base à 7 syllabes est présente aux 7^{ème} et 9^{ème} vers. Quant au niveau des suites syllabiques, le déséquilibre ne se manifeste pas par une reprise mais par une absence de formes d'équilibre présentes dans les autres segments. Dans ce segment, nous remarquons aussi un changement dans la quantité, la nature et l'organisation des consonnes. Nous avons vu plus haut que ce segment met en cause l'équilibre et constitue un lieu déterminant dans le devenir spatio-temporel. Le tempo réside dans cette durée de mise en cause de l'équilibre et il est compris comme un événement malgré l'absence d'éléments d'accélération et de ralentissement, dans le sens où il implique au niveau figuratif un passage de l'extérieur limité à l'intérieur infini.

3.4. Description du poème de Bonnefoy « Le pays du sommet des arbres »

Le pays du sommet des arbres (Bonnefoy 1995)

I

L'enfant semblait errer au sommet de l'arbre,
On ne comprenait pas son corps, enveloppé
D'un feu, d'une fumée, que la lumière
Trouait d'un coup, parfois, comme une rame.

Il montait, descendait un peu, il s'arrêtait,
Il s'éloignait entre les pyramides
Du pays du sommet des arbres, qui sont rouges
Par leur flanc qui retient le soleil encore.

L'enfant allait chantant, rêvant sa vie.
Était-il seul en son jardin de palmes ?
On dit que le soleil s'attarde parfois
Pour une nuit, au port d'un rêve simple.

On dit aussi que le soleil est une barque
Qui passe chaque soir la cime du ciel.
Les morts sont à l'avant, qui voient le monde
Se redoubler sans fin d'autres étoiles.

II

L'enfant redescendit plus tard, de branche en branche
Dans ce qui nous parut un ciel étoilé.
Rien ne distinguait plus dans ce silence
La cime bleue des arbres et des mondes.

Il chantait, il riait, il était nu,
Son corps était d'avant que l'homme, la femme
Ne se fassent distincts pour retrouver
Criant, dans une joie, une espérance.

Il était le chant même. Qui s'interrompt
Parfois, le pied cherchant l'appui qui manque,
Puis qui reprend et, dirait-on, se parle, telles deux voix
À l'avant d'une barque qui s'éloigne.

On dit que la lumière est un enfant
 Qui joue, qui ne veut rien, qui rêve ou chante.
 Si elle vient à nous c'est par jeu encore,
 Touchant le sol d'un pied distrait, qui serait l'aube.

3.4.1 Le découpage binaire

Le poème est divisé en deux parties (I et II). Chacune des parties est constituée de quatre segments qui ne peuvent pas être qualifiés de quatrains, mais rappellent les quatrains par leur nombre fixe de vers (4 vers). Nous remarquons une répétition de sujets grammaticaux en début de segments ; les trois premiers segments de chaque partie commencent avec « l'enfant » ([l'enfant] ou [il]) tandis que le dernier segment commence avec « on ».

Graphiquement, les vers de la première partie sont comparables en longueur sauf les troisièmes vers des segments 2 et 4 qui sont plus longs que les autres. Ce phénomène du *vers dépassant* du segment se reproduit d'une manière plus régulière à la partie II et nous le retrouvons dans tous les segments (le premier vers du premier segment, le deuxième du deuxième, le troisième du troisième et le quatrième du quatrième).

Nous schématisons cette remarque de la manière suivante pour plus de clarté :

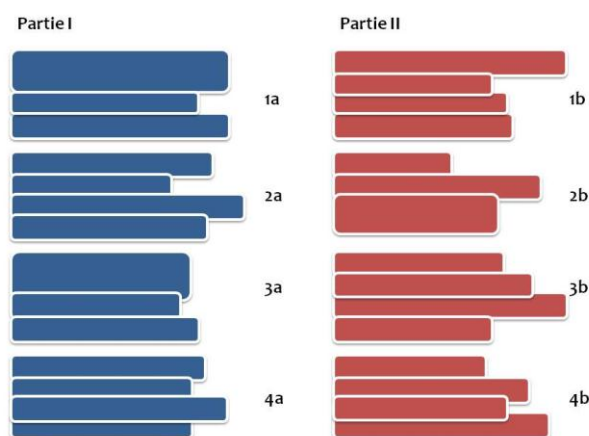


Figure 13. Les vers dépassant des segments

En outre, d'autres critères de découpage liés à un examen initial du contenu du poème seraient à prendre en compte. La première partie parle, dans son ensemble de *l'errance* de l'enfant, tandis que la deuxième énonce sa *descente*. Cela révèle une structure

temporelle initiale binaire : temps de l'Errance et temps de la Descente. Chacun de ces temps est annoncé au début de la partie : « L'enfant semblait errer au sommet de l'arbre » (**1a**²³) et « L'enfant redescendit plus tard, de branche en branche » (**1b**).

Ainsi, une structure spatiale initiale prend aussi forme, nous avons un premier espace manifesté en « sommet de l'arbre » et occupé par le « corps » *incompréhensible* de l'enfant, et un deuxième espace, le corps de l'arbre, occupé toujours par le corps de l'enfant, cette fois « nu ».

Le temps de l'Errance et le temps de la Descente ne sont pas des temps simples, dans le sens où nous n'avons pas affaire uniquement au mouvement de l'errance dans la première partie, ni uniquement à celui de la descente dans la deuxième partie non plus. D'autres mouvements coïncident et tissent les parties ainsi que les espaces qui s'y construisent. Ce découpage en deux temps et en deux espaces initiaux sert de cadre d'analyse suivant une logique présentée par le texte lui-même, une logique d'errance, d'abord, et de descente, ensuite.

3.4.2 Les instances entre paraître et être

3.4.2.1. Partie I : ce qui paraît être

Le premier segment du poème **1a** présente trois figures ; [l'enfant], qui peut être vu comme acteur principal du texte, la [lumière] et un observateur, [On], sur lequel tout l'univers du « sommet des arbres » est basé comme univers du *paraître*. C'est un paraître modalisé dès le début par le point de vue d'une instance d'observation et ensuite par le dire d'une autre instance [On] ayant pour fonction de prédiquer un *être*. De ce fait, nous avons deux univers qui se mêlent, se croisent, se démêlent et se détachent en continu. Ainsi, le Sujet du Paraître (SP) prend appui sur le Sujet de l'Être (SE) pour une vérité qui n'appartient pas tout à fait, ou toujours, à l'univers du paraître.

Dans le segment **1a**, le SP énonce deux sujets de mouvement (SM) : [l'enfant] (SM1) et [la lumière] (SM2). Il met en place un observateur qui *essaie* de décrire deux mouvements en croisement de deux acteurs dans l'espace {sommet}²⁴ de « l'arbre ». Le

²³ En ce qui suit, les numéros des segments de la partie I seront suivis de la lettre « a », et ceux des segments de la partie II de la lettre « b ».

²⁴ Nous rappelons ici que les figures sont mises entre barres obliques, les éléments linguistiques entre crochets et les parcours figuratifs entre accolades (cf. 3.1.3.).

premier mouvement définit le parcours spatial {sommet} tandis que le deuxième définit la figure du /corps/ de « l'enfant » :

L'enfant semblait errer au sommet de l'arbre,
On ne comprenait pas son corps, enveloppé
D'un feu, d'une fumée, que la lumière
Trouait d'un coup, parfois, comme une rame.

Le SP énonce l'espace par ces deux mouvements le premier étant l'errance de l' {enfant} dans le {sommet} et le deuxième la pénétration de la lumière dans l'*enveloppe* du /corps/ de l' {enfant}, ce corps qui est lui-même un espace. Ainsi, le SP se déclare dès le début incapable d'interpréter ce qu'il perçoit : « semblait », « ne comprenait » ; *On* voit, *On* décrit ce qui est vu mais *On* n'arrive pas à le juger. Il s'agit pour l'instant, d'un non-sujet qui dit ce qu'il *voit* ou, dans d'autres termes, ce qui *apparaît à ses yeux*.

Il montait, descendait un peu, il s'arrêtait,
Il s'éloignait entre les pyramides
Du pays du sommet des arbres, qui sont rouges
Par leur flanc qui retient le soleil encore.

Le segment **2a** appartient aussi à l'énoncé du SP, et il est marquée par les mêmes deux mouvements précédents. Le SM1 (ici [II]) continue à définir l'espace qui, dans ce segment, paraît plus grand (« *pays* du sommet des arbres » [nous soulignons]). Or, le {sommet} où s'effectue le premier mouvement est [le sommet **des** arbres] et non **de** l'arbre. C'est un *pays* d'ailleurs, un pays de /pyramides/ [rouges], n'est-ce pas un jugement de la part de notre SP ? N'est-il pas en train d'interpréter ce qu'il voit ? De le juger, ou de le penser ? En effet, il s'agit d'une intrusion du Sujet de l'Être dans l'énoncé du SP. Une introduction de l'Univers de l'Être (UE) dans l'Univers du Paraître (UP) marquée aussi par un changement de temps verbal ([sont], [retient]).

Le segment **3a** introduit un nouveau rapport entre l'observateur et l'objet observé :

L'enfant allait chantant, rêvant sa vie.
Était-il seul en son jardin de palmes ?
On dit que le soleil s'attarde parfois
Pour une nuit, au port d'un rêve simple.

Il y a d'abord le changement du champ perceptif qui bascule de la réflexivité (vision) à la simultanéité (ouïe) (Fontanille 2004). Ainsi, ce segment ne constitue pas une seule phrase, comme c'était le cas dans les segments précédents ; le premier vers est une phrase qui énonce le changement du champ perceptif et du point de vue de l'observateur (il n'est plus à l'extérieur de l'enfant « rêvant ») ; le deuxième est une phrase

interrogative (la seule phrase interrogative du texte) ; enfin il y a les vers 3 et 4 qui constituent une seule phrase qui est l'énoncé du SE. Ce segment marque un changement, un *passage*, une transition dans l'expression et le contenu. L'enfant et la lumière sont toujours là sauf qu'ils *ne sont plus les mêmes* ; l' {enfant}, qui *va* toujours, maintenant [chante] et [rêve], et la {lumière}, toujours /soleil/, devient /barque/ [qui s'attarde]. Le {sommet}, auparavant [pays], est maintenant un [jardin] « de palmes » appartenant au SM1 (« son ») et aussi [port]. L'enfant passe d'un /corps/ [errant] à un /esprit/ [rêvant]. Ce segment accomplit une union entre le **vu** et le **rêvé**, entre le *paraître* et *l'être*. L'instance de l'être, *On*, « dit » le rêve. Le SP ne domine plus l'énoncé ici, mais il semble être dominé par celui du SE (remarquons encore une fois le changement du temps verbal de l'imparfait au présent). Il n'est plus question de ce qu'*On* voit, non plus de ce qu'*On* pense de ce qu'*On* voit, mais de ce qu'on dit sur le rêve. *L'être est le rêve*, il y a une jonction importante entre **l'observant** (SP) et **l'observé** (SM1) et la perception est intériorisée par le déplacement spatio-temporel : la sensori-motricité (l'objet est extérieur au corps) est conjointe à la réciprocité (processus d'intériorisation) pour obtenir une réversibilité (objet intérieur au corps).

On dit aussi que le soleil est une barque
 Qui passe chaque soir la cime du ciel.
 Les morts sont à l'avant, qui voient le monde
 Se redoubler sans fin d'autres étoiles.

Ce segment, constitué de deux phrases, installe un nouveau sujet du mouvement (SM3 / [morts]) dont la perception est prise en charge par l'observateur aux vers 3 et 4. Ces deux vers reprennent le même nombre de syllabes des vers 1 et 2 du segment précédent, dans une forme de succession qui ne se reproduit pas ailleurs dans le texte. Le SP s'implique dans l'énoncé du SE par sa conjonction au mouvement, non dans l'UP mais plutôt dans l'UE. Il semble que l'observateur, une fois dans le rêve se réapproprie l'espace par *l'appropriation du regard d'un sujet-énoncé*, et non énonçant. Pour revenir aux sujets énoncés dans ce segment, nous n'avons plus le SM1 qui était présent tout au long des segments précédents. En effet, c'est le seul segment où l' {enfant} est absent comme acteur. Par l'attardement du soleil sur le port d'un rêve, un parallélisme entre les deux univers est introduit ; le soleil est représenté comme une /barque/ qui s'attarderait « parfois » dans son passage de la cime du ciel, tandis que la lumière était retenue aussi au sommet de l'arbre (UP). L'espace est à son tour beaucoup plus vaste dans ce segment, la cime est celle du [ciel] et nous passons de l'arbre (pays et jardin) au [monde] sans fin.

Par conséquent, cette partie met en place deux instances énonciatrices, un sujet (SE) et un non-sujet (SP). Nous y trouvons deux acteurs responsables du mouvement énoncé, l' {enfant} (SM1) et la {lumière} (SM2) qui se manifestent certes de plusieurs manières mais qui changent de modalités spatio-temporelles d'un énoncé à l'autre. Le SP change d'identité énonciative une fois que l'énoncé est pris en charge par le SE, il se joint aux acteurs énoncés. Ainsi, sauf dans le segment **1a**, les deux univers, le paraître et l'être, coexistent.

Avant de nous lancer dans la deuxième partie du poème il est important de signaler que les temps verbaux dans cette partie semblent suivre le changement d'instances ; l'imparfait (de l'indicatif) est lié à la description de l'enfant dans l'énoncé du paraître (au segment **3a**, nous avons le verbe aller à l'imparfait avec le participe présent pour le chant et le rêve qui accompagnent le mouvement), quant au présent de l'indicatif il domine l'énoncé de l'être.

Nous sommes donc devant deux temps qui s'emboîtent, le temps de la description (TD) et le temps de la vérité (TV). En conséquence, dans cette partie, l'UP a comme espace **l'Arbre** et comme temps *l'imparfait* (TD), tandis que l'UE possède comme espace le **Rêve** et comme temps *le présent* (TV).

3.4.2.2. Partie II : ce qui joue

Dès le premier segment de cette partie, la logique d'énonciation change. Soudainement, le SP *voit* **dans** le rêve : « ce qui nous parut un ciel étoilé ».

L'enfant redescendit plus tard, de branche en branche
 Dans ce qui nous parut un ciel étoilé.
 Rien ne distinguait plus dans ce silence
 La cime bleue des arbres et des mondes.

Remarquons d'abord le changement au niveau des temps verbaux, ensuite la fusion de **l'Arbre** au [ciel étoilé] du **Rêve**, des [mondes]. Cette fusion est exposée dans les 3^{ème} et 4^{ème} vers : « rien ne distinguait plus ». Le verbe « distinguait » est le seul verbe conjugué à l'imparfait dans ce segment, et c'est le premier verbe à l'imparfait qui n'est pas en lien avec la description du mouvement de l'enfant (SM1). Le mouvement du SM1 ici est exprimée par un passé simple : « redescendit ». Il semble ici qu'il y a un changement au niveau du paraître manifesté en [silence]. D'ailleurs, la manifestation lexicale de l'observateur change aussi, ce n'est plus [On] mais [nous] qui implique un *Moi*, qui

parle, qui voit, mais surtout une position référentielle dans l'espace, une figure du /corps/ dans le **Rêve**. Le corps dans la première partie était celui de l'enfant et des morts. Ici le « paru » apparaît pour [nous], pour ce *Moi* qui est défini et non un [On] indéfini ; cette *réalisation* du SP n'a lieu dans aucun des deux univers discursifs (UP et UE) séparés mais dans leur fusion, dans la suspension de leur distinction, et c'est un moment de *silence* où le paraître et l'être ne sont plus qu'un : « rien ne distinguait plus dans ce silence / la cime bleue des arbres et des mondes ». Ainsi, ce premier segment possède le même nombre de phrases du segment **4a**. Nous avons deux phrases, la première (vers 1 et 2) est celle du SP et la deuxième (vers 3 et 4) est celle du Sujet Réalisé (SR) de l'Univers de la Fusion (UF).

Le passé simple, que nous ne retrouvons nulle part ailleurs, interrompt une description d'une série d'actions, ici la re-descente du SM1 apparaît comme signe de changement, comme *avènement*. Le silence vient rompre, *interrompre*, et *trouer d'un coup* l'énoncé du SP et installer l'UF où tout, dès lors aura lieu. Ainsi, les sujets, tout comme les univers, sont en fusion.

Il chantait, il riait, il était nu,
Son corps était d'avant que l'homme, la femme
Ne se fassent distincts pour retrouver
Criant, dans une joie, une espérance.

Le segment **2b** reprend la structure d'énumération du premier vers du segment **2a** (« Il montait, descendait un peu, il s'arrêtait », « Il chantait, il riait, il était nu »). L'énoncé du SR adopte l'imparfait pour décrire l' {enfant}, il n'aborde pas son corps par rapport à un espace mais par rapport à un temps (« d'avant que »). L'espace est, en revanche, défini par le son (chant, rire), tout comme au segment **3a**, sauf qu'ici on abandonne la manifestation du mouvement. Autrement dit, l'UF est l'univers du son, présenté légèrement au segment **3a**. Dans cet univers du son, la vérité réside dans le corps de l'enfant, auparavant incompréhensible, entouré de **feu** et de **fumée** ; l'instance réalisée ne décrit pas le corps mais *affirme sa vérité* par rapport à l'union, à l'identité, de **l'homme** et de la **femme**.

Il était le chant même. Qui s'interrompt
Parfois, le pied cherchant l'appui qui manque,
Puis qui reprend et, dirait-on, se parle, telles deux voix
A l'avant d'une barque qui s'éloigne.

Segment du jeu, de l'interruption, du repos et de la reprise du chant, du mouvement dans le son, le segment **3b** est la troisième manifestation de l'interruption/reprise (segment **1a**, lumière) mais aussi de la dualité, exprimée sans arrêt dans le poème mais surtout aux segments **1a** (feu/fumée), **4a** (soleil/barque), **2b** (homme/femme) et **4b** (lumière/enfant et pied/aube). Au début la dualité se voit par l'enfant (seul) par rapport à une deuxième présence qui est la lumière. L'enfant est pourtant « seul » par rapport à l'espace (« pyramides », « arbres », « palmes », « morts »). L'enfant double, l'enfant-lumière se manifeste à la fin : « la lumière est un enfant ».

On dit que la lumière est un enfant
 Qui joue, qui ne veut rien, qui rêve ou chante.
 Si elle vient à nous c'est par jeu encore,
 Touchant le sol d'un pied distrait, qui serait l'aube.

Le Sujet de l'Être se re-manifeste au début du dernier segment, « On dit », cette fois assumant une vérité différente de celle présentée ci-dessus avec le Sujet Réalisé « il était le chant même ». Ainsi, toutes les vérités (vérités passées et/ou incertaines) assumées par le Sujet du Paraître, ensuite dans leur modalité réalisée, sont des vérités perceptive qui concernent la description de l' {enfant}. Les vérités que le SE assume, même dans leur modalité réalisée, sont des vérités de l'être, de la {lumière}. Ici, l'instance de l'être du SR assume l'être d'un acteur double [enfant] et [lumière]. C'est la première fois où on précède le mot « enfant » par un indéfini (« un »). Sa définition passe désormais par la lumière ; le mouvement, le jeu, le rêve, et le chant sont ceux de la lumière. Ainsi, ce même « pied distrait » « cherchant l'appui qui manque », qui a défini le chant hésitant entre le son et le repos, vient ici définir la lumière hésitante entre la montée et la descente, laissant toujours le corps double de l'enfant dans l'incertitude du SP : « qui serait l'aube ».

Avant de conclure ces remarques sur les instances énonciatrices, observons s'il y a des différences de temps verbaux dans la deuxième partie par rapport à ce que nous avons vu dans la première :

Partie I		Partie II	
- Imparfait (Indic.), infinitif		- Passé simple (indic.)	
- Imparfait (Indic.)	SP	- Passé simple (indic.)	SP + SR
- Sans verbes		- Imparfait (indic)	
- Imparfait (indic.)		- Sans verbes	
- Imparfait (indic.)		- Imparfait (indic.)	
- Imparfait (indic.)	SP + SE	- Imparfait (indic.)	
- Présent (indic.)		- Présent (subj.), Infinitif	SR
- Présent (indic.)		- Présent (participe)	
- Imparfait (indic.), présent (participe)		- Imparfait, présent (indic.)	
- Imparfait (indic.)	SP + SE	- Présent (participe, indic.)	SR
- Présent (indic.)		- Présent (indic., conditionnel)	
- Sans verbes		- Présent (indic.)	
- Présent (indic.)		- Présent (indic.)	
- Présent (indic.)	SE	- Présent (indic.)	SR
- Présent (indic.)		- Présent (indic.)	
- Infinitif		- Présent (participe, conditionnel)	

Figure 14. Les temps verbaux des parties I et II

Nous remarquons d'abord que la présence de l'imparfait (temps de la description / du paraître) diminue dans la deuxième partie (PI / 7 vers, PII / 4 vers) tandis que le présent (temps de la vérité / de l'être) y devient plus fréquent (PI / 7 vers, PII / 10 vers). Ainsi, aux trois modes verbaux (indicatif, infinitif, participe) s'ajoutent dans la seconde, le conditionnel et le subjonctif. Le participe présent, mode de la simultanéité, que nous avons rencontré au segment **3a**, se manifeste dans les segments **2b**, **3b**, et **4b**. Le passé simple est le temps qui impose sa présence au début de la PII sans qu'il se répète par la suite.

Par conséquent, la PI se ferme sur une prédication de la vérité du rêve, de l'être, tandis que la fin de la PII n'est que reprise du doute du SP sur la vérité du paraître, mais surtout un doute qui mène à cette vérité de la fusion garantie par le mouvement double, descente/montée, de la lumière-enfant. C'est ici que le SR énonce l'achèvement du paraître dans l'être : « touchant le sol d'un pied distrait, qui serait l'aube », et remet en question les deux vérités. La vérité est, donc, double à son tour : la lumière est l'enfant, la fin est le début, les arbres sont le ciel et le chant est le silence. Le SP est le SE et c'est dans l'achèvement de l'action (mouvement) recommencé (descente / montée) que se manifeste leur fusion spatio-temporelle.

3.4.3 Les figures : le passage ambigu

Il est plus ou moins clair jusqu'à présent que la première partie du poème présente des une organisation différente de la deuxième partie. Nous irons jusqu'à dire que la première possède un aspect de stabilité, une certaine netteté permettant une facilité dans la distinction des instances, parce que chacune adopte et délimite un univers séparé de l'autre. Dans la deuxième partie, les limites disparaissent et les instances sont fusionnées en une seule instance, c'est ici que toutes les deux affirment leur réalisation. Ainsi, la subjectivité est réalisée dans une sorte d'union énonciative qui donne lieu à l'indistinction des univers.

La PI présente deux univers nommés et décrits différemment (**Arbre** et **Rêve**), alors que dans la PII nous sommes devant un mélange des deux qui cause une perte de la délimitation d'univers. Ici, nous sommes dans l'indistinct, dans une description, non plus liée à l'espace observé qui cachait l'être, mais à l'impression temporelle de l'être. Dans la PI, l'enfant est ainsi décrit dans l'espace de l'Arbre et abandonné dans celui du Rêve au profit de la lumière, tandis que dans la PII, l'espace est défini, ou faut-il plutôt dire manifesté, par rapport au son ; l'encadrement d'un temps-espace du mouvement y est assuré par le son, l'enfant chante ou arrête de chanter tandis qu'il bougeait et arrêtait de bouger auparavant. Même le corps « nu » de l'enfant est décrit aussi par rapport au temps. Ainsi, les modalisations spatiales dans cette partie se retrouvent jointes au *son*.

3.4.3.1. Partie I : le distinct

Nous avons vu que la PI présentait deux sujets de mouvement ({enfant} et {lumière}), deux temps (Temps de la Description et le Temps de la Vérité), et deux univers, l'Univers du Paraître (UP) et l'Univers de l'Être (UE), liés à deux sujets d'énonciation, le Sujet du Paraître (SP) et le Sujet de l'Être (SE). Le mouvement du SM1 se définit dans cette partie comme déplacement, tandis que celui du SM2 se définit comme passage ; l'{enfant} **se déplace**, erre, descend, monte ou s'arrête, tandis que la {lumière} **passe**, dans l'enveloppe, dans les flancs, au port du rêve, et par la cime du ciel. Le /soleil/ *s'attarde dans son passage* et l'{enfant} *erre dans son jardin*, les deux mouvements se croisent du segment **1a** au segment **3a** pour qu'il ne reste que le mouvement de la {lumière} au segment **4a**. Dans ce temps d'errance, imposé initialement par l'{enfant}, le *déplacement* délimite un espace et le *passage* délimite un temps. Ainsi, l'espace du

déplacement s'inscrit dans le TD, tandis que le temps du passage représente le TV et même s'il y a un espace dans lequel il s'inscrit, il s'agit d'un espace-temps ; le /rêve/ est un temps, la /nuit/ est un temps, le /soir/ est un temps, le /monde/ qui se *re-double* est aussi un temps. En d'autres termes, l'UP est un univers à modalité spatiale où se développe le parcours {enfant} (isotopie du *déplacement*) tandis que l'UE est un univers à modalité temporelle où se développe le parcours {lumière} (isotopie du *passage*).

Le premier segment du poème, est un énoncé du paraître qui installe l'espace et le temps dans lesquels se suivront les deux parcours {enfant} et {lumière}. Le premier est manifesté en /corps/ ici, et c'est par cette figure que nous allons, plus tard, observer les changements opérés sur le parcours en question ; cette figure du corps est porteuse du parcours et dans ce segment elle est en conjonction avec le *déplacement* ([errer]), ainsi qu'avec l'isotopie de la *couleur* ([feu], [fumée]). Le deuxième est manifesté en /rame/ ici, figure porteuse aussi du parcours en conjonction avec le *passage* ([trouait]). Le troisième parcours figuratif présenté ici est celui du SP, auparavant examiné comme sujet énonciateur et manifesté ici en /On/ hésitant devant le paraître ([ne comprenait pas]) et créant de ce fait une conjonction du parcours {enfant} avec *l'ambigüité*. Le quatrième parcours que ce segment nous présente est celui auquel le titre nous prépare, celui du {sommet} en conjonction avec *l'unicité* ([l'arbre]) tout comme {lumière} tandis qu' {enfant}, de son côté, est en conjonction avec la *dualité* ([un feu], [une fumée]).

Le SP énonce alors, contrairement au titre qui nous prépare à une conjonction de {sommet} avec la multitude [des arbres], un {sommet} singulier vite re-pluralisé avec le segment **2a** où nous obtenons la *multiplicité* (/pyramides/, /arbres/, [rouges]) et où ce parcours effectue une conjonction avec la *couleur* ([rouges]). Nous remarquons que le parcours {enfant} (/il/), conjoint à *l'unicité* ici, continue sa conjonction avec le *déplacement* ([montait], [descendait], [s'éloignait] et [s'arrêtait])²⁵. Quant au parcours {lumière}, à son tour singulier, il est maintenant porté par /soleil/ en disjonction avec le *passage* ([retient]) ; c'est ici que le temps se trouve arrêté, *retenu*, par ou dans l'espace. L'arrêt dans le mouvement de la lumière crée un parallélisme entre le mouvement du /corps/ dans l'espace et celui de la /rame/ dans le temps. Le premier vers du segment **3a** présente une simultanéité entre le mouvement de l'enfant ([allait]), le /chant/ (isotopie du *son*) et le /rêve/. C'est un /corps/ non plus [enveloppé] mais plutôt [chantant] et [rêvant] dans l'espace mais aussi dans le temps et en conjonction avec une nouvelle isotopie, la

²⁵ L'arrêt fait partie du paradigme du déplacement mais non du paradigme du passage.

vie. Le {sommet} ne se disjoint pas de la *multiplicité* (/palmes/) mais change de figure porteuse (/jardin/) jusqu'à disparaître dans le temps du {rêve}, ici /port/. L'espace est quelque part cédé au temps (/nuit/) énoncé par le SE et en conjonction avec l'isotopie de la *couleur*. L'énoncé du SE introduit aussi la conjonction entre le parcours {rêve} et l'isotopie de la *liquidité* (/port/) et interrompt toute manifestation de figure porteuse du parcours {enfant} et sa modalité spatiale jusqu'à ce qu'elle reprenne dans le segment **4a** ; le /soleil/, en disjonction avec le *passage* dans le segment précédent ([s'attarde]), effectue une conjonction avec une figure de l'espace /cime/. Le temps est spatial et l'espace est temporel, mais la modalité définissant le {rêve} (/cime/ ensuite /monde/) reste le temps. Et, dans ce *temps du rêve*, le /soleil/, ou la {lumière} d'ailleurs, est /barque/ en conjonction avec les isotopies de la *mort*, de la *couleur* et de la *multiplicité* ([ciel étoilé], /morts/) mais aussi de la *dualité* ([se redoubler]). Par conséquent, dans l'énoncé de l'Être, l'enfant (corps, espace, déplacement et vie) *dis-paraît* au profit de la lumière (soleil, temps et morts). Ainsi, la conjonction avec la *multiplicité* et la *dualité* donne forme au passage de l'espace au temps, du {sommet} à la /cime/, au {rêve}, du /soleil/ aux /étoiles/, à la fin de cette partie.

3.4.3.2. Partie II : le non-distinct

L'enfant *dis-paru*, réapparaît au segment **1b**, pourtant il ne s'agit pas vraiment du même *mode de paraître*. Nous avons vu plus haut que l'énoncé dans ce segment interrompt la description avec le passé simple pour introduire une transformation ; le parcours {enfant} effectue ses jonctions selon ce qui a été posé à la fin de la PI, il se réalise dans le temps-espace (/ciel/, /silence/). Remarquons déjà que le verbe [redescendre] exige une descente précédente. Il semble que cette re-descente est une reprise, un *re-déplacement* dans l'espace (« de branche en branche ») après l'attardement du *passage* dans le temps. Pourtant, ce déplacement n'a lieu que dans le temps de l'attardement ici, dans le /silence/ (disjonction avec l'isotopie du *son*). Le parcours {enfant} est en conjonction avec la *multiplicité* et l'*ambiguïté* comme le {rêve} (/mondes/) et le {sommet} (/arbres/) qui sont en fusion ; l'espace est temps (/ciel étoilé/ reprise de la figure de /nuit/). Cette fusion {sommet}-{rêve}, espace-temps, mouvement-silence implique une fusion {enfant}-{lumière} qui aura sa manifestation à la fin de la PII. Le début de cette partie introduit aussi un changement dans les parcours des SP et SE, le premier en conjonction ici avec la *multiplicité* (/nous/) et le deuxième n'ayant qu'une unique manifestation franche au segment **4b** (/on/). L'{enfant} du segment **2b** (/il/ et /corps/) effectue à nouveau une

conjonction avec la *dualité* par l’/homme/ et la /femme/. Ces deux figures sont, d’une part, en conjonction avec les isotopies de la *vie* ([criant] une /espérance/) et du *son* ([chantait], [riaît]), et d’autre part, en disjonction avec le *déplacement*.

L’{enfant} reprend le lien avec le *déplacement* (/pied/, /appui/) au segment **3b**, tout en gardant la conjonction avec le *son* (/voix/). Il s’agit plutôt d’une fusion (« il était le chant même »). Ainsi, la conjonction avec la *dualité* est reprise à la fin du segment (« deux voix ») tandis que c’est *l’unicité* qui s’est montrée au début du segment (« il était le chant même »), une *dualité* attachée aussi à la {lumière} (/barque/) qui réalise son *passage* (« s’éloigne »).

Une fois que les prises et reprises du mouvement et du son sont jouées, au segment **4b**, la fusion dont nous avons parlée se manifeste, ou se dit : « la lumière est un enfant ». C’est **un** {enfant} qui ne se définit plus tout **seul** mais par rapport au parcours de la {lumière}, /elle/ qui reprend ici sa conjonction avec l’isotopie du *passage*. Prise, reprise, dialogue, déplacement, arrêt, passage, et attardement, tout cela révèle le jeu et la volonté distraite qui accompagnent le *passage en déplacement* du {sommet} au /sol/.

La métamorphose figurative se veut ici un bousculement par l’affirmation du paraître comme être, de la vie comme mort, du masculin comme féminin, du double comme unique, de l’espace comme temps, de la descente comme montée, du différent comme même, du sommet comme sol ; le « pays du sommet des arbres » est un **temps** de fusion.

3.4.4 Le rythme de la descente en montée

Tout d’abord, il faudrait prendre en compte que le premier schéma rythmique, schéma global, installé par l’énoncé est le double schéma des deux unités sémantiques, des deux temps, des deux *mouvements* : Errance et Descente.

Nous avons aussi vu qu’il y avait une logique de nombre de phrases²⁶ dans les segments ; pour le premier mouvement nous avons la suite : **1 phrase, 1phrase, 3 phrases, 2 phrases**, tandis que pour le second mouvement nous avons la suite : **2 phrases, 1 phrase, 2 phrase, 2 phrases**. Une autre logique, cette fois métrique, s’impose aussi :

²⁶ La délimitation de phrase ici est la ponctuation (point, point d’interrogation).

Partie I

Segment	Nombre de syllabes	Pair/Impair
1a	11	I
	12	P
	10	P
	10	P
2a	12	P
	10	P
	12	P
	11	I
3a	10	P
	10	P
	11	I
	10	P
4a	12	P
	11	I
	10	P
	10	P

Partie II

Segment	Nombre de syllabes	Pair/Impair
1b	12	P
	11	I
	10	P
	10	P
2b	10	P
	11	I
	10	P
3b	10	P
	11	I
	15	I
	10	P
4b	10	P
	10	P
	10	P
	12	P

Le début du poème (**IPPP**) installe le régime de l'*impair unique dans le pair*, qui est le régime régnant du poème (les segments **1a** à **2b**), pour que ce schéma disparaisse avec les segments **3b** (**IPIP**) et **4b** (**PPPP**), ces deux ne possédant pas la même logique de suites pair/impair. Ces deux segments constituent les 3^{ème} et 4^{ème} lieux rythmiques du poème, le 1^{er} étant les segments **1a** et **2a**, le 2^{ème} étant les segments **3a** à **2b**. Dans ces lieux il est question d'installation et d'une évolution dans le schéma de suites de vers :

- au premier lieu rythmique l'installation se passe avec le segment **1a** (**IPPP**) pour avoir son évolution en inversement avec le segment **2a** (**PPPI**)
- le segment **3a** introduit le deuxième lieu rythmique avec l'installation de la suite (**PPIP**) dans laquelle les vers pairs sont tous décasyllabiques et son évolution en inversement aux segments **4a**, **1b** et **2b** (**PIPP**). Ces deux schémas d'inversement des suites (**IPPP** en **PPPI** et **PPIP** en **PIPP**) dialoguent avec la *montée* et la *descente* comme valeurs principales du poème et mettent en place une sorte de *montée en descente* ou une *descente en montée*
- le segment **3b** (**IPIP**) et le segment **4b** (**PPPP**) rompent avec le régime de l'impair unique et avec le schéma (installation-inversement).

Cette progression initiale rejoint le développement énonciatif et figuratif du poème. Ainsi, le premier lieu rythmique, ensemble des segments **1a** et **2a**, correspond à l'énoncé perceptif du SP de la description du mouvement de l'enfant. Le segment **3a** (**PPIP**) (3 phrases) est le segment du *basculement perceptif*, et énonciatif d'ailleurs vers le SE, de l'introduction du chant et de l'identification du SP au SM. Les segments **4a** (**PIPP**) et **1b** (**PIPP**), qui possèdent le même nombre de phrases (2 phrases) et le même ordre de succession de suites métriques (12 11 10 10), sont les segments où s'effectue le *passage* au rêve et ensuite à l'UF, une forme qui pourrait rappeler la répétition en musique qui marque les passages d'un tempo à un autre car il ne s'agit pas d'une position de réflexivité du rythme mais d'un *seuil* rythmique. Le segment **2b** (**PIPP**) est l'affirmation du non-distinct énoncé dans **1b**. Le segment **3b** (**IPIP**), où la première phrase coupe le vers, est le segment du jeu entre la *prise* et la *reprise* et de l'identification de l'enfant (SM dans l'espace) au chant (SM dans le temps). Enfin, le segment **4b** (**PPPP**) est celle où les deux SM (enfant et lumière) énoncés au début du poème ne sont plus qu'un.

Par la suite, nous pouvons parler de plusieurs périodes : l'**Installation** (**1a-2a**), le **Changement** (**3a**) qui lance le **Passage** (**4a** et **2b**) [contenant le **Seuil** (**4a** et **1b**) et le

Prolongement (2b)] et finalement le deuxième **Changement (3b)** qui précède le **Repos** final (**4b**).

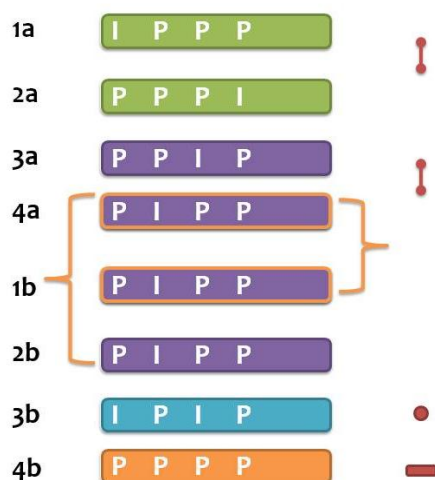


Figure 15. Les périodes du rythme initial

Examinons à présent la structure phonétique du poème :

Segment 1a

[lã | fã | sã | blɛ | tɛ | rɛ | rɔ | sɔ | mɛ | də | la r b r]
 [ð | nə | kð | p r ə | nɛ | pa | sð | kɔ r | zã | və | lɔ | p e]
 [d œ | f ø | d y | n ə | f y | m e | k ə | la | l y | m j ɛ r]
 [t r u | ɛ | d œ | k u | p a r | f w a | k ɔ | m y | n ə | r a m]

Segment 2a

[i l | m ð | t ɛ | d e | sã | d ɛ | t œ | p ø | i l | sa | r e | t ɛ]
 [i l | s e | l w a | n ɛ | tã | t r ə | l e | p i | r a | m i d]
 [d y | p e | i | d y | s ɔ | m ɛ | d e | z a r | b r ə | k i | s ð | r u ʒ]
 [p a r | l œ r | flã | k i | r ə | t j ẽ | l ə | s ɔ | l ɛ j | ã | k ɔ r]

Segment 3a

[lã | fã | ta | l ɛ | fã | tã | r e | vã | sa | vi]
 [e | t ɛ | ti l | s œ | lã | s ð | ʒ a r | d ẽ | d ə | p a l m]
 [ð | di | k ə | l ə | s ɔ | l ɛ j | sa | ta r | d ə | p a r | f w a]
 [pu | r y | n ə | n ɥ i | o | p ɔ r | d œ | r ɛ | v ə | s ẽ p l]

Segment 4a

[ð|di|to|si|kə|lə|sɔ|ləj|e|ty|nə|bark]
 [ki|pa|sə|fa|kə|swar|la|si|mə|dy|sjɛl]
 [le|mɔR|sɔ̃|ta|la|vã|ki|vwa|lə|mɔ̃d]
 [sə|Rə|du|ble|sã|fɛ̃|do|trə|ze|twal]

Segment 1b

[lã|fã|Rə|de|sã|di|ply|taR|də|brã|fã|brã
 f]
 [dã|sə|ki|nu|pa|ry|tœ̃|sjɛ|lə|twa|le]
 [Rjɛ|nə|dis|tɛ̃|gɛ|ply|dã|sə|si|lãs]
 [la|si|mə|blø|de|zaR|brə|ze|de|mɔ̃d]

Segment 2b

[il|fã|tɛ|til|ri|jɛ|ti|le|tɛ|ny]
 [sɔ̃|kɔR|ze|tɛ|da|vã|kə|lə|mə|la|fam]
 [nə|sə|fa|sə|dis|tɛ̃|pUR|Rə|tru|ve]
 [kri|jã|dã|zy|nə|ʒwa|y|nes|pe|Rãs]

Segment 3b

[i|le|tɛ|lə|fã|mɛ|mə|ki|sɛ̃|te|Rɔ̃]
 [paR|fwa|lə|pjɛ|fɛR|fã|la|pɥi|ki|mãk]
 [pɥi|ki|Rə|prã|te|di|Rɛ|tɔ̃|sə|paR|lə|tɛ|l
 ə|dø|vwa]
 [a|la|vã|dy|nə|baR|kə|ki|se|lwɑŋ]

Segment 4b

[ð|di|kə|la|ly|mjɛ|re|tœ̃|nã|fã]
 [ki|ʒu|ki|nə|vø|Rjɛ̃|ki|Rɛ|vu|fãt]
 [si|el|vjɛ̃|ta|nu|se|paR|ʒø|ã|kɔR]
 [tu|fã|lə|sɔl|dœ̃|pjɛ|dis|trɛ|ki|sə|Rɛ|lob]

Nous remarquons, tout d'abord, que l'unique phonème présent dans tous les vers est le [R], viennent après lui, en termes d'occurrences dans les vers, les phonèmes [l], [s], [t] et [d], ensuite les phonèmes [k], [b], [p] et [m] que nous considérons comme phonèmes auxiliés dans le sens où leur présence est significative par rapport aux phonèmes principaux (auxiliants) car - dans cet objet d'étude et non de manière générale - ils ne peuvent pas constituer une isotopie phonétique que par rapport à leur jonction à un phonème principal (comme dans la jonction k + R ou p + s ou m + l + R). Nous signalons aussi les phonèmes [f], [ʃ], et [v] qui ne sont pas très récurrents dans le poème mais dont chacun est lié à une figure stable dans l'énoncé : le [f] pour « enfant », le [ʃ] pour « chant » et le [v] pour « rêve ».

Le segment **1a**, segment de la mise en place d'ensembles consonantiques élémentaires, introduit avant tout le phonème régnant [R] qui débute le poème avec une présence très forte (4 occurrences au 1^{er} vers, 2 au 2^{ème}, 1 au 3^{ème} et 3 au 4^{ème}). Le segment introduit aussi tous les phonèmes principaux [l], [s], [t] et [d], tantôt auxiliants tantôt auxiliés au phonème [R] excepté le phonème [f] qui construit les ensembles consonantiques [lf] [fm] et [fw]. Quant au [R], il est question des ensembles : [RbR] (signifié « arbre »), [kR] et [kPR] (pour « corps » ici) [lMR] et [RM] (pour « lumière ») et [tR] (pour le mouvement de la « lumière »), on y ajoute les ensembles [RS], [pR], [bL], [kM], [sM] qui se répéteront au long du poème et se lieront selon le cas à un contenu précis.

Dans le segment **2a**, nous avons une permanence consonantique des [s], [p] et [R]. Ainsi, le phonème [p] ne possède pas de présence permanente dans tous les vers d'un segment ailleurs. Les phonèmes [t] et [d] sont liés aux monèmes de la « montée » et la « descente » et de ce fait aux valeurs en question, ils mettent en place les ensembles [mt] et [ds]. Quant aux [R] et [l] ils effectuent les jonctions suivantes : [Rt], [tR], [pR], [RM], [bR], [ZR], [Rʒ], [kR], [fl], [tl], [sl] et [pRlR]. Nous nous attardons sur le dernier vers de ce segment où nous remarquons la succession de [pRlR], [fl] et [kR] qui peut être considéré comme reprise ou d'une « variation » (Groccia 2008 : 266) de la succession de [k], [pR] et [fw] au dernier vers du segment **1a**. L'ensemble [pRlR] est associé à l'idée de la parole qui est reprise plus bas, ainsi la succession de [pR], [kR] et [i] annonce la « reprise » (**3b**) et le « cris » (**2b**). Le [z] est associé à la multiplicité : les arbres (**2a**, **1b**), en opposition à l'arbre unique du segment **1a**, le corps double de feu et de fumée (**1a**), de l'homme et la femme (**2b**), de la joie et de l'espérance (**2b**). Enfin, l'ensemble [sl] de « soleil » se

répète à l'identique dans les deux segments suivants avec la suite phonétique [l ə | s ɔ | l ɛ j] mais aussi sous une forme liée à la solitude [t i l | s œ | l ɑ̃ | s ʃ].

Le segment **3a** impose une nouvelle organisation phonétique. Car les phonèmes [R], [S] et [l] sont désormais tous présents dans tous les vers jusqu'au segment **1b**. Dans ce segment il y a les occurrences du [t] dans tous les vers. Rappelons que le segment **3a** est le segment du **Changement**, rappelons aussi que ces deux segments possèdent le même nombre de phrases et le même ordre de suites métriques. C'est dans ce segment que le « chant » ([f]) et le « rêve » [RV] anticipent leur dominance à la PII.

Dans les deux premier vers du segment **4a** la permanence consonantique est assurée par le phonème [k] et les phonèmes [R], [S], [l], [d] et [i]. Les phonèmes [s] et [l] se suivent trois fois sous différentes formes dans ce segment : [lslj], [ls], [sjl] et [sl]. L'ensemble [sm] du « sommet » du segment **1a** est ici repris avec la « cime ». La reprise du phonème [v] (auparavant « rêve » [RV], [RZV] et « vie » [SV]) est ici différente car il est joint aux phonèmes [l] et [w], et il introduit une valeur spatiale qui est « l'avant » de la barque (phonèmes [KR]) et la « vue ». Une reprise de l'ensemble consonantique [bl] (du début du segment **1a**) a lieu à la fin du segment **4a** et elle est renforcée par l'ensemble [SRD] qui le précède et installent de ce fait le « multiple » spatio-temporel. Enfin, l'occurrence la plus importante pour nous dans ce segment est celle des phonèmes [ps] du « passage » de la barque. Nous pouvons constater pour le moment que le segment **3a** représente phonétiquement un changement qui est affirmé au segment **4a**. Dans ces segments, non seulement nous avons beaucoup d'occurrences des phonèmes forts et du phonème stable [R], mais l'organisation des phonèmes change.

Quant aux références des phonèmes et ensembles en questions nous pouvons donner la conception suivante d'après ce que nous venons de voir :

Phonèmes/ Ensembles	Références
mR, lm, lmr	Lumière / morts
rBR, bR, BR	Arbre, barque
f, lf,	Enfant
fW, tR, tl	Mouvements
bl, rdbl, pRlR, z, sf	Double, multiple, infini
pR	Reprise
sl, sjl, lsl, slj	Soleil et unicité
v	Rêve
f	Chant
n	Négation et unicité

Le segment **1b** maintient la permanence des occurrences [R], [s], [l] et [d]. Ainsi, le nombre des occurrences [R] et des [d] devient plus important par rapport au segment **4a**. Le nombre d'occurrences du [l] dans chaque vers est deux (ceci se reproduit uniquement au segment **3b**). Les ensembles consonantiques [twl], [md], [sm] et [sjl] que nous avons rencontrés au segment **4a** sont toujours présents, ainsi que [rd] qui faisait partie de la suite [rdbl]. L'ensemble [bl] est aussi présent à la fin de ce segment ainsi que l'ensemble [ds] (3 occurrences). Trois phénomènes sont à noter ici :

- l'apparition, et l'unique occurrence dans tout le poème, du phonème [g] après l'ensemble [Rj] et le phonème [n]. C'est dans ce segment que la négation du distinct ou le passage au non-distinct, à l'UF, est effectué.
- la jonction du phonème [n] à la multiplicité avec le monème « nous ». Cette jonction change l'équation entre le paraître et l'interprétation de ce paraître. Le [n] au 2^{ème} vers du segment **1a** se joint à la négation de l'interprétation où le sujet observateur « on » n'arrivait pas à « comprendre » le corps de l'enfant. Dans ce cas, le paraître se réfère à la négation de l'objet « enveloppé » lui-même et de sa multiplicité, tandis que le [n] de ce 2^{ème} vers n'est pas en jonction avec la négation mais avec l'installation du sujet observateur-interprétant (un sujet et un non-sujet) auquel renvoie le paraître du « ciel étoilé ».
- la répétition du phonème du chant [ʃ] précédé de l'ensemble de la barque [br] au 1^{er} vers du segment, et la répétition au 4^{ème} vers des phonèmes [z] (multiplicité) et [d] (descente) avec l'ensemble de l'arbre [rb]. Il s'agit du double annoncé tout au long de la **PI**, et c'est un double qui continuera à s'entendre aux segments suivantes ; le chant des « deux voix » de la barque, et le corps de « l'homme, la femme ».

Le segment **2b** ne garde de la permanence phonétique que le [R], et tandis que les phonèmes [d], [p], [k] et [l] semblent avoir moins d'occurrences dispersés, les phonèmes [t] et [s] possèdent une bonne présence. Ce qui est à noter ici aussi est le premier vers du segment où nous ne trouvons qu'une seule occurrence du [R], mais 4 occurrences du [t] et 3 occurrences du [l]. La référence au mouvement de l'enfant est aussi liée à l'ensemble [tl] comme le mouvement de la lumière est lié à l'ensemble [tr] que nous retrouvons aussi au 3^{ème} vers de ce segment. Ainsi, bien que « l'enfant » ne soit pas présent en tant qu'unité phonologique mais les ensembles [lf], [fs] et [lfm] le font apparaître. Le phonème [n], tout comme au segment précédent, possède deux occurrences : une

négation de la distinction et une affirmation de l'unique [ny] en opposition au [nu]. Enfin, le corps ([kR]) est repris comme « cri », non seulement au dernier vers du segment mais aussi au premier avec l'ensemble [Rj] (criant) ; une reprise du « rire » (riait) et de la négation de la distinction aussi ([rien]) : le chant et le rire de l'enfant, corps du non-distinct, est le cri de l'espérance retrouvée.

Une fois que le [kri] est lancé il persiste jusqu'à la fin du poème ; le phonème [k] est présent dans tous les vers des segments **3b** et **4b**. Dans le segment **3b**, il partage cette permanence avec les phonèmes [R] et [l] (toujours en nombre de 2 [l] par vers) et dans le segment **4b** le phonème [l] cède sa permanence au phonème [t]. Dans ce segment, il y a beaucoup de répétitions, de redoublement ou de reprise de phonèmes ou de suite consonantiques à la suite : [fRf], [vw]/[fw], [lpj]/[lpɥ], [kmk], ou même [pɥk], [tdrt] et [RPR]. Il y a aussi une grande présence des semi-consonnes. Ainsi, à la fin du segment deux semi-consonnes se suivent dans le même monème « s'éloigne » [slwɲ]. Enfin, le phonème [p] a ici 6 occurrences (3 au 2^{ème} vers et 3 au 3^{ème} vers) : en fait, jusqu'au segment **3a** nous avons 4 occurrences par segment de ce phonème, au segment **4a** il n'y avait qu'une seule occurrence, au segment **1b** 3 occurrences, et finalement dans les segments **2b** et **4b** il y en a 2 occurrences par segment. Ainsi, au 3^{ème} vers la forte présence du [p] est accompagnée d'une forte présence du [R] et du [t]. N'est-ce pas la reprise du mouvement de la lumière [tr], du soleil [sl], de et de la barque [br] ?

La « reprise » de la lumière [llmjR] s'effectue avec le segment **4b** et elle est suivie par l'affirmation de l'unicité de l'enfant [tf]. Dans ce segment nous rencontrons beaucoup de variations dans les suites (inversées ou coupées) : [ft]/[tf], [vR]/[RV], [vj]/[Rj] et [lsl/p/j]. Le dernier ensemble inversé pour nous c'est celui des phonèmes [s], [l] et [b] : dès le début du poème nous avons l'ensemble [sbl] qui s'est répété à plusieurs reprises de la même façon, ou plutôt dans le même ordre de succession des phonèmes qui le constituent (même s'il y avait d'autres phonèmes entre ces trois comme dans la suite [srdbl]). Or, à la fin du poème nous avons l'ordre suivant [srlb]. Pour nous, il s'agit d'une résonance, depuis le segment **3b**, avec les valeurs de la *montée en descente* et la *descente en montée* que le texte installe en permanence.

Par conséquent, la **PII**, partie du [ʃ] (les occurrences de ce phonème passent de 2 à 8) constitue une insistance sur le passage et un développement du rêve où la valeur du double est facilement marquée phonétiquement. Dans cette partie les ensembles phonétiques sont plus nombreux, plus clairs et témoignent de plus de variations.

Le rythme du texte est organisé en termes de durées :

- Une durée d'installation (**1a-2a**).
- Une durée de passage contenant un *seuil* (**4a** et **1b**).
- Une durée de repos (**3b-4b**).

L'installation comprend la mise en place des instances, des acteurs et des mouvements. Le passage (la durée la plus longue) contient l'introduction de l'espace sonore et du rêve, le seuil du sommet et de la cime et l'instauration de la dualité. Enfin, le repos comporte la fusion et le rebondissement. L'événement a lieu à la fin avec le rebondissement de la descente en montée. Le rebondissement qui est aussi manifesté par l'inversement des suites syllabiques et ensuite des suites phonétiques.

Chapitre 4. Synthèse théorique

4.1. Synthèse des descriptions des poèmes

Nous avons déjà mentionné que le but de notre analyse n'était pas d'établir des règles de l'analyse poétique, mais de voir les différents éléments dans un texte littéraire, notamment poétique, qui permettent à ce texte d'être considéré comme une expérience sensible, comme esthétique, en prenant en compte que l'interprétation de l'objet discursif en question dépend à la fois de la **saisie impressive** du texte comme objet matériel et de sa **saisie esthétique**. Pour nous, l'esthétique est le résultat de la « cohérence » discursive dont parle Geninasca et surtout de la manière dont se réalise la relation entre la *saisie molaire* et la *saisie sémantique*.

L'objectif est donc de voir comment est instauré le discours, et comment cette instauration fonctionne entre les quatre « objets » dont parle Geninasca : « énoncé matériel », « objet textuel », « texte » et « discours » (2004b : 13). Autrement dit : comment atteindre l'objet « invisible » qu'est le discours ? Il s'agit par-là de l'exploration des mécanismes de déconstruction/reconstruction du discours qui permettraient au lecteur l'interprétation, la *saisie multiple* du texte. Ainsi, le lecteur possède un système de catégorisation dont il se sert pour organiser les formes discursives dans le texte qui lui est offert, pour, ensuite, construire un réseau de valeurs qui s'étale non seulement sur le discours donné mais aussi sur l'ensemble de sa réalité sensible.

Comme nous avons pu le voir plus haut dans les analyses, notre travail sur les trois poèmes était consacré à trois axes principaux : l'axe des instances discursives (basé

essentiellement sur les notions de sujet et non-sujet de Coquet), l'axe des figures (basé initialement sur la conception de Geninasca) et enfin l'axe du rythme (basé principalement sur les visions de Meschonnic, Desson, et Zilberberg). Il est utile ici de noter à nouveau que nos analyses ne constituent pas une application littérale des différentes hypothèses mentionnées, mais les prennent comme point de départ pour l'examen de textes, dans l'intention d'obtenir un jugement plus global de la signification d'un discours poétique, de *l'interaction dynamique* des différentes *stratégies textuelles* mises en place par l'acte discursif, ici poétique. Ainsi, l'attention à la matérialité des poèmes était prégnante notamment dans la section qui traite du découpage (graphique) et dans la section consacrée au rythme (métrique et sonore), sachant que le découpage et le rythme ne dépendent pas uniquement, à nos yeux, de ces composantes matérielles.

4.1.1 Découpage, unités et ensembles signifiants

Notre découpage initial des poèmes étudiés se basait sur la disposition graphique du texte mais aussi sur le contenu présenté dans ses différents segments. Ainsi, le découpage initial présentait dès le début des formes en attente d'actualisation par des éléments sémantiques du discours, actualisation qui avait lieu au fur et à mesure de la lecture. C'est surtout sur l'axe du rythme que nous avons retrouvé l'actualisation du découpage comme une sorte de « champ de valences sémantiques non aléatoire » (Geninasca 1971 : 47) ; la fonctionnalité des formes fixes résultant du découpage dépend du contenu et de la correspondance à une séquence isotope.

L'isotopie prise dans ce sens s'élargit et donne lieu à une projection dans la substance de l'expression (graphique) et pas uniquement dans la forme du contenu (figures). Cette substance visuelle posséderait donc des formes : les unités découpées, qui, une fois conjointes à l'isotopie, gagnent une dimension sémantique et comme tout autre élément du texte, participent à la construction de son sens.

Suivant notre conception de la cohérence, comme actualisation des structures significatives qui ne se limite pas au niveau figuratif du texte, les unités découpées ne sont pas uniquement en lien avec des séquences isotopes, mais aussi avec des séquences énonciatives et des séquences rythmiques (contenu et expression).

Prenons d'abord le cas du poème « Une heure » de Philippe Soupault où le découpage initial semble simple, basé sur les majuscules des débuts de segments. Au fur et à mesure de l'analyse, nous avons constaté que ce découpage réalise des relations à la fois avec des composantes de l'expression et du contenu. La manifestation la plus forte de ces liens réside au segment 3 où l'énonciatif (contenu), le figuratif (contenu), le sonore (expression) et le prosodique (expression) effectuent des transformations parallèlement au changement qu'opère ce même segment au niveau graphique. Il en va de même pour les autres segments qui développent des structures d'équilibre à tous les niveaux précédemment mentionnés et dont la correspondance aux unités de découpage s'avère pertinente, à mesure que le lecteur avance dans la lecture. Par conséquent, les majuscules qui servent à distinguer les segments et l'étendue graphique des segments ne sont pas à prendre comme critères uniques du découpage, mais comme substances de formes actualisables à la fois dans l'expression et le contenu.

Le poème de Bonnefoy, « Le pays du sommet des arbres », se présente différemment parce qu'il est constitué de segments bien séparés et bien définis, mais aussi parce qu'il impose une structure graphique séparée en deux parties, définies initialement par les temps de l'errance et de la descente. Le découpage initial n'est pas actualisé en termes d'errance et de descente : il est actualisé en termes de dualité. En effet, la lecture dévoile deux mouvements principaux (enfant et lumière), deux univers (l'arbre et le rêve) et effectivement deux temps : un temps du Paraître et un temps de l'Être. Ainsi, ces deux temps ne sont pas indépendants l'un de l'autre, comme la graphie le suggère : il y a un passage direct de l'un à l'autre qui s'effectue dans les segments 4a et 1b et qui empêche toute séparation au niveau du contenu, mais aussi au niveau du rythme. On découvre ainsi qu'il y a une continuité très claire entre le Paraître et l'Être. Le schéma final du découpage est très différent du schéma initial que le poème inspire, tout comme le schéma du mouvement de l'enfant qui finit par la montée du soleil au moment où le pied de l'enfant-lumière se pose sur le sol dans sa descente finale. Le découpage dans ce cas s'actualise par sa non-correspondance aux autres unités de l'expression et du contenu. Les unités découpées se révèlent à la fin relever d'une structure multiple et changeante à cause du co-fonctionnement de composantes métriques et prosodiques.

Le poème « La ville à déterrer » de Tortel fonctionne à l'envers, dans le sens où le découpage initial offre une multiplicité de structures qui coexistent et s'actualisent en premier lieu dans le conflit des instances. Cette multiplicité d'unités de découpage reflète

une multiplicité de couches énonciatives, figuratives et rythmiques et elle s'effectue comme juxtaposition des différentes unités. Ici aussi, le texte joue avec le lecteur, il lui propose trois possibilités d'actualisation de formes de l'expression et finit par les actualiser toutes à la fois comme nécessité d'actualisation des valeurs de *confrontation*, de *passage* et de *reprise* attachées au devenir des figures.

L'examen de l'actualisation comme condition de la fonctionnalité des unités découpées est valable dans les trois poèmes : i) dès le début du poème de Tortel, à cause de la multiplicité posée et même imposée, ii) dans le poème de Bonnefoy, à cause du jeu sur la présupposition et l'installation du schéma initial, et enfin iii) dans le poème de Soupault, à cause du parallélisme entre le graphique et les autres éléments de l'expression et du contenu.

En conséquence, les unités découpées permettent non seulement d'installer un schéma initial de développement rythmique ou de devenir figuratif, mais aussi d'installer une *image* du contenu, de ce *discours invisible*, c'est-à-dire une impression première de l'objet littéralement *perçu*. Impression esthétique qui est validée dans l'interprétation par sa relation à l'esthétique mais aussi aux autres éléments matériels de l'énoncé. Une impression d'entassement et de débordement dans « Une heure », une impression de couches, de réflexion et de massivité dans « La ville à déterrer » et une impression de régularité qui s'avère illusoire dans « Le pays du sommet des arbres ».

4.1.2 Point de vue et embrayage subjectif

Dans *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Bourassa parle de l'une des « préoccupations constantes » de la poésie de Tortel qui est « d'approfondir le lien entre le perceptible et le dicible [...] de rapprocher le sensible [...] et le comprendre », elle ajoute qu'il s'agit de *parler l'espace* « dans un usage transitif de la parole, comme on parle une langue » (1993 : 223-224).

Nous considérons que cette *langue qui est l'espace* est présente non seulement dans le travail de Tortel mais aussi dans celui des deux autres poètes dont les poèmes constituent notre corpus. Autrement dit, l'espace sert à tous les textes que nous avons analysés comme outil d'énonciation, comme outil permettant l'installation de(s) sujet(s). Les instances énonciatives ne possèdent pas de stratégies identiques dans tous les poèmes

mais il est certain qu'il existe des points de ressemblance dans leurs modes de fonctionnement qui peuvent permettre de dégager des données utiles à notre réflexion.

Les sujets qu'installent les trois poèmes à leurs débuts, quelle que soit l'instance en question, sont des sujets qui *parlent l'espace*, comme nous venons de dire. Dans « Une heure » l'observateur (non-sujet) dit l'espace (parties sanglantes du corps) à un destinataire invité à voir, à se trouver une position dans cet espace. Dans « La ville à déterrer », l'observateur (non-sujet/sujet) montre l'espace du désert à un destinataire impliqué tout de suite dans le point de vue de l'énonciateur. Dans « Le pays du sommet des arbres », l'observateur (non-sujet) dit le paraître d'un mouvement dans l'espace à un destinataire invité à écouter cet espace dit pour qu'ensuite le sujet implique le destinataire dans l'espace de l'être. Rappelons ici ce que Fontanille dit du champ discursif :

Dans la perspective du discours en acte, le champ du discours est à la fois un *champ de présence* et un *champ positionnel* : toute présence repérée dans le champ est dotée d'une position par rapport à la position de référence (le *Moi*) ; des rôles actantiels émergent, plus précisément des *actants positionnels*, susceptibles de recevoir une identité modale et de porter des systèmes de valeurs. (2004 : 98)

Pour nous le champ discursif est un moyen de modalisation du lecteur en tant qu'actant positionnel, c'est-à-dire que les instances discursives dans les poèmes construisent les champs discursifs dans la perspective d'intégrer le lecteur, en tant qu'instance énonciatrice et sensible à son tour, dans le champ de présence du monde de l'expérience des sujets corps propres du discours. C'est dans cette perspective que l'espace est une langue commune au lecteur et aux instances du texte, au sens où c'est à partir de l'espace, de son positionnement dans l'espace, de son identification ou non au point de vue du sujet *parlant*, de la figure du corps propre en devenir, que le lecteur rentre dans le contrat de l'interprétation.

Cet **engagement du point de vue**, et par la suite d'un champ de présence renvoyant à un sujet corps propre, une référence, un *Moi*, est à notre avis **la première stratégie textuelle** à repérer dans le cadre de notre quête sémiotique.

Sous cet angle, le corps propre de « La ville à déterrer » est manifesté dès le début par l'engagement du point de vue (« Le désert un peu soulevé ») qui est une invitation à « voir », mais plus précisément à *être* le corps propre référence. Ainsi, plus on avance dans la lecture plus la position de ce corps est manifeste, non seulement en termes d'espace (« Nous attendons qu'on nous apporte les outils. ») mais aussi en termes de

temps (« [...] mais nous, / Nous fûmes apportés par le vent. ») pour qu'à la fin nous nous retrouvions avec un engagement encore plus fort de la référence discursive par le biais du « Je » (Observateur corps propre projeté dans l'espace en métamorphose continue). L'appropriation du point de vue est ce qui assure la projection du *lecteur-corps* dans les différentes réalités, univers, couches, c'est-à-dire que sans le premier engagement dans l'espace de la perception initiale en tant que référence du champ de présence potentiel, la métamorphose figurative n'aurait pas lieu parce qu'elle dépend avant tout de la projection continue que l'interprétation de l'observateur fait des différents espaces-temps. Cet engagement est un engagement de la subjectivité, de la potentialité *lecteur-corps*, subjectivité discursive mais surtout subjectivité perceptive. Le lecteur dans « La ville à déterrer » est dès le début référence du champ de *présence* et du champ *positionnel*, il est **à l'intérieur** du sujet discursif, il est le sujet discursif, le sujet de la présence.

Quant à « Une heure », l'engagement du point de vue, « Voici des cerveaux voici des cœurs », est toujours une invitation à « voir », à être *un* corps propre dans l'espace, c'est-à-dire à avoir une position dans l'espace, mais pas encore à être le corps propre référence du champ discursif, parce que la réalisation de l'observateur en tant que sujet et non-sujet, en tant que *sujet complet* si nous pouvons dire, n'arrive qu'au segment 3 où nous sommes devant le présent effectif. Cela ne nie pas l'engagement de point de vue mais retarde le renvoi au lecteur comme centre de présence au moment de l'Actuel. Le moment de la présence, du présent, est là où l'extérieur et l'intérieur se mêlent et c'est au segment 4 que l'espace intérieur se reconfigure en temps. Cette métamorphose, elle aussi, ne pourrait pas avoir lieu sans l'engagement à la prise de position initiale dans l'extérieur opéré par le non-sujet. En effet, cet engagement définit l'extérieur par rapport au non-sujet, pour qu'ensuite l'intérieur soit défini par rapport au sujet par le biais duquel la potentialité du lecteur-corps est invitée à la métamorphose spatio-temporelle. C'est aux segments 3 et 4 que le lecteur est à la fois centre du champ de *présence* et du champ *positionnel*, qu'il est **à l'intérieur** du sujet de la présence qui est à son tour intériorisée.

« Le pays du sommet des arbres » présente un mécanisme différent d'engagement du point de vue parce qu'il n'est pas stable, non parce que le sujet intériorise l'espace qu'installe le non-sujet, ni parce que l'observateur (sujet et non-sujet) exécute une perpétuelle projection de l'interne sur l'externe dans les différents espace-temps de l'énoncé, mais parce que l'énoncé engage deux points de vue l'un référent du Paraître

(« L'enfant semblait errer au sommet de l'arbre ») et l'autre référent de l'Être (« On dit que le soleil s'attarde parfois »). L'invitation, dans ce cas, est double, c'est-à-dire que nous avons affaire à deux invitations, l'une dans l'espace-temps du Paraître (non-sujet) et l'autre dans l'espace-temps de l'Être (sujet), l'une dans le temps de la Description (Passé) et l'autre dans le temps du jugement porté sur le paraître, temps de la Vérité (Présent). Ainsi, comme dans « Une heure », c'est dans la fusion du sujet et du non-sujet que le champ discursif est réalisé pour le lecteur-corps. Pourtant, à la différence des deux autres textes, « Le pays du sommet des arbres » présente une séparation d'espaces et de temps jusqu'au moment du *passage* (segments 3a à 2b). La référence franche au corps propre dans un champ de présence et dans un champ positionnel n'a lieu qu'après le passage, dans l'espace-temps de la Fusion, dans lequel le « nous » apparaît comme centre de référence de la présence et aussi de l'action de la présence (« si elle vient à nous ») et c'est dans cette action que l'intériorisation du lecteur-corps est possible.

Pourquoi parlons-nous *d'intériorisation* ? En fait, pour nous l'intériorisation est la condition de la sémiose dans un énoncé poétique. L'énonciation produit une sémiose qui est due à l'union de *l'extéroceptif* à *l'intéroceptif* dans le *proprioceptif* (*Ibid.* : 21-22) c'est donc le *corps propre* qui est principalement lieu de la signification discursive, c'est lui qui fait signifier le *Monde* par rapport au *Moi*. Mais le Monde, le *Moi* et l'énonciation elle-même ne possèdent pas le même comportement dans un énoncé poétique. Où se trouve le corps propre de l'énonciation dans ce cas ? Serait-ce l'auteur du texte ? Mais le texte – plus que tout autre énoncé – est une entité qui appartient au récepteur (lecteur) du moment de sa transcription. C'est bien le lecteur pour nous qui est ce corps propre recherché.

Notre jugement s'inscrit dans le même fil de réflexion de Geninasca, et nous considérons que la potentialité du lecteur comme être sensible est le lieu de signification du texte parce que c'est l'interprétation qui fait passer de l'énoncé matériel au discours invisible. De là le lecteur-corps, ou le lecteur déjà *Moi* dans son monde sensible, a besoin d'éléments textuels (syntaxico-sémantiques) pour l'actualisation de son rôle dans la réalisation du discours (c'est ce que nous avons appelé plus haut *subjectivité* discursive et donc perceptive), il a besoin de stratégies textuelles qui lui permettent d'être ce *Moi* auquel réfère le monde du texte, l'extéroceptif du texte. Pour *devenir* ce *Moi* proprioceptif, le texte lui offre un point de vue (ou plusieurs), une intéroceptivité, mais il

ne peut pas être lieu de signification sans cette intériorisation dans une instance complète (sujet + non-sujet), et c'est par cette *intériorisation* que la sémiologie devient possible.

L'invitation à une prise de position dans les textes constitue, dans ce sens, une stratégie de mise en place de la subjectivité discursive du lecteur, mais la proprioceptivité ne se réalise que par l'union énonciative du sujet et du non-sujet, une union, ou *fusion*, nous l'avons vu, qui peut avoir lieu dès le début du poème ou plus tard. Il faudrait noter que la fusion du sujet et du non-sujet n'est pas synonyme de la fusion intéroceptif/extéroceptif, c'est-à-dire que ces deux éléments énonciatifs, appartenant pour nous à la forme du contenu, ne représentent pas une division entre l'extérieur et l'intérieur, mais plutôt entre « faire interprétatif » et « faire observateur » (Geninasca 1997a : 41-42), ce sont les modes d'être du sujet discursif et les outils de la réalisation du proprioceptif dans un univers textuel.

Ainsi, la fusion dont nous parlons est aussi une fusion au niveau de la forme du contenu de l'énoncé, un embrayage en quelque sorte, parce que ces deux instances sont deux manifestations, deux aspects, ou deux fonctions du même énonciateur. Au-delà de ce que cet embrayage fait à la subjectivité du lecteur, on note qu'il est souvent lié dans les différents poèmes à un autre élément de contenu : dans « Une heure » c'est au segment 3 qu'il se manifeste avec l'avènement du /vent/ et du /temps/ et il apparaît comme nécessité du présent effectif introducteur de l'intériorisation de l'espace et de la permanence du temps (Goût Éternel) ; dans « Le paysse du sommet des arbres », c'est notamment aux segments 4a et 1b qu'il s'effectue comme nécessité du passage à l'univers réalisé du Paraître et de l'Être ; dans « La ville à déterrer », il est introduit dès le début et il est justifiée par la présence d'une troisième instance indépendante qui est le Scientifique, il apparaît comme nécessité naissant de la confrontation avec le faire archéologique par la transformation constante des univers énonciatifs.

C'est donc un embrayage de l'extérieur à l'intérieur, de l'Être au Paraître, du Mouvement à l'Arrêt, qui régit de ce fait le niveau figuratif de l'énoncé. Nous sommes toujours dans le cadre des stratégies textuelles qui permettent l'interprétation : l'embrayage ne pouvant pas se réaliser en termes de renvoi à une situation d'énonciation, il est produit par cette union énonciative en forme de jonction spatio-temporelle dans l'univers de l'énoncé, créant le **je**, l'**ici** et le **maintenant**. Nous considérons cela comme la **deuxième stratégie textuelle** à prendre en compte. Comme nous pouvons le remarquer, les stratégies ne fonctionnent pas, et ne peuvent pas fonctionner l'une sans l'autre. L'engagement de point

de vue régit l'intériorisation du sujet-lecteur dans le processus discursif, l'intériorisation conditionne l'union des instances énonciatives (sujet/non-sujet) et l'union produit l'embrayage spatio-temporel.

Selon Bruder (1995 : 244 et 246)²⁷, le centre déictique dans un récit est nécessaire pour pouvoir établir des relations d'inférence de temps, d'espace et de perspective entre les acteurs, les objets et les événements du récit. Ce centre déictique garantit la cohérence du récit pour le lecteur. Nous considérons que l'engagement d'un point de vue (maintenu ou pas) et l'embrayage subjectif sont les premières conditions du contrat de l'esthésie et l'esthétique poétiques.

4.1.3 Les dynamiques du contenu

Une lecture est d'abord une position, avant tout dans une perspective matérielle, c'est la position de la page (ou de n'importe quel support matériel) par rapport au lecteur et *vice versa*, mais aussi dans une perspective discursive, comme nous venons de le voir : c'est une *prise de position dans le discours comme acte*. Une lecture est aussi un mouvement. C'est d'abord un mouvement d'un point de vue matériel : il s'agit de suivre le texte par les yeux ; la lecture progressant dans le temps. Ensuite, c'est un mouvement d'un point de vue discursif : il s'agit de *mouvements spatio-temporels* dans l'espace de l'énoncé qui auront un effet transformatif dans le cas d'un texte poétique. La transformation n'étant pas liée à la progression narrative, c'est-à-dire aux actions, elle se réfère plutôt à l'univers figuratif du texte, au(x) monde(s) de l'énoncé, et elle réalise les objets de ce(s) monde(s) tout comme la motricité qui rend possible le phénomène de la perception du monde. Pourtant il n'est pas question ici du mouvement du point de vue dans l'espace et le temps d'une instance énonciative, mais de l'ensemble des mécanismes installant un mouvement, un changement, une motricité dans le texte. En d'autres termes, dans le cas de l'instauration du point de vue précédemment examiné, en tant que stratégie textuelle à côté de la stratégie de l'embrayage subjectif, nous ne voyons pas la simulation d'un espace et d'un temps de perception. Nous notons des éléments discursifs permettant l'insertion du lecteur comme sujet discursif. C'est le cas aussi pour le mouvement qui n'est pas la simulation du mouvement du corps propre dans un espace réel mais une forme du contenu participant à une stratégie, un mécanisme de signifiante par rapport

²⁷ Bruder s'appuie sur les travaux de Black, Truner et Bower (1979) qui ont trouvé que l'inconsistance du point de vue dans une phrase causait des incompréhensions et prenait plus de temps de lecture.

aux autres éléments de l'énoncé et par rapport à l'acte de lecture comme interprétation, comme signification.

Comme nous avons pu le voir plus haut, l'embrayage subjectif dépend d'un changement sur le plan de la forme du contenu, d'une fusion des sujets qui installe le corps propre, et c'est cet embrayage qui régit le niveau figuratif de l'énoncé. En effet, comme cet embrayage coïncide avec un avènement, un changement, le mouvement semble être l'un des éléments conduisant à sa réalisation. Pourtant, la jonction discursive qui se réalise à ce stade n'est pas une jonction entre un acteur et un objet de valeur, c'est-à-dire que ce n'est pas un mouvement vers un objet de valeur réalisant une transformation narrative. Le devenir est de ce fait un élément de la structure figurative²⁸ de l'énoncé, c'est une transformation au niveau purement figuratif (d'où notre insistance sur l'embrayage qui régit le figuratif), sauf qu'elle ne possède pas le même mécanisme de fonctionnement dans les poèmes examinés.

Le devenir dans « La ville à déterrer » n'est pas seulement purement figuratif, c'est un devenir qui ne se réalise que par l'interruption du devenir narratif. La structure dynamique de base de cet énoncé se rapporte à la confrontation entre le mouvement narratif/scientifique (la descente vers l'objet valeur/ la mobilité du Scientifique) et le mouvement figuratif/perceptif (la montée de l'objet valeur/l'immobilité de l'Observateur). Dans ce cas, nous avons une confrontation entre une motricité externe et une motricité interne. Ainsi, ce sont ces deux mouvements en confrontation qui décident du devenir de l'objet valeur {ville}, parcours figuratif principal du poème. Le mouvement vers l'objet valeur (A) est celui qui suppose une narrativité, le mouvement de l'objet valeur (B) est celui qui effectue la contamination affective du parcours figuratif en question. Ainsi, le mouvement A présuppose deux directions, une spatiale (vers la profondeur) et une temporelle (dans le passé), et le mouvement B présuppose une direction dans l'espace (vers la surface) et une dans le temps (dans l'avenir). L'arrêt, qu'il soit temporel ou spatial, se réalise par l'affrontement des deux mouvements jusqu'à la fin du poème (« creuser » et « sécréter »), et c'est à ce moment où s'affiche le « Je » sujet complet ainsi que le devenir de la {ville}. Il y a donc deux dynamiques qui régissent la transformation dans le poème « La ville à déterrer » : une dynamique de retro-descente et une dynamique de post-montée. Ces deux dynamiques rejoignent la

²⁸ Nous rappelons que le figuratif ne dépend pas de la narrativité et que les parcours figuratifs dans un discours littéraire (même narratif) peuvent se réaliser indépendamment de l'action.

confrontation énonciative entre Observateur et Scientifique, et la contamination figurative qu'opère l'Observateur dans l'embrayage subjectif a lieu dans la jonction des deux dynamiques : le parcours de la {ville} n'existe pas en dehors de la confrontation entre Observateur et Scientifique tout comme il n'aboutit pas en dehors des dynamiques en jonction, parce que c'est la descente vers le passé qui fait remonter la {ville} et dans ce sens ajoute au passé une valeur d'avenir et *vice versa*. L'*attente du parvenu* (la post-montée) dans ce sens sera le *faire en suspens* (retro-descente) dans « une respiration figée ». La métamorphose du parcours figuratif manifestée dans les différentes isotopies ne peut pas avoir lieu sans la jonction entre ces deux dynamiques : c'est dans le mouvement A et le mouvement B que la {ville} *est dé-terrée*, que la présence est réalisée.

Zilberberg et Fontanille parlent de la présence de l'objet par rapport à l'actant et dégagent une valeur d' « irruption » dans le cas de l'étonnement (sujet) et de la nouveauté (objet) et une valeur de « séjour » dans le cas de l'habitude (sujet) et de l'ancienneté. Dans le même contexte, ils précisent que dans l'espace, la catégorie tensive de la présence est la « profondeur » et de ce fait, en termes de **lointain** et **proche**, nous aurons affaire à une présence *virtualisée* et une présence *réalisée*, tandis que dans le temps, la catégorie tensive de la présence est la « mnésie ». De ce fait, en termes de **passé** et **d'actuel**, la présence sera *virtualisée* et *réalisée* (1998 : 92-94).

La profondeur spatio-temporelle de la présence (*Ibid.* : 95) dans « La ville à déterrer » est accompagnée par le parcours {ville} qui constitue la présence principale dans l'espace-temps de l'énoncé. Pour autant, la présence ne se limite pas, à nos yeux, à ces catégories tensives, surtout qu'il ne s'agit pas d'une simulation de monde dans le discours. Ainsi, même la prise de position, comme nous l'avons expliqué plus haut, n'est pas une prise de position dans une virtualité du monde naturel, ni une prise sur le monde du texte mais bel et bien une prise sur le discours lui-même. Par conséquent, la présence dans le discours n'est pas obligatoirement une présence d'un objet par rapport à un sujet (actant), mais un ensemble d'éléments au niveau du contenu qui fonctionnent les uns par rapport aux autres. Les mouvements A et B qui possèdent des dynamismes de projection de l'objet dans le passé et l'avenir et entre montée et descente, ont permis de dégager des valeurs *d'attente* et de *suspension* dans l'actuel. Ici, donc, la présence est réalisée temporellement dans l'actuel, et spatialement non dans le proche mais plutôt dans le lointain : ce n'est

pas une présence virtualisée parce que lointaine, mais c'est une présence réalisée dans le lointain.

Tandis que les mouvements de « La ville à déterrer » se confrontent et possèdent chacun des dynamiques à la fois spatiales et temporelles, « Une heure » témoigne d'un fonctionnement différent du mouvement. Tout d'abord parce qu'il présente des éléments énonciatifs différents : le sujet et le non-sujet ne sont pas en confrontation avec une autre instance énonciative. De ce fait, le mouvement dans le texte n'est pas basé sur l'affrontement, nous l'avons vu, mais sur la complétude.

Les deux premiers segments du poème introduisent l'espace de la perception (non-sujet) et le temps du regret (sujet) qui se réfère au Précédent (au passé). La dynamique initiale est temporelle, c'est une **dynamique rétrospective** qui se manifeste dans l'espace du *présent perceptif*. Le troisième segment donne lieu au *présent effectif* où il s'agit de probabilité actionnelle au moment de l'Actuel, le Précédent n'a plus lieu, la dynamique est basée sur le mouvement d'acteurs non fonctionnels (/temps/ et /vent/) dans l'espace, c'est une **dynamique actionnelle**. Dans le dernier segment, nous sommes devant le Suivant, non pas un post-actuel, mais plutôt une *permanence de l'Actuel*, le passage, le mouvement, le changement, s'effectuent sur l'axe du **cadre** spatial (extérieur vs intérieur) et sur l'axe de la **durée** dans le temps (limité vs illimité), c'est-à-dire entre cadre spatial et cadre temporel. La dynamique finale est une dynamique double, c'est la **dynamique du transfert**. En d'autres termes, les segments 1 et 2 présentent un espace fixe et un temps mouvant, le segment 3 présente un temps fixe et un espace mouvant pour qu'au segment 4 nous ayons affaire à un temps et un espace finaux de l'après, un temps et un espace métamorphosés résultant de la dynamique du transfert (transfert extérieur → intérieur et transfert limité → illimité). La présence est réalisée au segment 4 dans la permanence de l'Actuel, et dans le transfert vers l'intérieur. Remarquons que cette présence ne concerne pas un objet comme dans « La ville à déterrer », mais un état, et que la réalisation de la présence est ici liée à la négation de la durée et l'intériorisation de l'espace (Goût Éternel). D'où notre remarque ci-dessus sur la profondeur spatio-temporelle de la présence et sur les catégories tensives.

Un peu comme dans « La ville à déterrer », « Le pays du sommet des arbres » présente un déplacement, et un peu comme dans « Une heure », ce poème présente un passage. À la différence de « La ville à déterrer » où *l'on se déplace mais on ne passe pas* à cause du *non-vouloir faire*, et d'« Une heure » où *l'on passe mais on ne se déplace pas* à cause de

la *permanence*, dans le « Pays du sommet des arbres » *on se déplace et on passe* parce qu'*on joue*. Le jeu est ainsi la spécificité de ce *pays* où l'on monte en descendant, et on descend en montant, où **ce qu'on voit**, est tantôt ce qui *paraît être* et tantôt ce qui *est apparent*. C'est un énoncé où nous avons affaire à plusieurs niveaux spatio-temporels et de ce fait plusieurs dynamiques motrices.

L'énoncé dans la PI introduit deux mouvements : le mouvement de l'enfant principalement dans l'espace et le mouvement de la lumière principalement dans le temps, l'espace étant défini comme arbre, et le temps étant défini comme rêve. On a deux univers distincts dans la PI qui seront indistincts dans la PII. Ainsi la lumière installe le **passage** et l'enfant installe le **déplacement**. Une fois le passage effectué aux segments 4a et 1b, le déplacement s'étend sur l'espace et le temps, l'espace lui-même étant de modalité temporelle dans l'UF (silence, chant). Le passage est donc non seulement un mouvement autonome mais aussi une *dynamique interne* au déplacement lui-même, en tant que mouvement principal permettant la délimitation spatio-temporelle de l'avant-passage et de l'après-passage. Le passage dans ce cas est un *mouvement* qui, par sa modalité interne au déplacement (pur mouvement), devient une *durée* (« nuit », « soir », etc) et un *lieu* (« barque », « cime ») et de ce fait, un **Seuil**, comme nous avons vu précédemment.

Le passage est donc la dynamique spatio-temporelle première qui permet une transformation dans l'énoncé. On a affaire à deux dynamiques spatiales : **vertical** vs **horizontal** (dynamique de *l'orientation*) et **proche** vs **lointain** (dynamique de la *distance*) ; et une dynamique temporelle : **passé** vs **présent** (dynamique de la *durée*)²⁹. Les dynamiques spatiales sont à l'origine du **jeu** comme valeur dominante de l'Arbre tandis que la dynamique temporelle est à l'origine du **chant** comme valeur dominante du Rêve. C'est ainsi grâce à la dynamique de *l'orientation* que le mouvement de la descente et celui de la montée sont entrelacés, et c'est grâce à la dynamique de la *durée* que la valeur d'hésitation (mouvement/arrêt) persiste dans l'après-passage (chant/silence). C'est la dynamique de la *durée* qui permet aussi la formation du Seuil. C'est, pour finir, la dynamique de la *distance* qui possède la plus forte influence dans l'embrayage subjectif, dans la construction d'un /nous/. La présence réalisée réside d'abord dans la conception du Seuil par l'implication du mouvement du passage dans celui du déplacement, ensuite

²⁹ Cela rejoint les catégories tensives de « profondeur » et de « mnésie » dont parlent Zilberberg et Fontanille dans *Tension et signification* (1998).

dans le renforcement de l'identité double du déplacement et du sujet par les dynamiques de *l'orientation* et de la *distance*, et enfin dans l'accentuation de l'hésitation et du jeu par les dynamiques de la *durée* et de *l'orientation*.

Il convient de préciser à ce stade que l'horizontal, le vertical, le proche et lointain, que ce soit dans le temps ou dans l'espace, sont des éléments que nous retrouvons dans tous les énoncés examinés. Pour autant, il ne s'agit pas pour nous de catégories obligatoires d'investissement de valeurs ni de construction de l'univers de présence, car, tout comme le temps et l'espace constituent un cadre, une condition de la perception et non un objet de perception, les éléments spatio-temporels dans un discours sont aussi des conditions de la signification, et de ce fait leur investissement dans l'énoncé diffère d'un énoncé à l'autre.

Nous avons vu précédemment que l'embrayage est conditionné par l'engagement du point de vue, et que la réalisation de l'embrayage produit la sémiose. Ainsi, le mouvement conditionne la transformation figurative qui produit la **métamorphose**, considérée pour nous comme la *présence réalisée*.

Pour nous la transformation figurative est basée sur ce moment-lieu de transfert, passage, ou confrontation. Il s'agit d'une interruption en mouvement qui vide le parcours figuratif que ce soit de son contenu sémantique initial ou de sa référence au monde naturel et renforce l'inscription de son devenir dans l'immanence d'un terrain propre au discours lui-même comme acte de réception avant tout en transformation perpétuelle. Remarquons que dans les trois poèmes il y a une introduction de la figuralité au moment du passage : les marchands et les animaux (« La ville à déterrer »), les morts (« Le pays du sommet des arbres »), et le vent, le temps et les animaux (« Une heure »). L'élément figural pour nous renforce le videment du parcours figuratif en vue de sa transformation.

4.1.4 Du pareil au différent

Au-delà du fait que chaque texte impose des schémas d'expression et de contenu différents, l'examen du rythme de chaque poème n'était pas uniquement dépendant de ce que le texte imposait ou du schéma rythmique du poème. Il relevait aussi d'un choix méthodologique qui venait de notre volonté d'examiner plusieurs facteurs possibles pouvant jouer un rôle dans la structure rythmique du texte.

De ce fait, l'examen du rythme dépendait avant tout de ce que l'énoncé lui-même présentait comme éléments rythmiques valables. Il reposait, dans un deuxième temps, sur notre choix de ne pas réutiliser les mêmes outils d'analyse pour différents discours, d'abord parce que les outils ne semblaient pas être valables dans un texte ou un autre et ensuite parce qu'une grammaire poétique, métrique, ou rythmique n'est pas le but de notre recherche : un énoncé, un texte, un discours est unique dans sa production mais surtout dans sa réception. À chaque discours, ses sujets, ses mouvements et ses rythmes. Les stratégies ne sont pas des règles dont le lecteur a besoin pour déchiffrer le texte mais des mécanismes, des dynamiques, des *invisibles* du discours. Par conséquent, nous insistons, les instances, les parcours figuratifs et les éléments rythmiques ne possèdent pas de schémas invariables que nous pouvons appliquer sur tout texte poétique pour le *juger* et en *dégager le sens*. Ils constituent des nécessités discursives qui fonctionnent différemment dans chaque acte discursif et, de ce fait, rendent possible son interprétation. Il s'agit d'un système, d'un ensemble de stratégies et non de collage de sens déjà préétabli.

Aussi, il faut préciser que le rythme est directement lié au sens, et ne constitue pas un élément d'expression vide et indépendant de l'interprétation ou de la signifiante. C'est une stratégie qui participe à son tour au devenir du discours tout comme l'engagement de point de vue, l'embranchement subjectif, le mouvement et la réalisation de la présence. Et dans ce que nous avons examiné plus haut, le changement, à un moment donné du discours, a permis la sémiose (pour les stratégies 1 et 2) et la *métamorphose figurative* (pour les stratégies 3 et 4).

Le rythme à son tour est basé sur le changement, c'est le moment/le lieu où « une différence se combine à une ressemblance ». D'où ce que dit Collot :

Une succession d'événements rigoureusement identiques ne fait pas un rythme : c'est l'exemple classique de la goutte d'eau. Nul rythme où se répète l'éternel retour du Même. À l'inverse une succession purement aléatoire (la non moins canonique chute de pierres) n'est pas davantage ressentie comme rythme, car elle n'offre que des différences. (1990 : 76)

Les différents poèmes examinés illustrent ce constat sur le rythme. Chacun des textes installe des schémas de répétitions (des périodes de ressemblances) et fait signifier autour d'elles des schémas de variations (des périodes de différences). Le différent fonctionne par rapport au même et c'est dans cette différence non aléatoire qu'agit le tempo en termes de mise en cause.

Dans « Une heure », nous avons essentiellement trois progressions rythmiques, la première est celle de l'énumération, la deuxième celle de l'alternance vers pair/vers impair et la dernière celle de l'alternance vers court/vers long. Pour la première. Pour la deuxième et la troisième il y a trois lieux rythmiques : les vers 5 et 6 (lieux de repos, de permanence), les vers 10 et 11 (lieux de rebondissement, d'inversement rythmique) et les vers 14 et 15 (lieux de repos et de rebondissement à la fois) ce qui rejoint la dynamique finale du transfert que nous avons vue avec le mouvement et le ralentissement après l'accélération du segment 3. Cette accélération se manifeste surtout dans la forte présence des syllabes avec double ascendance ou double coda. Le segment 3, rappelons-le encore est aussi le segment débordant graphiquement, le segment de l'embrayage subjectif et le segment de la dynamique actionnelle.

« La ville à déterrer » possède une base rythmique principale dépendant de l'alternance énonciative Observateur/Scientifique. Cette alternance définit la reprise aux segments 6 et 7, et elle est liée aussi à l'alternance entre segments longues/segments courtes suspendue aux segments 8 et 9 (segments de l'accélération due à la prise totale par l'Observateur) et arrêtée à la fin de segment 3 (à cause de l'apparition des marchands). Les lieux rythmiques (segment 3, segments 6 et 7, 8 et 9) constituent les lieux de changement et du fonctionnement du tempo (segment 3 : ralentissement ; segments 6 et 7 : ralentissement ; segments 8 et 9 : accélération). Remarquons que les segments 8 et 9 sont les segments du renforcement de l'embrayage subjectif et de la transformation figurative (l'apogée de la confrontation entre les mouvements A et B) : c'est le lieu de la suspension du faire, de l'attente du parvenir.

« Le pays du sommet des arbres » possède essentiellement deux progressions rythmiques : une base métrique (vers pairs/vers impairs) et une base phonétique (permanence consonantique/non-permanence consonantique). La première base est installée aux segments 1a et 2a, elle subit un changement au segment 3a, ce changement persistant jusqu'au segment 2b et instaurant aux segments 4a et 1b une ressemblance qui mène au passage. Pour finir, cette progression subit un changement au segment 3b et un autre au segment 4b qui constitue le repos final, l'identification de l'enfant à la lumière, l'apogée, ou plutôt le *sol* de la descente en montée, du rebondissement. Quant à la phonétique elle témoigne aussi d'une installation des différentes suites consonantiques aux segments 1a et 2a, pour ensuite avoir un changement au segment 3a, prolongée avec le segment 4a qui donne lieu aux changements dans les combinaisons consonantiques

renforcées à leur tour au segment 1b là où l'identité double, non-distincte commence à s'affirmer dans l'UF. Le changement phonétique suivant arrive au segment 2b où il n'y a plus de permanence consonantique forte, pour qu'aux segments 3b et 4b la permanence soit instaurée avec les consonnes [k] et [l] à côté de la permanente [R]. Le Seuil témoigne d'une forte permanence consonantique, le Repos final témoigne lui aussi de répétitions (la valeur du double) et d'inversement de suites phonétiques (la valeur de l'hésitation) et d'une forte présence de semi-consonnes, comme nous l'avons vu plus haut. La forte présence du phonème [ʃ] (la valeur du chant) à partir du Seuil est également remarquable. Le Seuil implique une accélération en ralentissement, ce qui dialogue nécessairement avec le passage au Même *différent*, le passage de l'espace-temps au temps-espace et de la Montée en perpétuelle descente ou de la Descente en perpétuelle montée que l'énoncé n'arrête pas d'investir au profit du jeu, valeur première.

Par conséquent, nous avons trois niveaux de stratégies :

- L'embrayage subjectif conditionné par la prise de position.
- La métamorphose figurative conditionnée par les dynamiques de mouvement.
- Le rythme conditionné par les reprises et leur durée.

4.2. *Fabula in Lector*

« lire, c'est faire travailler notre corps »

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*,
Seuil, 1984, p. 35.

À ce stade de notre réflexion, nous proposons de nous interroger sur la notion de texte et sur les différentes notions liées à sa compréhension pour parler du rôle du lecteur dans cette procédure signifiante.

En effet, pour parler de texte il faut parler de(s) lecteur(s) possible(s) et *vice versa* : pour parler de lecteur, il faut parler de texte *à lire*, texte *en lecture* ou texte *lu*. Le texte est entendu ici comme un *tout* de signification, un énoncé non restreint au linguistique, dans le sens où une danse ou une peinture peuvent être prises comme textes, et de ce fait, la lecture est, elle aussi, comprise dans un sens large, comme tout acte *d'interprétation* des ensembles signifiants. Notre travail porte sur le texte écrit et plus précisément le texte poétique : de ce fait, nous utilisons le terme « texte » pour désigner ces deux types d'énoncé et nous questionnons la place et le rôle du lecteur face à l'écrit et au texte poétique.

Le texte et la lecture sont dans un rapport de présupposition, d'implication et de nécessité. Il ne s'agit pas d'un rapport semblable à celui entre l'énoncé et l'énonciation, « l'opération présupposée par tout **énoncé** qui en est comme le fruit » (Courtés [2003] 2007 : 112). Mais de présupposition par un « système de relations » conduisant à des « effets de sens » (Groupe d'Entrevernes 1979 : 8). L'énonciation a été longtemps considérée comme l'acte permettant la signifiante du fait justement d'être à l'origine de la production signifiante (Benveniste 1974, 1966), ce qui a permis de sortir de la pensée structuraliste qui ne rendait compte que de la référence du texte/énoncé à lui-même comme s'il était une structure indépendante de sa production, mais aussi de traiter tout énoncé, y compris un texte *écrit*, comme faisant partie d'une structure de référence à une situation précise et de communication entre interlocuteurs.

Nous considérons le texte, notamment littéraire, comme une unité indépendante de son producteur comme individu social et aussi comme instance perceptive : le texte, même celui qui traduit clairement une expérience sensible d'un individu précis, une fois lancé en *dehors*, une fois *étendu*, comme tout énoncé *débrayé*, n'appartient qu'à celui qui le

reçoit, et perd toute signification sans ce récepteur, non d'un point de vue communicatif, mais d'un point de vue discursif/coopératif. Autrement dit, un texte signifie pour la possibilité de récepteur, ou la possibilité de lecteur, et non pas nécessairement pour un interlocuteur précis faisant partie d'une situation de communication. Pour nous le texte poétique est la meilleure représentation de l'énoncé qui perd sa référence à sa *condition de production*, et ne signifie que par rapport à sa *condition de réception*. Nous tendons à considérer la lecture comme *l'activité signifiante par excellence et de ce fait le lecteur comme l'instance discursive par excellence*.

4.2.1 Du signe à l'acte discursif

4.2.1.1. Signe, texte et encyclopédie

Commençons d'abord, ou reprenons avant tout, le phénomène qui est à l'origine de toute question de signification, de sens. L'unité autour de laquelle toute analyse tourne : le signe. Il est défini par le passage de la langue au discours, du lexical à l'actuel, caractérisé par l'acte d'un sujet, *instance d'origine* ou *soi-enveloppe* : l'instance discursive, faut-il le redire, est l'instance perceptive et le signe est une unité qui dépend de l'activité signifiante fondamentale qui est la perception.

En principe, nous l'avons remarqué, l'actualisation du signe, et la réalisation de la fonction sémiotique, diffère entre l'oral et l'écrit ; Coquet traitait ce point en s'interrogeant sur la référence des instances énonciatives, tandis que Geninasca le traitait en posant la question de la référence des grandeurs figuratives. Nous partageons cet avis en ce qui concerne la différence entre l'oral et l'écrit, étant donné qu'un *signe ne se comporte pas ou ne réagit pas pareillement* dans les « contextes », « circonstances », ou « co-textes » possibles de son actualisation et de ce fait, son actualisation n'est pas soumise aux mêmes stratégies. Nous empruntons la distinction contextes/circonstances/co-textes à Umberto Eco qu'il propose en s'appuyant sur l'exemple suivant :

le lexème |baleine| peut être désambiguïsé comme poisson ou mammifère selon la sélection contextuelle qui envisage son occurrence dans deux classes distinctes de contextes possibles, l'une concernant des discours « anciens » (Bible, fables, bestiaires médiévaux), l'autre des discours « modernes » (du moins après Cuvier). Voici donc comment une représentation en termes d'encyclopédie peut tenir compte

de contextes divers et donc de possibles occurrences co-textuelles où le lexème apparaît comme réalisation concrète. ([1985] 2010 : 17)

Le contexte est l'ensemble de co-occurrences possibles d'un terme avec d'autres termes dans le même système sémiotique. Le co-texte est le résultat de la réalisation de ces co-occurrences. Et les circonstances sont les possibilités d'apparition d'un terme dans des « circonstances d'énonciation » (*Ibid.* :16), c'est-à-dire dans la réalité extra-linguistique. Nous pouvons associer le contexte au paradigme, le co-texte au syntagme et les circonstances aux conditions extra-linguistiques.

Selon Eco le traitement subi par le « texte » diffère de celui que subit une « phrase » : celle-ci fonctionne sur des bases « syntaxiques et sémantiques » alors que le texte doit être abordé en termes d' « encyclopédie » qui est fondée sur des « données culturelles socialement acceptées en raison de leur « constance » statistique ». L'encyclopédie est comprise comme le savoir permettant la délimitation d'univers de discours et non la référence à un champ sémantique. L'actualisation se joue en effet entre *dictionnaire* (marques dénotatives) et *encyclopédie* (marques connotatives). Pour illustrer cette idée Eco prend l'exemple du lexème |lion| dans trois « circonstances sémiotisées » où il est possible qu'il se produise. Ce sont les circonstances « enregistrées par l'encyclopédie » : « Jungle, cirque et zoo ».

Nous disons alors que le contenu (sémème) « lion » qui prévoit une série de marques dénotatives constantes (dans les limites réduites du dictionnaire) inclut ensuite une série de marques connotatives qui varient selon trois sélections contextuelles. Un lion qui apparaîtrait dans une classe de co-textes où seraient co-occurents des termes comme |jungle|, |Afrique|, etc., connote « liberté », « férocité », « sauvage », etc.; dans un co-texte où serait mentionné le cirque, il connote « dressage », « habileté », etc.; dans un co-texte où serait mentionné le zoo, il connote « captivité », « mise en cage ». Voici comment une représentation encyclopédique de |lion| pourrait rendre compte de ses sélections contextuelles [...]. (*Ibid.* : 18)

Les circonstances définissent donc le contexte auquel il faut se référer pour la sélection de la dénotation (immédiate) et en même temps guident la connotation (dynamique) dans le co-texte. Ainsi, en dehors de cette « constance » encyclopédique circonstancielle, les possibilités d'actualisation d'un lexème « lancent un défi à l'encyclopédie et produisent des textes qui fonctionnent comme une critique métalinguistique du code » (*Ibid.* : 16, 17 et 18). En d'autres termes, si le lexème ne trouve pas de circonstance dans laquelle il peut se produire, l'acte d'interprétation devient une mise en cause ou une déformation de ce code contexte/circonstance/co-texte.

Nous sommes principalement devant deux champs : un champ-contexte et un champ-texte. La fonction du premier est de garantir les « promesses inférentielles », de possibilités de « choix » (*Ibid.* : 25 et 55) interprétatifs, tandis que le second fonctionne comme lieu d'actualisation des possibilités, de réalisation interprétative et c'est lui qui impose « l'univers du discours » comme « limite » de l'encyclopédie (*Ibid.* : 45). Le contexte et le co-texte constituent ensemble une matrice qui rend réalisable la *sémiosis*. Et c'est au sein de cette matrice que *l'inconstance*, comme matrice de déformation, défie le code.

Par conséquent, nous sommes à nouveau devant les deux axes sémiotiques que nous avons rencontrés à plusieurs reprises jusqu'à présent : *l'extension* « se référer à » et *l'intension* « signifier quelque chose » (*Ibid.* : 38), ce qui mène dans les termes de Geninasca aux notions de *signe-renvoi* (« l'objet dont un signe est signe [...] un état du monde extérieur ») et d'*ensembles signifiants* (« l'objet d'un signe [...] une construction sémiotique, pur objet du monde intérieur ») (*Ibid.* : 51). Eco précise qu'un signe-renvoi n'est pas un substitut de l'objet du monde auquel il se réfère car « les signes ne nous donnent pas le contact avec l'objet [...] », ils prescrivent « la façon de réaliser ce contact » (*Ibid.* : 50).

Enfin, la distinction classique entre langue et parole est reprise à chaque fois qu'une question se pose sur la signification ; le signe dans l'acte discursif, dans l'énoncé, dans la syntagmation, dans la totalité signifiante, n'est pas le même que le signe dans le système, le(s) paradigme(s). Le signe textuel n'est donc pas un signe « qui se réfère » mais un signe « qui signifie » dans un ensemble, l'ensemble étant compris ici comme totalité de mécanismes et non comme une suite de signes qui cohabitent les uns à côté des autres. Ainsi, l'approche encyclopédique permet d'emblée de considérer le signe, et par extension, le texte, du point de vue de la coopération étant donné d'abord qu'elle prend en compte le signe dans ses dimensions à la fois contextuelles, circonstancielle et co-textuelles, et ensuite qu'elle se base sur l'idée du dynamisme de la signification en tant que production du sens dans un *univers du discours* et non dans une infinité d'*expansions sémantiques*. De ce fait, *le signe dépend de l'intention interprétative*, c'est le choix d'actualisation qui construit l'univers du discours et limite les expansions de signifiés.

4.2.1.2. La lecture comme acte discursif

Après avoir examiné ci-dessus le signe, l'élément central de l'acte signifiant, nous allons tenter de faire un examen des notions d'énoncé et d'énonciation en les reprenant selon un angle différent. Rappelons que nous nous attachons ici à l'étude de l'énoncé poétique : nos remarques sur la présence du contexte interprétatif sur le contexte de production ne valent certainement pas pour tous les discours. Nous avons dit plus haut que le texte, une fois produit, n'appartenait plus à son énonciateur, nous pouvons ainsi voir des traces de ce détachement de l'instance énonciative dans une définition *traditionnelle* que donne Joseph Courtés de l'énonciation :

Traditionnellement, on pose que l'instance de l'énonciation est constituée par l'association du **je**, de l'**ici** et du **maintenant** (« ego », « hic » et « nunc »), tandis que l'énoncé (verbal ou non verbal) est comme leur négation et correspond alors à ces termes opposés qui sont le **il**, l'**ailleurs** et l'**alors**. L'énonciation est de ce fait comme l'acte de l'**énonciateur**, qui projette, hors de son instance et à l'intention de l'**énonciataire**, des acteurs, des espaces et des temps, comme si elle n'avait plus rien à voir avec eux. ([2003] 2007 : 112)

« *Comme si elle n'avait plus rien à voir avec eux* », nous soulignons. Le *Moi* n'a plus lieu, il s'agit du *Soi*, ce *Soi* qui par définition implique l'admission de l'autre. L'énoncé est donc un détachement de l'interne, une projection dans l'externe, une projection d'un *Soi*. Pour nous l'intériorisation, ou plutôt la ré-intériorisation du débrayé, constitue l'acte de signifiante, comme ré-embayage. Ici nous ne parlons pas de l'embayage « comme [...] la mise en place, pour le lecteur, le spectateur, l'auditeur... d'une *illusion référentielle* [...] et d'une *illusion énonciative* [...] » (*Ibid.*) mais de la réappropriation de la référence, de l'**ici-maintenant**, de la re-construction de l'énoncé, du sujet. Et cette reconstruction, cette subjectivisation appartient à l'interprétant, à *celui qui lit*, nouvelle forme d'instance d'origine qui est derrière l'actualisation du sens duquel tout énoncé est « pourvu » comme le diraient Greimas et Courtés (1979 : 123).

Nous ne sommes pas dans une démarche de négation de l'énonciateur, ni de son rôle comme instance énonciatrice de l'énoncé comme produit signifiant, mais dans une prise en compte de la subjectivité du lecteur, non comme co-locuteur qui aurait pour fonction d'activer la référence de l'énoncé à son énonciateur mais comme instance susceptible de s'approprier cette référence. Le sens que l'acte énonciateur confère à l'énoncé perd toute possibilité de réalisation, de signifiante, nous irions jusqu'à dire, d'existence, sans le lecteur. *La signification naît dans l'interprétation*. C'est pour cela que, pour nous, le

hors-énoncé ne réside pas dans son contexte de production mais plutôt dans son contexte de réception. Le texte est dans ce cas une « productivité » (Kristeva citée in Greimas et Courtés 1979 : 390) en soi-même, un *monde* possédant son propre *fonctionnement significatif* (Groupe d'Entrevernes 1979 : 8) tout en entretenant un « rapport [...] avec un référent externe » mais dans une situation de réception. Et de ce fait l'intentionnalité réside non entre énonciateur et énonciataire mais entre texte (comme expérience) et lecteur (comme sujet de l'expérience).

Dans la section qui traitait de *Phusis et Logos* (cf. 2.1.), nous avons essayé de retrouver la référence au corps-propre dans l'acte langagier pour arriver à la référence au corps-propre du lecteur. Coquet montre la nécessité de dépasser l'immanence du texte vers la référence tout en insistant sur la dimension sensible de cette référence et sur son orientation :

Quant au référent, il est ce qui, placé hors du discours, est néanmoins visé par lui. Nous l'avons dit, l'étude de la langue ne s'arrête pas à l'examen des rapports internes ; elle doit intégrer quelque chose d'autre dont l'immanence ne saurait rendre compte. C'est le « point de référence » du discours, son « *relatum* (la chose mise en rapport) »³⁰. [...] « nous avançons (*vordringen*) vers la référence (*Bedeutung*) », disait Frege. Nous allons par le langage vers les choses. C'est par ce mouvement orienté que nous passons du vide au plein, de l'absence à la présence [...]. (Coquet 2007 : 26)

Il s'agit ici du même mouvement que le corps applique dans son expérience du monde étant donné que la réalité est « une grandeur intégrée au langage » dans le sens où réalité et langage sont « deux grandeurs qui s'interpénètrent » (*Ibid.* : 29). Ainsi, l'énoncé est orienté vers son instance qui est une instance, avant tout, du monde, de la perception. Le corps s'accorde le statut du siège référentiel, « lieu de la nature », où « s'éprouve et se transmet l'expérience du monde » (Coquet 1997 : 5) ; c'est donc par lui que le monde se prouve et *passé*. Ouellet parle d'« orientation » de l'expérience sensible (2000 : 63) : la réalité est réorientée *dans* le corps et le discours est réorienté *vers* le corps.

L'orientation pour nous prend, comme nous venons de dire, une autre direction, celle de l'instance réceptive, perceptive à son tour. D'où nous considérons le texte comme expérience et le lecteur comme sujet de l'expérience. Dans ce cas, le texte donne au lecteur la possibilité d'*énoncer une position*, à partir de laquelle il pourrait se construire une subjectivité et dans ce cas *l'ego* résidera non dans l'acte de **dire** mais dans l'acte de

³⁰ Coquet cite ici V. Brøndal, *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1963, p. 63.

lire. Le *centre de l'énonciation*³¹ (Benveniste cité in Coquet 2007 : 30, 31) est ainsi transposé et l'énoncé obtient une dimension coopérative par l'activité du lecteur qui lui procure une actualisation. Par conséquent, à l'« acte individuel » qui *s'approprie la langue* (Benveniste cité in Ono 2007 : 28) dans l'énonciation correspond *un acte individuel qui s'approprie le discours dans la lecture.*

Dès lors, la recherche se focalise sur le texte en tant que présupposé par l'interprétation et non comme résultat de son présupposé de production ; en d'autres termes, nous envisageons le texte non comme renvoyant à sa source de production mais comme visant une interprétation. D'ailleurs, la production elle-même dépend du lecteur qui re-produit le texte en tant que totalité signifiante, dans le sens où le « parcours génératif » est inversé en « parcours interprétatif » (Geninasca 1998 : 114). Une reproduction, ou simplement une production stimulée par les « caractéristiques structurales descriptibles » (Eco [1985] 2010 : 5), *promesse* d'un texte. Le texte est ainsi le résultat de l'interprétation, activité fondamentale de signifiante. En d'autres termes, et pour redire notre point de vue avec les mots d'Umberto Eco, nous avons cherché à étudier les structures textuelles par rapport au coopérant que ces structures visent : « toute description de la structure du texte doit être, en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose » (*Ibid.* : 7).

Une analyse de texte par conséquent n'est pas uniquement une analyse de sa référence productrice *antérieure* mais aussi, et surtout une analyse de sa référence re-productrice *postérieure* ; l'antériorité et la postériorité étant celles de l'acte discursif, ce qui signifie que **lire** est un acte discursif tout comme l'est **dire**. L'analyse d'un texte littéraire, notamment un texte poétique, est une analyse du discours en acte, *en son organisation propre et son implication du lecteur.* Nous avons vu plus haut que les différentes structures du texte n'impliquait pas le lecteur en tant que repérant de la subjectivité de l'autre mais lui permettait d'être le centre d'une subjectivité en construction (l'engagement du point de vue et l'embranchement subjectif, le mouvement et la métamorphose figurative, et finalement le rythme et le tempo). C'est une construction de la figure de corps propre, du corps propre en mouvement rythmé, tout comme dans n'importe quelle expérience du monde. Pourtant, dans le cas du discours comme objet perçu il s'agit de stratégies différentes de celles que nous trouvons devant un objet du

³¹ Notons ici qu'il s'agit du centre d'énonciation comme lieu principal d'énonciation et non comme source de l'énonciation.

monde naturel. Le texte, en tant qu'objet signifiant dialogue avec le corps propre comme totalité signifiante à son tour, comme instance perceptive construite et reconstruite en continu, comme troisième élément de la sémiologie (*cf.* 2.3.).

Dans son analyse des instances, Coquet mentionne les « composantes instanciées visées » pour parler des instances de réception (IR) (Coquet 2007 : 92). Et nous avons dit que le lecteur ne constituait pas une IR par rapport à une instance d'origine (IO) mais plutôt par rapport au texte, et que sa prise était une re-prise du « monde » dans son acte de lecture. Nous reprenons ainsi ces propos en considérant cette **reprise** comme une **prise nouvelle propre au lecteur-corps** du « monde », certes aussi du monde-texte qui est aussi une *présence en soi* une présence *au Soi*, ce *Soi* qui est pour nous le lecteur-corps. Et de ce fait, le texte constitue un ici-maintenant qui permet au lecteur de *vivre l'expérience par son insertion dans le discours*. Ono Aya parle de ce que Benveniste appelle « la réalité du discours » en parlant de « l'insertion du discours dans le monde » comme moyen de vivre le présent :

Le présent ne s'entend pas « le temps où l'on est » mais « le temps où l'on parle » : [...] C'est l'acte de discours qui crée le présent particulier du locuteur. C'est l'énonciation qui crée le temps. Ce présent est réinventé chaque fois qu'un homme parle parce que c'est, à la lettre, un moment neuf, non encore vécu. (Benveniste cité in Ono 2007 : 156-157)

Ainsi, comme l'acte d'énonciation, la lecture est un acte de discours dans le sens de l'insertion du lecteur dans le discours comme nous venons de dire. Et dans cette insertion, dans cette réception, un présent est créé, un actuel autre que celui de la production, et que celui de l'énoncé lui-même, c'est un présent de l'interprétation, de la perception, en tant que *prise* sur le monde-texte par le lecteur, à chaque fois *nouvelle*, à chaque fois *autre*.

Dans leur *Traité du rythme des vers et des proses*, Meschonnic et Dessons, parle de l'intersubjectivité du texte en insistant sur la subjectivité du lecteur non pas en tant qu'interprétation subjective mais comme création de valeurs, comme re-création du texte. Nous rejoignons la position formulée dans les lignes suivantes :

Une analyse de rythme n'est donc pas n'importe quoi. Conduite dans le texte, mais par lui, elle se fonde sur une réalité intersubjective (une relation entre un texte-sujet et un lecteur-sujet), qui peut être, chaque fois, décrite concrètement. Cette réalité, qui appartient au texte dans le moment de la relation qu'il suscite, n'est pas un sens caché, qu'il s'agirait de découvrir, mais une valeur qui s'invente, d'une invention qui révèle le texte à sa propre inventivité, à sa propre capacité d'invention, c'est-à-

dire à sa capacité de s'inventer et d'inventer la lecture qu'on en a. Cette inventivité est la part d'infini historique qui fait qu'un texte est une œuvre, et continue d'agir comme une œuvre, bien après qu'elle a été écrite. ([1998] 2003 : 188-189)

4.2.2 La machine présuppositionnelle

Un texte est ainsi une « œuvre », il est *en œuvre*. Eco assimile le texte à une *machine* « paresseuse » et une structure « réticente » dont la *motion* et le *remplissage* dépendent du « travail coopératif » de l'instance réceptrice. Ainsi, Eco décrit ce travail du lecteur comme « acharné » et lui attribue comme fonction de « remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc ». C'est par cela qu'apparaît le caractère *présuppositionnel* ([1985] 2010 : 27) du texte et de ce fait intentionnel. Le texte recherche le lecteur défini à son tour comme « ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (*Ibid.* : 77).

En effet, tout comme la relation entre le percevant et le perçu, il y a une visée et une saisie doubles ; le texte vise le lecteur et il est saisi par lui et *vice versa* le lecteur vise le texte et il est saisi par lui : c'est dans ce *mouvement* que l'instance s'assume et que la sémiologie se réalise. Ainsi, le lecteur comme condition, comme « Modèle » présupposé du texte est une instance multiple à tous les niveaux sujet/non-sujet, *Moi/Soi*, Monde/Discours. Nous l'avons dit, c'est une instance perceptivo-discursive, indivisible, que ce soit dans le monde ou dans le texte, porteuse de possibilités signifiantes. Dans le texte cette instance multiple se manifeste comme ensemble de *stratégies textuelles* comme « opérations interprétatives » (*Ibid.* : 76).

Eco parle de « présuppositions » « référentielles », « sémantiques », « pragmatiques », « encyclopédiques » et « bien d'autres encore » (*Ibid.* : 27). Le lecteur s'attend à des jeux sémantiques, mais pas exclusivement, à tous les niveaux textuels, qui garantissent la *cohérence* du texte. Il est important ici de signaler cette idée de la cohérence en tant que but de la **présupposition** (visée textuelle) et fruit de **l'interprétation** (saisie lectrice), en d'autres termes, de *l'intention* et de la *prise*. La lecture est dans ce sens une expérience. Nous considérons que l'acte interprétatif comme *passage obligé* pour la production du sens d'un texte : « un texte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif » (*Ibid.* : 84).

Suivant cette logique, nous comparons l'expérience de la lecture à l'expérience de la perception, le texte constituant un ensemble perçu actualisé grâce à l'enveloppe (corps propre). Le monde signifie *dans* son appropriation par le sujet et il en est de même pour le texte. Et tout comme nous parlons de syncrétismes pour la perception, nous parlons de *syncrétismes textuels*. Ainsi, la « syntaxe figurative » dont a parlé Fontanille dans *Soma et Séma* (2004), permet une construction encyclopédique du savoir perceptif ou sensible qui participe non seulement à l'interprétation du monde naturel mais aussi d'ensembles signifiants, du discours. Nous l'avons vu, l'enveloppe (le *Soi*) est le troisième élément que Fontanille choisit d'ajouter à la *sémiosis*, et cela n'est pas arbitraire : étendre la fonction du *Soi*, ayant déjà une fonction dans la perception, au langage, est une mise en place du discours comme phénomène non détaché de l'expérience du monde, comme expérience en lui-même. Il s'agit de l'inclusion de l'enveloppe, élément de signifiante perceptive, dans l'acte discursif : cela revient à conférer à cette enveloppe la mission de signifier à la fois dans le monde et dans la langue. En d'autres termes, le corps n'est pas un simple siège référentiel pour le signe mais c'est un processus de « signifiante » continu où monde et discours s'actualisent, où ils « sont tous deux le propre [...] d'un vivant institué par et sous le régime de la signifiante » (Martin 1995 : 141). Reste à voir comment chaque structure signifie dans ce corps.

La complexité de la structure textuelle vient, selon Eco, du non-dit :

« Non-dit » signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur. (Eco [1985] 2010 : 62)

Pour nous, le non-dit, ou le *discours invisible*, comme l'aurait exprimé Geninasca, réside dans toutes les structures possibles que nous avons pu dégager dans les analyses précédentes : des structures actualisables à la fois dans l'expression et le contenu. Les actualisations permettent ainsi des passages du contenu à l'expression et *vice versa*, c'est-à-dire des accomplissements de l'expression dans le contenu ou le contraire. Nous pensons ici aux parties des poèmes examinés où la fusion subjective avait lieu, par exemple le cas du poème de Bonnefoy où le passage au rêve s'effectue. Nous pensons aussi aux différents points de jonction dans le poème de Tortel qui se retrouvent à un moment donné intensifiés dans le changement de logique organisationnelle du poème (disparition des segments courts), ou bien encore au fragment du poème de Soupault où

le vent et le temps construisent l'événement qui bascule la fixité et installe des figures nouvelles. *Dans tous ces cas l'expression est contenu, parce qu'elle est actualisée non pas en tant qu'équivalent à un contenu préalable mais comme une autre forme du même contenu.* En d'autres termes, la substance de l'expression est dans ces cas une forme du contenu comme les grandeurs figuratives, et nous avons vu aussi que quelques grandeurs figuratives glissaient vers la forme de l'expression, comme dans l'exemple des /tentes/ dans le poème de Tortel. Cela ne contredit bien sûr pas ce qu'avance Eco sur l'actualisation du contenu mais le renforce et met en valeur la complexité ou le syncrétisme textuel dont nous parlons.

En effet, un texte, notamment un texte poétique, n'est pas moins complexe que le monde. Nous l'avons vu, il invite à prendre position, il implique une subjectivisation, il offre des espaces à déterminer, des intérieurs et des extérieurs en attente de jonction, etc. Le lecteur offre une enveloppe au texte, un lieu sans lequel contenu et contenant ne peuvent pas atteindre la *sémiosis*. Un lieu qui permet une transformation et une transition sans cesse entre ces deux. Le lecteur est un corps propre, il perçoit le texte, il accomplit un acte discursif pour remplir et mouvoir l'espace-temps. Ainsi, que ce remplissage ou cette motion soient réalisés ou non, le texte reste en attente et se définit par cette présupposition, c'est-à-dire que l'interprétation fait partie de « son propre mécanisme génératif », qu'il dépend du lecteur. La présupposition n'est qu'une manifestation de la coopération de ce dernier :

un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. [...] En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (on ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement [...] générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie. (*Ibid.* : 64,65)

L'émission d'un texte inclut nécessairement une idée de l'autre, mais c'est un modèle qui est visé, qui serait capable de coopérer selon certaines compétences : Eco parle de l'auteur qui se réfère « à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie » (*Ibid.* : 67). Ce n'est autre qu'un acte d'assomption de code en vue d'une *actualisation* du texte et d'une *action* interprétative. Tout cela mène à la deuxième assomption qui est celle du lecteur. Geninasca définit l'assomption comme :

[...] une assertion [...] que le Sujet porte sur son être modal. Une telle assertion engage le Sujet : elle représente une sorte de contrat passé avec soi et/ou avec autrui. Elle instaure, par-là, l'identité. (Geninasca 1997a : 45)

Ainsi, même si notre recherche n'implique pas l'auteur, il est néanmoins important, de voir que tout texte est fait en vue de son interprétation et *qu'il n'est texte que par cette visée même de l'Instance de Réception, le « Lecteur Modèle »* :

prévoir son Lecteur ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire. [...] ici on parle de la coopération textuelle comme d'une activité promue par le texte. (Eco [1985] 2010 : 68)

L'activité elle-même peut être ouverte même si l'univers du discours est là « pour limiter le format de l'encyclopédie » parce que l'agir du lecteur sur le texte se fait par une « décision » de sa part (*Ibid.* : 74). Ainsi, il est important de différencier le lecteur en tant que stratégie textuelle, en tant que promesse d'activation du texte, et le Lecteur comme sujet effectuant l'action d'interprétation. Ici, le Lecteur, Modèle, est ce que le texte manifeste, de la même façon que l'auteur ne peut pas être considéré comme l'émetteur d'un message dans une situation précise. Auteur et Lecteur dans le texte ne sont que des stratégies du texte en attente d'activation. Ainsi, la « coopération textuelle » s'effectue « entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels » (*Ibid.* : 78).

Limitons-nous pour l'instant à conclure que l'on a un Auteur Modèle comme hypothèse interprétative quand on se représente le sujet d'une stratégie textuelle telle qu'elle apparaît à partir du texte examiné, et non pas quand on émet l'hypothèse, derrière la stratégie textuelle, d'un sujet empirique qui éventuellement voulait ou pensait ou voulait penser des choses différentes de ce que le texte, comparé au code auquel il se réfère, dit à son Lecteur Modèle. (*Ibid.* : 80)

En d'autres mots, le texte ne dit pas ce que l'auteur voudrait dire, mais ce que le lecteur choisit de lire. Et nous insistons sur le verbe « choisir » parce que, comme nous venons de voir, il y a toujours une limite, un univers du discours, même si l'interpréteur décide de l'élargir.

Dans le cas des textes poétiques examinés, l'encyclopédie dépend de l'expérience du monde et la manifestation du Lecteur Modèle/corps propre a lieu dans l'ensemble des jeux, énonciatifs, figuratifs, sonores et graphiques du poème. Ainsi, la réalisation de l'interprétation par un lecteur individuel ressemble à la réalisation de la perception dans le sujet perceptif. Le lecteur, en tant qu'instance mise en place par l'émetteur, correspond

à une stratégie, un ensemble d'éléments textuels à saisir. En tant qu'action sur le texte, le lecteur est une prise par le sujet lecteur, *sujet du monde, sujet du discours, sujet réalisé par l'actualisation de la Fabula*. C'est en ce sens que nous considérons que par *l'appropriation du texte*, la *Fabula* est actualisée dans le *Lector*. En effet, il s'agit d'une double actualisation, le texte par le lecteur et le lecteur par le texte.

4.2.3 La coopération du lecteur

4.2.3.1. Sujet de l'encyclopédie

Au sein de cette structure complexe, de cette machine paresseuse, qu'est le texte, l'Émetteur et le Destinataire constituent des stratégies textuelles. Le sujet-émetteur se réalise dans l'acte de la production, quant au sujet-destinataire lui, il se réalise dans l'acte de la réception pour actualiser à son tour la *sémiosis*. Nous signalons ici que quand nous parlons de sujet dans le contexte de l'acte discursif nous entendons la subjectivité comme l'acte qui garantit la *sémiosis*. Nous reprenons ainsi l'idée de Benveniste de l'appropriation de la langue (Benveniste cité in Ono 2007 : 28) par le sujet en discours. C'est dans ce sens que nous considérons que l'acte de la lecture est à son tour un acte de production du discours. Les « jeux » d'interprétation dans le texte donnent au lecteur la possibilité de construire un « ici-maintenant » qui lui permet de réaliser sa subjectivité, son « je ». Dans cette construction il n'est pas question de rétablir des objets du monde, c'est-à-dire de rechercher une simple référence au monde mais de construire des structures signifiantes permettant la saisie/organisation d'un monde d'expérience. Nous avons découvert avec Geninasca deux types de saisies, la *saisie molaire* qui concerne l'association des grandeurs de « la sémiotique du monde naturel » et la *saisie sémantique* qui concernait les relations entre les « propriétés » des grandeurs en question. Nous avons aussi vu que les deux types de saisie entretiennent deux types de relations entre les formants, les grandeurs, la dépendance et la solidarité. Nous parlons, pour nommer cela, de référence (unités de réalités différentes) et d'inférence (unités de la même réalité). Reste la saisie impressive que Geninasca renvoie au support matériel et considère comme participante à l'esthésie du discours (cf. 2.2.).

C'est ainsi grâce aux différentes saisies qui dialoguent avec les différentes stratégies/visées textuelles que la subjectivisation du lecteur est possible. Nous avons montré précédemment la façon dont le texte met en place différentes structures

positionnelles, transformationnelles et rythmiques, c'est-à-dire différentes dynamiques qui impliquent la participation du lecteur dans la production du sens. Pour nous, ces dynamiques contribuent tous à l'esthétique du texte et par conséquent à l'esthésie, comme signifiante, du côté de la réception :

On n'imagine pas qu'un texte littéraire puisse convoquer les parties du corps pour nous apporter une information sur une configuration somatique supposée connue de tout lecteur ! Il ne s'agit pas, dans un tel cas, *de faire référence* à mais *de signifier*. (Geninasca 1997a : 60)

Il s'agit en d'autres termes de « produire [...] des significations analogues à celles de nos expériences perceptives les plus concrètes » (Bertrand 2000 : 97). Ainsi, devant un texte, le lecteur traite les grandeurs de la saisie molaire et de la saisie impulsive comme des « lieux vides » où il va inscrire la signifiante et ces grandeurs fonctionnent désormais selon la *rationalité mythique* qui dépendra de l'encyclopédie du lecteur, « encyclopédie naturelle » (Geninasca 1997a : 62,88). Par « encyclopédie naturelle » nous entendons le savoir que le sujet obtient de son expérience du monde naturel. Nous ne parlons pas de *dictionnaire naturel* (celui-ci correspondant à notre avis à la « syntaxe figurative » que propose Fontanille) mais d'une approche encyclopédique du savoir perceptif proche de celle que présente Eco, fondée sur des mécanismes de limitation d'univers du discours.

Le lecteur agit sur le texte et le modifie de telle manière qu'il se l'approprie et qu'il y applique son savoir naturel pour réaliser son statut subjectif ; dans un texte, notamment poétique, tout vise un centre déictique *dans* le lecteur présupposé (Modèle) et c'est au lecteur (activité) de procurer au texte son centre déictique, son « je ». Dans leur article « The deictic center : A theory of deixis in narrative » (1995 : 131) Zubin et Hewitt considèrent que le lecteur se sert du « centre déictique » comme il se servirait du « je » dans une « interaction » concrète pour la compréhension du texte. Il s'agit d'un ancrage interprétatif, d'un moyen de délimitation de l'univers discursif, en d'autres termes, d'un *choix discursif*. Ce premier choix suscité, rappelons-le, par le texte lui-même, ouvre la voie aux différents autres jeux interprétatifs qu'il propose. C'est ce choix déictique qui permet aux autres dynamismes que nous avons examinés d'avoir lieu. La subjectivité du lecteur dépend de l'ancrage déictique qui munit le lecteur d'un moyen d'agir sur le texte et qui appartient essentiellement au savoir perceptif du lecteur. C'est une action possible à la fois grâce au lecteur-Modèle comme *promesse textuelle* et au lecteur-sujet comme *encyclopédie naturelle*.

Dans les conclusions de nos analyses nous avons d'abord dégagé un premier couple de stratégies textuelles : l'engagement du point de vue permet la mise en place d'un champ de présence et, de ce fait, mène à l'embranchement subjectif constituant le premier élément qui permet l'appropriation du discours et rend possible l'agir du lecteur sur le texte. Prenons par exemple le début du poème de Jean Tortel: « le désert un peu soulevé », le travail que réalise l'encyclopédie devant cet invitation dans le champ de présence n'est pas semblable à celui que propose Eco, c'est-à-dire qu'il ne s'agit d'une limitation par l'univers du discours du choix interprétatif de |désert|, |soulevé| ou |un peu|, mais d'un autre type de limitation de l'encyclopédie par l'univers du discours, une limitation positionnelle. Quant aux grandeurs présentes ici, d'un côté les qualités premières de la grandeur figurative /désert/ dépendent de la syntaxe figurative (référence), et d'un autre côté, l'activation d'un champ sensoriel (transitif, interne, réfléchi, etc) dépend de l'encyclopédie naturelle et elle est définie par l'univers du discours (inférence) « un peu soulevé ». L'univers du discours, étant en perpétuelle « transformation », l'activation de champ sensoriel n'est pas fixe mais changeante et elle n'est pas homogène mais hétérogène, tout comme les champs eux-mêmes.

4.2.3.2. Le réseau figuratif

L'univers du discours, structure interprétative, s'organise et opère en grande partie en termes de contenus pertinents, d'isotopie. Ainsi, dans l'inférence c'est l'isotopie qui règne, et c'est elle qui garantit le devenir du parcours figuratif :

|isotopie| se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative, même si les règles de cohérence changent [...]. (Eco [1985] 2010 : 128)

Le parcours figuratif assure aux figures un réseau dans lequel elles peuvent effectuer le mouvement autour duquel se tisse un système de valeurs actualisé dans l'encyclopédie. Rappelons-le, une grandeur figurative est une grandeur discursive qui ne se limite pas dans notre perspective de la *parole poétique* à un contenu de la langue correspondant à une expression du monde, ou en d'autres termes à une « manifestante » d'une « manifestée » (Greimas et Fontanille 1991 : 15). Nous l'avons vu, la figure peut avoir une vie dans l'inférence en dépendance de la référence, et c'est ce qui lui donne son identité double (*cf.* 2.2.2.). Une figure est tout lieu discursif vide en attente d'actualisation dans l'interprétation :

On appellera « grandeurs figuratives » (ou parfois « figures ») les unités sur lesquelles s'appliquent les stratégies de cohérence et les opérations interprétatives qui instaurent l'ensemble signifiant du discours. Il convient de préciser les conditions de leur identification, les relations qui les articulent, les opérations qui les prennent en charge et les fonctions qu'elles assurent dans la construction du discours et de son sujet. Sur ces différents points se distinguent les stratégies de cohérence qui permettent d'actualiser le discours et son sujet. (Panier 2006 : 108)

Ainsi, dans le chapitre précédent nous avons constaté que l'embrayage subjectif conditionne le devenir de parcours figuratifs, et que le mouvement comme dynamique textuelle est l'un des éléments qui participent à la réalisation de l'embrayage tout en conditionnant le devenir figuratif, parce que le mouvement implique la transformation figurative. Le mouvement, tout comme la prise de position, ne sont pas pris comme des simulations de prise de position et de mouvement du point de vue du monde naturel, mais comme *stratégies d'implication discursive du lecteur* et de son encyclopédie. Nous avons aussi dit que les qualités premières de la grandeur figurative dépendent de la syntaxe figurative et que le champ sensoriel activé dépend de l'encyclopédie. C'est l'isotopie qui permet la définition et/ou le passage de champ sensoriel à un autre, et c'est à partir des transformations dans le parcours figuratifs que l'encyclopédie active ou n'active pas le devenir des formants en question.

Nous pensons ici à l'exemple des mouvements dans le poème d'Yves Bonnefoy « Le pays du sommet des arbres » : le texte présente deux mouvements de deux figures principales distinctes, deux mouvements qui définissent en même temps deux espaces-temps distincts pour que les différentes transformations spatio-temporelles donnent lieu à la fin à une fusion des deux sujets par la fusion de leurs mouvements. Par deux dynamiques motrices, l'isotopie *déplacement/passage* construit des liens avec diverses autres isotopies, comme l'*unicité/dualité*, pour que le devenir des deux parcours principaux {enfant} et {lumière} effectuent une confluence figurative qui permet une multiplicité dans l'activation de champs sensoriels possibles par le jeu entre extérieur et intérieur (un jeu présent dans les trois poèmes examinés). Nous nous retrouvons ainsi devant un champ réfléchi lié à la vision combiné à d'autres comme le réciproque avec la figure de fumée transformée ensuite en réversible par le bruit oscillant entre chant et cri, jusqu'à arriver au champ transitif simultané de l'enfant-chant qui touche « du pied ». L'ensemble actualise un champ interne par l'intériorisation du Paraître dans l'Être. En effet, les parcours {enfant} et {lumière} dans leur tissage de liens mènent vers une

intériorisation qui est au sein de la subjectivisation et de l'implication discursive du lecteur.

Nous assistons à des phénomènes semblables avec les dynamiques isotopiques dans les deux autres poèmes, par exemple dans le poème de Philippe Soupault où les isotopies *rouge/gris* et *sécheresse/liquidité* réalisent à la fin du poème les champs interne et réversible (« goût de cendre ») constituant par là un élément principal dans le devenir des figures spatiales du texte. Remarquons que les champs ne sont pas activés par des éléments qui correspondent nécessairement au prototype du champ perceptif dans le monde, c'est-à-dire que le champ interne n'est pas nécessairement lié, dans le texte, à des figures gustatives par exemple (comme nous venons de voir dans le texte de Bonnefoy). Un champ interne est celui qui permet la reconnaissance de *moments*, *d'acteurs*, de *lieux*, (cf. 2.3.) et c'est à notre avis le champ-obligatoire de toute réalisation discursive parce qu'il implique une logique de « phases » de reconnaissance, c'est le champ intéroceptif par excellence.

Par conséquent, les grandeurs figuratives n'ont pas un rôle de simulateurs d'expérience du monde qui se réfèrent à des expériences précédentes du lecteur comme individu. Ouellet dit que :

l'activité perceptive résultant de l'énonciation littéraire n'est donc pas le redoublement d'une activité sensorimotrice vécue antérieurement, [...], mais la mise en œuvre d'une activité imaginative spatialisante et temporalisante, qui a sa source [...] dans les schèmes perceptifs mémorisés [...]. (Ouellet 2000 : 32)

Pour notre part, nous considérons que les transformations figuratives, ou métamorphoses, qui dépendent des différentes dynamiques motrices dans le texte, contrôlent non pas la simulation d'effets perceptifs mais la simulation de mécanismes d'activation de champs perceptifs c'est-à-dire un système de relations. Ce système de relations dépend essentiellement du caractère *transmutable* de la figure, pouvant basculer du contenu à l'expression dans le même parcours ou même basculer d'un parcours l'autre, etc., permettant de ce fait des passages aussi entre interception, extéroception et proprioception dans un univers du discours d'*imperfections* en attente d'appropriation par l'instance de réception.

4.2.4 Lecture, esthétique et esthésie

Dans tout ce qui précède nous avons insisté sur le lien entre le discours et la perception, et nous avons essayé de montrer les différents mécanismes textuels susceptibles de dialoguer avec l'encyclopédie du lecteur, encyclopédie naturelle comme nous avons fini par l'appeler. En d'autres termes nous avons tenté de chercher le perceptif dans le textuel, plus précisément dans l'expérience de la lecture, étant donné que, « lire » :

nous représente notre propre activité perceptive, réellement imaginée, dont le monde et nous-mêmes sommes conjointement l'objet. (*Ibid.* : 9)

La question principale de notre recherche est la dimension esthétique de l'esthésie. En effet, pour nous, l'esthétique fonctionne au niveau du texte comme objet en tant que stratégies textuelles à actualiser, et l'esthésie fonctionne au niveau du texte comme objet actualisé par le sujet lecteur, c'est-à-dire de l'encyclopédie. Ainsi, l'esthétique n'est pas liée aux composantes de l'expression, elle est le résultat d'un réseau de dynamiques au niveau du contenu et de l'expression. En effet, à nos yeux, dans la *semiosis*, *contenu* et *expression* ne peuvent être qu'un et les éléments qu'on attribue traditionnellement à l'un se retrouvent à plusieurs reprises actualisés dans l'autre et vice versa : ici nous pensons aux reprises au niveau des instances d'énonciation dans les poèmes examinés qui sont facilement comparables à des éléments de la forme de l'expression, ainsi que les grandeurs figuratives surgissant en dehors de tout parcours déjà activé dans le texte, et ainsi de suite.

Par conséquent, l'esthétique réside non dans la perfection du texte mais dans son *imperfection* (Greimas 1987). Le discours, le monde, le texte sont par imparfaits, ou incomplets. Nous retrouvons cette idée chez Eco qui parle du texte comme d'une « machine paresseuse » (*cf.* 4.2.2.), chez Merleau-Ponty avec l'expression « l'espace extérieur vide » (*cf.* 1.2.6.2.), chez Geninasca dans l'idée que les formants du discours sont des « lieux vides » (*cf.* 2.2.1.). La sémiotique comme étude est basée sur cette imperfection. De ce fait, la prise en charge du discours, la réalisation de *l'identité* du sujet lecteur réside dans cette vérité de l'imperfection. Le *contrat de véridiction* se définit par l'assomption du rôle d'actualisateur de la *semiosis*. En d'autres termes, le contrat de véridiction n'est que la double présupposition dont nous avons parlée, l'instance réceptrice présupposée par le texte mène vers sa *paresse* et le *vide* présupposé par le lecteur mène vers son identité subjective (actualisatrice), son assomption.

L'esthésie de son côté réside dans cette assertion, dans cette instauration identitaire. Nous pouvons dire que le texte est un objet en crise de cohérence et que le lecteur est un sujet en crise d'identité et que chacun réalise dans l'autre son perfection, ou devrions-nous dire plutôt son imperfection ? Le premier comme garant de la continuité de l'expérience du monde et le second comme garant de la signifiante.

Il convient de rappeler ici que le texte est une continuation du monde et que, de ce fait :

- la signifiante dans le discours (dans le texte) ne peut être vue que par son rapport à l'expérience du monde, c'est-à-dire que comme sémiose nécessitant une enveloppe, un *Soi*, pour se réaliser.
- et la cohérence n'est pas synonyme d'homogénéité ou d'uniformité mais synonyme du résultat de *l'agir* du lecteur sur le texte comme totalité signifiante.

C'est ainsi avec ces deux précisions que nous définissons le lecteur comme le lieu premier de la cohérence, comme le soi-ici-maintenant où la *Fabula*, entendue comme expérience, se réalise.

Conclusion

Retour sur le parcours de l'étude

Au terme de cette étude, il convient de revenir sur les étapes de notre démarche.

La première partie était divisée en deux chapitres. Le chapitre 1 était destiné à l'examen de notions fondamentales dans notre recherche : le corps, la figure, la saisie, et la perception. L'intérêt de cette section était de retrouver les traits que le lexique commun offre à ces éléments d'analyse et de voir ensuite comment philosophie, phénoménologie et sémiotique traitaient ces notions. Ou encore ce qu'elles ont pu emprunter à la langue dans leur construction théorique du corps-enveloppe, de la saisie comme double intentionnalité de la perception comme processus signifiant, ou de la figure en tant que contenu et/ou expression. Le chapitre 1 contenait aussi une exploration du lien entre l'intelligible et le sensible dans la pensée de plusieurs philosophes (Platon, Aristote, Kant, Locke et Descartes), pour arriver à la vision phénoménologique de la perception (Merleau-Ponty). L'objectif était de cerner le passage – opéré dans la philosophie – du corps *physique* séparé de la connaissance au corps *perceptif* à l'origine de la connaissance, mais aussi de la signification du monde et du discours. La phénoménologie installe le sujet corporel comme instance discursive aussi, en d'autres termes, elle introduit l'ancrage du *Logos* dans la *Phusis* (cf. 2.1.).

Le chapitre 2 était consacré à l'approche sémiotique de ce lien entre discours (*Logos*) et expérience (*Phusis*) du monde. Nous avons exploré la réflexion de Coquet sur les instances de référence du discours dans les différents types d'énoncés. La conception de Coquet du sujet et du non-sujet nous a permis de repérer les projections d'une instance perceptive dans les différents textes étudiés. Nous avons ensuite examiné la théorie de Geninasca sur la cohérence du texte littéraire ; pour lui la cohérence est le résultat de l'activation de ses structures signifiantes par le lecteur. Il fonde sa théorie sur le réseau isotopique du texte, sur les parcours figuratifs. Nous nous sommes servie de sa vision des figures comme lieux vides en attente d'actualisation pour tracer le chemin ainsi que les relations des différents parcours figuratifs dans les textes. Enfin, nous nous sommes attardée sur les apports de la syntaxe figurative conçue par Fontanille, dans le but d'approfondir

- la définition du corps perceptif comme corps signifiant ; Merleau-Ponty considère que le monde signifie à partir du corps percevant.
- l'idée de l'autonomie figurative ; Geninasca dit que la figure mise en discours possède une autonomie de sa référence initiale au monde de l'expérience.
- la division théorique entre un corps chair (non-sujet) et un corps enveloppe (sujet), ou en d'autres termes entre le *Moi* et le *Soi*.

Ainsi, cette section a permis de démontrer la relation entre les différentes théories dans lesquelles notre recherche est ancrée.

La deuxième partie de notre thèse était aussi divisée en deux chapitres. Dans le chapitre 3 nous avons expliqué les raisons de notre choix du corpus. Nous avons aussi expliqué les caractéristiques de ce corpus constitué de trois poèmes. Nous avons ensuite présenté une description de chaque poème opérée à l'aide des outils théoriques présentés précédemment. Les descriptions examinaient le découpage du poème, les instances discursives, les rythmes discursifs et les parcours figuratifs. Dans le chapitre 4, une synthèse de ces descriptions était établie. Cette synthèse résume l'importance de notre ancrage théorique multiple. Nous avons pu dégager trois niveaux de stratégies textuelles :

- le premier comporte l'engagement du point de vue qui donne lieu à l'embrayage subjectif : tous les textes contiennent une imposition de prise de position par une instance perceptive et présentent un moment de fusion entre le non-sujet et le sujet. Il est clair pourtant que chaque texte possède son propre mécanisme positionnel et ses propres moments-lieux d'embrayage. Le point de vue mène à une mise en place d'un *Moi*, référence du monde, et l'embrayage met en place un *Soi*, lieu de signification.
- le deuxième niveau comprend les dynamiques de mouvement qui conditionnent la transformation figurative ou la métamorphose. Les dynamiques résultant de la progression des parcours figuratifs conduisent à l'établissement d'une présence accomplie par l'intériorisation de l'extérieur. L'intériorisation ou le passage à l'intérieur semble aussi être un point commun à tous les poèmes. Nous signalons ici que l'intérieur dont nous parlons ne coïncide à l'intéroceptivité que dans le poème de Soupault où l'intérieur est l'intérieur du sujet. Quant aux deux autres poèmes l'intérieur subjectif est un passage spatio-temporel (*profondeur*, rêve).

Ces passages correspondent tous à une intériorisation garantissant la métamorphose.

- le troisième niveau présente les composantes rythmiques. Le rythme est défini en termes de différence/ressemblance et le tempo régit les répétitions rythmiques en termes de ralentissement/accélération. Il s'agit de dynamiques rythmiques liées aux dynamiques de motion précédentes. Pourtant, le rythme et le tempo définissent l'accomplissement temporel et la transformation figurative définit l'accomplissement spatial (intériorisation). En d'autres termes les dynamiques rythmiques régissent les dynamiques transformatrices.

Nous répétons que ces points communs ne concernent pas des ressemblances thématiques ou sémantiques des textes et ne constituent pas des règles d'une grammaire textuelle. Chaque texte procède à sa manière à la construction de ses stratégies textuelles. Les éléments dégagés constituent des repères de cette construction. Pour nous, tout texte possède nécessairement des dynamiques d'embrayage subjectif, des dynamiques de transformations figuratives, et des dynamiques rythmiques. La réalisation de ces dynamiques dépend de chaque discours, ce sont des lieux *vides* que chaque cohérence *remplit* différemment. En d'autres mots, l'acte d'interprétation esthétique agit sur ces repères esthétiques : instanciels, figuratifs et rythmique.

Le chapitre 4 a finalement exploré le rôle de l'interprétation dans le texte à la lumière de notre synthèse. La théorie du lecteur encyclopédique d'Eco est revisitée à partir des éléments de syntaxe figurative de Fontanille ainsi que les éléments d'esthétique développés plus haut. Nous sommes arrivée à la conclusion que la présupposition est à l'origine de la signifiante du texte. Le lecteur présuppose le *manque* du texte et le texte se construit à travers ce *remplissage* interprétatif. Ainsi, tout comme le monde qui ne peut signifier sans le corps-enveloppe, le texte ne signifie pas, ou ne réalise pas sa cohérence, sans le lecteur-enveloppe. L'esthétique est dès lors *esthétique* non parce qu'elle concerne la forme de l'expression, mais parce qu'elle présuppose une *saisie perceptive*, c'est-à-dire un corps propre.

Retour sur les résultats de l'étude

Revenant sur les objectifs posés dans l'introduction de la thèse, l'analyse menée appelle les remarques suivantes.

La méthode s'est avérée particulièrement utile : elle permet de pointer la dimension sensible du texte littéraire à partir d'une multiplicité d'éléments sémiotiques et non en suivant une vision unique. Cela met en place une vision plus complexe de l'esthétique et, ainsi, du lien entre esthétique et esthésie. Ainsi nous avons montré que la cohérence du texte, comme actualisation de la signification, ne dépend pas d'un seul plan du discours, ni d'ailleurs d'une quelconque homogénéité de ses composantes. De la même façon, l'analyse de cette complexité pointe la nécessité de prendre en compte l'impossibilité de séparer les plans du contenu et de l'expression dans le processus esthétique-esthésique. La réception sensible du texte littéraire ne dépend pas du plan de l'expression, ni de l'énoncé matériel, mais de tous les formants de l'objet textuel.

Cela met au jour ce que nous considérons comme l'un des apports de notre étude : l'interaction entre les différents phénomènes discursifs dans la réalisation du sens. Comme nous l'avons évoqué, l'interprétation est une interprétation sensible. Il était donc nécessaire de démontrer que la dimension sensible du discours n'est pas uniquement liée aux éléments phonétiques ou graphiques. L'intérêt de notre analyse réside dans la mise en évidence de ce fait. La prise au sérieux de cette juxtaposition de stratégies d'inclusion du lecteur est particulièrement visible dans notre corpus. Nos résultats invitent à rechercher précisément, dans tout texte littéraire, les traces de l'enveloppe (*Soi*), afin de mettre au jour de façon conséquente la dynamique esthétique, qui ne relève pas uniquement de l'expression, mais bien d'une inter-construction (figurativité, rythme, instances, etc.) et d'une co-construction (présupposition/interprétation).

Enfin, le cadre théorique que nous avons choisi a démontré, selon nous, son utilité pour l'objet analysé : la prise en compte de l'ancrage du discours dans l'expérience, de l'autonomie figurative, et du rythme comme organisation discursive, permet la description fine des différents niveaux du fonctionnement textuel. Nous espérons ainsi avoir montré que les objets complexes gagnent à être analysés selon une approche éclectique, c'est-à-dire à travers l'articulation de notions connexes provenant de champs théoriques différents, mais compatibles.

D'autres parcours possibles ?

Les résultats obtenus invitent à poursuivre l'investigation de l'interprétation comme esthésie. La première perspective est naturellement de prolonger l'analyse en élargissant le corpus étudié à d'autres textes poétiques, ou à des textes appartenant à d'autres genres

littéraires. Il faudrait voir comment les différents plans d'un texte reconstruisent le récepteur comme *Soi*.

Les acquis de notre thèse pourraient par ailleurs être mis à profit dans le domaine des arts visuels ou le domaine des médias qui développent d'autres stratégies de cohérence. Il serait intéressant de se demander comment on peut mettre en évidence le plan du contenu dans l'esthétique d'une peinture. Où résideraient les dynamiques de mouvement ou celles du rythme ? C'est peut être d'autant plus intéressant que la peinture, image fixe, peut représenter, on le sait, une scène animée. Et comment parler de juxtaposition et d'interaction de niveaux de signification dans un art où l'esthétique est largement associée à la forme de l'expression ?

Enfin, il serait utile, en reprenant le corpus étudié pour la thèse ou en élaborant un autre corpus, de questionner un élément dont nous n'avons pas eu le temps de discuter ici : la notion d'encyclopédie naturelle. Nous avons dit que l'encyclopédie naturelle était le savoir que le sujet obtenait de son expérience du monde naturel, un savoir actualisé par l'univers du discours. Pourtant il est nécessaire de développer cette notion moins par rapport à l'encyclopédie d'Eco et que par rapport à la syntaxe figurative que propose Fontanille. Cet approfondissement pourrait mener vers un autre au niveau des tensions et des valeurs investies dans les différents univers textuels.

Il apparaît ainsi que les stratégies textuelles sont un objet dont l'étude gagnerait à être poursuivie. Nous espérons que cette thèse fournira des pistes fructueuses pour des recherches ultérieures et qu'elle aura montré la pertinence de l'usage de cette notion dans une sémiotique attentive à la dimension phénoménologie et esthétique des discours. Notre positionnement dans un cadre théorique complexe et notre analyse d'un corpus littéraire démontre que la sémiotique a toute sa place dans les recherches qui concernent la lecture comme activité sensible.

Annexe

Ici nous mettons les entrées des mots examinés au premier chapitre de notre thèse (cf. 1.1) et tirés du *Nouveau petit Robert* (Rey et Rey-Debove 2010).

CORPS[Kɔʁ] n.m ETYM. fin IX^e ◇ du latin *corpus*.

I. LE CORPS. PARTIE MATERIELLE DES ETRES ANIMES

1. L'organisme humain, par opposition à l'esprit, à l'âme. → **chair**. « *Le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe* » (Rodin). *Souffrir dans son corps* (→ 1. **physique**, SOMATIQUE). LOC. *Se donner corps et âme* [kɔʁzeam] à qqn, à qqch., tout entier, sans réserve. *Avoir l'âme chevillée* au corps*. *Une âme saine dans un corps sain* (cf. lat. *Mens sana in corpore sano*). *Être sain de corps et d'esprit*. ◆ (fin XI^e) Le corps humain après la mort. → **cadavre**, **dépouille**. *Levée* du corps*. *Mettre, porter un corps en terre*. *Il a légué son corps à la science*. *On a retrouvé le corps de la victime dans un bois*. LOC. *Pas de corps, pas de victime*. (milieu XII^e) SPECIALT. *Le corps et le sang du Christ*. → **eucharistie**.

2. Le corps considéré comme le siège des sentiments, des sensations, de la sensualité. (1863) LOC. *Être folle de son corps, sensuelle, libertine*. *Faire des folies de son corps*. *Avoir le diable* au corps*. *Faire commerce de son corps*. → se **prostituer**.

3. Organisme humain. Étude du corps. → **anatomie**, **anthropologie**, **anthropométrie**, **physiologie**. *Les parties du corps : membres* (bras, avant-bras, main, cuisse, jambe, pied), *tête* (crâne, cou, face), *tronc* (épaule, buste, poitrine, sein, dos, thorax, hanche, ceinture, bassin, abdomen, ventre). ◆ Le corps, considéré dans sa globalité, spécialement dans son aspect extérieur, sa conformation, sans considération du visage. *La forme, les lignes du corps*. *Soins du corps*. → **corporel**. *Crème pour le corps*. *Les attitudes, les gestes, les mouvements du corps*. *Trembler, frissonner de tout son corps*. *Avoir un beau corps* (cf. *Être bien bâti, bien fait*, FAM. *bien fichu, bien foutu, bien gaulé, bien roulé*). *Un corps d'athlète, de déesse*. *Corps bien proportionné*. *Un corps déformé*. *Exercice du corps*. → **gymnastique**. ▫ PSYCHOL. *L'image du corps* (cf. Schéma corporel*). ▫ LOC. *N'avoir rien dans le corps* : être à jeun. *Un aliment qui tient au corps*,

très nourrissant. *Pleurer toutes les larmes de son corps*, abondamment. *Travailler* qqn au corps*. ◆ Loc. adv. (milieu XII^e) **CORPS A CORPS** : en serrant le corps de l'adversaire contre le sien, dans une lutte. *Combattre, lutter corps à corps*. ▫ **N. m.** (1888) *Un corps à corps*. *Se jeter dans le corps à corps*, dans la mêlée, dans la bataille. ▫ (1580) **A CORPS PERDU** : fougueusement, impétueusement. *Se lancer à corps perdu dans une entreprise*.

4. SPECIALT (fin XI^e) Le tronc, par opposition aux membres, à la tête. *Une grosse tête sur un petit corps*. *Les bras le long du corps*. *Entrer dans l'eau jusqu'au milieu du corps*. → **mi-corps** (à). *Saisir qqn par le milieu du corps*. → **bras-le-corps** (à). *Robe qui moule le corps*. → **moulant**. *Vêtement près du corps*, très ajusté. ◆ PAR EXT. (milieu XII^e) Partie de certains vêtements qui recouvrent le corps au niveau du torse ou de la ceinture. → **corsage, corselet, corset**. *Corps d'armure, de cuirasse*.

5. (Dans des loc.) Homme, individu. (1680) *Garde* du corps*. ▫ DR. *Contrainte* par corps*. *Séparation* de corps*. (fin XIII^e) *Prise* de corps*. ▫ (1613) *À son corps défendant*. → **défendre**. ▫ FIG. *Il passerait sur le corps de tout le monde pour parvenir à ses fins*. *Il faudra me passer sur le corps*.

6. (1680) LOC. *Avoir du corps*, se dit d'un vin (→ **corsé**) qui donne à la bouche une sensation de plénitude (teneur en alcool, vinosité, tanin); d'un tissu, d'un papier assez serré, dense (opposé à *creux*) (cf. *Avoir de la main**). (début XVIII^e, Fénelon) LOC. *Donner corps à une idée*, la rendre plus forte ou l'incarner. ◆ *Prendre corps* (→ **forme**, 1. **tournure**) : prendre un aspect sensible, réel. *Projet qui prend corps*. → se **concrétiser**, se **dessiner**, se **matérialiser**, se **préciser**. ▫ FAIRE corps : adhérer, ne faire qu'un. FIG. *Faire corps avec une idée*. « *Mon problème est de retrouver le moment privilégié où mon œuvre a fait corps avec moi* » (J. Laurent).

II. Partie principale de qqch. (XIII^e)

1. Partie principale (d'une chose). LOC. *Navire perdu corps et biens* [kɔʁzɛbjɛ̃], complètement (le navire, les marchandises, les personnes). *Couler, sombrer, périr corps et biens*. *Le corps d'un bâtiment* (opposé à *aile, avant-corps*). (1590) *Corps de logis**. *Le corps de ferme et les dépendances*. ▫ *Corps de bibliothèque, d'armoire*. *Buffet deux-corps*. *Corps de pompe* : le cylindre. *Corps de chauffe d'une chaudière*. *Carburateur double-corps, à deux diffuseurs**.

2. CALLIGR. *Corps d'une lettre* : le trait principal qui dessine, qui forme la lettre.
 ▫ (1528) TYPOGR. *Corps d'une lettre* : la dimension d'un caractère d'imprimerie (mesurée en points). *La force de corps d'un caractère. Texte composé en corps 9.*

3. (1754) DR. *Le corps du délit**.

III. UN CORPS. OBJET MATERIEL. (XIII^e)

1. (milieu XIII^e) *Corps céleste*. → **astre**.

2. (XVI^e) Tout objet matériel caractérisé par ses propriétés physiques. *Volume, masse d'un corps. La chute des corps*, étudiée en mécanique. *La substance des corps*. → **matière**. *Corps solide. Corps fluides* (liquides, gaz). « *Qui donc irait faire grief au physicien d'isoler la pesanteur des autres qualités des corps qu'il étudie et de négliger le parfum, la couleur* » (Paulhan). ◆ (1585) CHIM. *Corps simple*. → **élément**. *Les atomes, les molécules d'un corps. Corps pur*, dont toutes les molécules sont identiques. *Corps pur composé*. → **combinaison**. *États allotropiques** d'un corps. ▫ *Corps gras* : matière grasse. → **graisse**. ◆ PHYS. **CORPS NOIR** : corps idéal absorbant totalement le rayonnement électromagnétique quelle que soit sa fréquence.

3. Élément anatomique que l'on peut étudier isolément (organe, etc.). *Corps calleux**. *Corps caverneux**. *Corps jaune**. *Corps strié**. *Corps vitré**. *Corps thyroïde*. → **glande**.
 ▫ *Introduction d'un corps étranger** dans l'organisme.

4. ALG. Anneau unitaire*. *Un corps possède au moins deux éléments, 0 et 1. Corps commutatif*, dont la multiplication est commutative.

IV. ENSEMBLE ORGANISE (fin XIII^e)

1. Groupe formant un ensemble organisé sur le plan des institutions. → **assemblée, association, communauté, compagnie**, 2. **ensemble, organe, société**. ▫ (1585) *Le corps politique*. → **état**. (1790) *Le corps électoral* : l'ensemble des électeurs. ▫ *Les corps constitués**. *Les grands corps de l'État* : le Conseil d'État, la Cour des comptes, l'inspection des Finances, la diplomatie, etc.; les hauts fonctionnaires qui en font partie. → **corpsard**. *Élève de l'E. N. A. qui sort dans les grands corps*, dans les premiers. *Corps de la magistrature*. → **justice**. *Corps municipal*. → **municipalité**.

2. HIST. *Les corps du commerce et de l'industrie. Corps de marchands*. → **communauté, corporation, métier**.

3. (1434) MOD. Compagnie, groupe organisé. (1817) *Le corps diplomatique**. *Le corps enseignant**. *Le corps médical**. *Le corps des ingénieurs des Ponts et Chaussées.* ▫ *Corps de métier* : ensemble organisé de personnes exerçant la même profession. SPECIALT *Corps de métier, corps d'état* : métiers du bâtiment. *Différents corps de métiers ont travaillé à la construction de cet immeuble.* ▫ (1771) *Avoir l'esprit* de corps.*

4. (1469) MILIT. Unité administrativement indépendante (bataillon, régiment). *Rejoindre son corps.* ▫ *Corps d'armée*, formé de plusieurs divisions. *Général de corps d'armée* (quatre étoiles). *Corps expéditionnaire**. *Corps franc**. ◆ *Corps de garde**.

5. (1835) DANSE *Corps de ballet**.

6. Recueil de textes, d'ouvrages. → **corpus**. Corps des lois. → 2. **ensemble**. ▫ *Un corps de doctrines.* → **système**.

PERCEPTION [pɛʁsɛpsjɔ̃] n.f., ETYM. 1370; « action de recevoir (le Saint-Esprit; l'Eucharistie) » v. 1170 ◇ latin *perceptio*

I. (1468)

1. Opération par laquelle l'Administration recouvre les impôts directs. → **1. recouvrement; collecte, levée, rentrée.** ◆ PAR EXT. Impôt, taxe, redevance. *Perception excessive.* → **trop-perçu.**

2. (XIX^e) Emploi, bureau du percepteur. → **recette.** « *La vacance probable d'une des vingt-quatre perceptions de Paris cause une émeute d'ambitions à la Chambre des députés !* » (Balzac).

II. (1611) DIDACT. ou LITTER.

1. VIEILLI Acte, opération de l'intelligence, représentation intellectuelle. → **idée, image.** « *Une perception claire et distincte* » (Descartes). « *Nos sensations sont purement passives, au lieu que toutes nos perceptions ou idées naissent d'un principe actif qui juge* » (Rousseau). ◆ Le fait de subir une action, d'y réagir. → **affection.** *Perceptions et aperceptions chez Leibniz.*

2. MOD. Fonction par laquelle l'esprit se représente les objets; acte par lequel s'exerce cette fonction; son résultat. *Perception et sensation.* → **1. sens, sensation.** *Localisation des perceptions. Théories sensualistes, associationnistes, génétiques de la perception.* « *Phénoménologie de la perception* », de Merleau-Ponty. *Le daltonisme est un trouble de*

la perception des couleurs. Perception et imagination. « Quand je dis : “l'objet que je perçois est un cube,” je fais une hypothèse que le cours ultérieur de mes perceptions peut m'obliger d'abandonner. [...] Dans la perception, un savoir se forme lentement » (Sartre). ▫ GRAMM. *Verbes de perception* (ex. regarder, écouter, voir, entendre, sentir).

3. LITTER. *Perception de qqch.* : prise de connaissance, sensation, intuition. → **impression**. *Perception du bien et du mal* : sens moral. « *Pendant qu'il marchait ainsi, les yeux hagards, avait-il une perception distincte de ce qui pourrait résulter pour lui de cette aventure à Digne ?* » (Hugo).

PERCEVOIR [pɛʁsəvwaʁ] v.tr. (conjugaison 28)

ETYM. v. 1200 « comprendre, saisir par l'esprit »; *perceivre* « apercevoir » 1120 ◇ latin *percipere* « saisir par les sens »

Famille étymologique ⇒ **CHASSER**.

I. Saisir par la perception.

1. Comprendre, parvenir à connaître. → **apercevoir, discerner, distinguer, saisir, sentir**. *Percevoir une différence, une nuance. Une difficulté qu'il perçoit confusément.* ◆ SPECIALT Avoir conscience de (une sensation). → **éprouver**. *Percevoir une lueur indécise.* → **apercevoir**. *Les chiens perçoivent les ultrasons.* → **entendre**. « *elle perçut le frémissement de la rampe sous sa main* » (Green).

2. (1798) PHILOS., PSYCHOL. Constituer et reconnaître comme objet par l'acte de la perception. *Percevoir l'étendue. Pour Berkeley, l'existence des « choses » consiste à être perçues (« esse est percipi »), celle des esprits à percevoir (« esse est percipere »).*

II. (1282) Recevoir (une somme d'argent, un produit, un revenu). → **empocher, encaisser**. *Percevoir des intérêts, un loyer.* → **1. toucher**. « *Quant au casuel épiscopal [...] l'évêque le percevait sur les riches* » (Hugo). ◆ SPECIALT Recueillir le montant de (un impôt, une taxe). → **1. lever, recouvrer**. *Percevoir des droits de douane. Fonctionnaire qui perçoit les impôts.* → **percepteur**.

SAISIR [sezir] v.tr. (conjugaison 2)

ETYM. fin XI^e ◇ de l'ancien haut allemand *sazjan*, attesté par le latin du VIII^e s. *sacire* « prendre possession de qqch. »

I. PRENDRE, METTRE EN SA POSSESSION

A. Sujet personne

1. Mettre dans sa main (qqch.) avec détermination, force ou rapidité. → **attraper***, **empoigner, happer, prendre**. « *Je saisis une branche [...] et je tirai. Elle résista, plia* » (Bosco). *Saisir au passage*. → **intercepter**. *Saisir la balle* au bond. Il « saisit la bourse avec une dextérité d'escamoteur et la fit disparaître* » (Gautier). → **s'emparer**. *Le gardien de but a saisi le ballon*. → **atteindre, attraper, s'emparer**.

2. (fin XI^e) Prendre, retenir brusquement ou avec force (un être animé). *Saisir qqn aux épaules, au collet, à bras le corps, dans ses bras*. « *J'essayai de le saisir [le poisson], mais je le trouvai aussi difficile à prendre que l'eau qui fuyait dans mes petits doigts* » (Michelet). ◆ Prendre (qqn) en son pouvoir. *Saisir un accusé*. (fin XV^e) *Saisir qqn au corps*. → **appréhender, arrêter, attraper*, capturer**. « *L'autre le laissait marcher devant et ne le saisissait pas encore* » (Hugo).

3. (1673) Se mettre promptement en mesure d'utiliser, de profiter de (opposé à *manquer, rater*). *Saisir une occasion, sa chance, un moyen. Une occasion à saisir*. ▫ *Saisir l'occasion* par les cheveux*. ▫ *Saisir une excuse, un prétexte* : profiter d'une excuse, d'un prétexte qui s'offre.

4. (1694) Se mettre en mesure de comprendre, de connaître (qqch.) par les sens, par la raison. « *Un nombre croissant de circonstances et d'épisodes, qu'il saisissait un à un, pour les examiner* » (Romain). *Saisir un objet par le regard, saisir d'un coup d'œil*. → **apercevoir, embrasser**. *Saisir qqch. par l'intelligence, la pensée..., l'intuition*. → **appréhender, comprendre*, discerner, percevoir, réaliser**. « *L'esprit saisit plus aisément la pensée Que notre main ce que notre œil convoite* » (Gide). *J'ai saisi au vol une partie de la conversation*. ▫ *Saisir qqn, le comprendre*. ▫ (1923) FAM. *Vous saisissez ?, vous comprenez ? est-ce clair ?* → FAM. 2. **piger**. *Je ne saisis pas bien*.

5. (1495) Mettre sous la main de la justice par une saisie. → **saisie**. *L'huissier a saisi tout le mobilier*. ▫ PAR EXT. (→ aussi **confisquer, réquisitionner**) *Saisir un journal*. ◆ (1809) PAR EXT. *Saisir qqn* : faire la saisie de ses biens. « *Elle avait dû payer vingt francs à un cordonnier, qui menaçait de les faire saisir* » (Zola).

6. (1972) INFORM. Effectuer la saisie (4°) de. *Le texte du manuscrit est saisi par un claviste.*

B. Sujet chose (sensation, émotion, sentiment)

1. (fin XII^e) S'emparer brusquement de la conscience, des sens, de l'esprit de (qqn).
→ **prendre, surprendre.** *Il sentit le froid le saisir. Une faiblesse, un malaise la saisit. La frayeur, la terreur, la peur le saisit.* ▫ *Être saisi d'étonnement.* « *Saisi par une émotion irrésistible, par une curiosité violente, par un souvenir tout-puissant* » (Gobineau).

2. Faire une impression vive et forte sur (qqn). → **captiver, émouvoir, empoigner, frapper, impressionner.** « *Sa grâce, qui n'était point la grâce convenue, vous saisissait comme le malheur* » (Chateaubriand). ▫ « *On demeure d'abord saisi comme en face d'une chose surprenante* » (Maupassant).

3. (Agents physiques) RARE Avoir une action vive, subite sur (qqch.). *La gelée avait « durci la terre et saisi les pavés »* (Balzac).

4. (1832) Exposer sans transition à une forte chaleur (ce qu'on fait cuire). *Saisir un steak à la poêle.* ▫ « *Il est tendre, votre château [chateaubriand] ? à peine saisi, surtout* » (Aragon).

II. Sens juridiques

1. (fin XI^e) VX Mettre (qqn) en possession (de qqch.). (fin XIII^e) DR. *Le mort saisit le vif* : l'héritier est investi sans délai des biens du défunt.

2. (1549) Porter devant (une juridiction). *Saisir un tribunal d'une affaire.* (Plus cour. au passif) *Le Conseil de sécurité a été saisi de la demande de la Grande-Bretagne.*
→ 1. **saisine.**

III. **SE SAISIR** v.pr. (1534) Mettre en sa possession, en son pouvoir. → **s'approprier, s'emparer, prendre.** *Elle s'est saisie d'un couteau. Les rebelles se sont saisis de l'aéroport. Saisissez-vous de cet homme !*

FIGURE [figyR] n.f.

ÉTYM. Début X^e ◇ du latin *figura* « configuration », « choses façonnées » et « symbole », famille de *fingerere* « façonner » et « se représenter, imaginer » → feindre, fiction; effigie

I. FORME EXTERIEURE

A. VX FORME EXTERIEURE D'UN CORPS, ASPECT *Des outils « dont il ne connaît ni l'usage, ni le nom, ni la figure »* (La Bruyère). ♦ **MOD.** *Ne plus avoir figure humaine* : être si mal en point que la forme humaine n'est plus reconnaissable. ▫ **ALLUS. LITTER.** *Le chevalier* à la Triste Figure.*

B. REPRESENTATION D'UNE FORME

1. (début XII^e) **RARE** Représentation visuelle d'une forme (par le dessin, la peinture, la sculpture). → **image; figurine, statue.** « *les enfants se portent d'eux-mêmes à faire des figures sur le papier* » (Fénelon).

2. **FIGURE DE PROUE** : tête, buste (d'une personne, d'un animal) à la proue des anciens navires à voile. **FIG.** Personnalité majeure d'un mouvement (en histoire, etc.).

3. Représentation à deux dimensions, et **SPECIALT**, dessin au trait, mis en rapport avec un texte écrit ou imprimé, et destiné à en faciliter la lecture, la compréhension. → **croquis, graphique, illustration, schéma, tableau, tracé.** *Voir figure page 4. Livre orné de figures.* → 2. **estampe, vignette; illustré.**

4. **ARTS** Représentation d'un personnage. → **effigie, portrait, statue.** « *Ah, peindre des figures comme Claude Monet peint les paysages !* » (Van Gogh).

5. (1845) Carte à jouer représentant un personnage (roi, dame, cavalier, valet). → **honneur, tête.**

6. **BLAS.** *Figure naturelle*, de fantaisie : pièce de l'écu représentant des objets, des formes imaginaires.

C. Locutions LITTER. FAIRE FIGURE : jouer un personnage important, tenir un rang. « *ceux qui sont appelés à faire figure dans le monde et qui consentent, qui parviennent à demeurer naturels* » (Gide). ♦ **FAIRE BONNE, MAUVAISE FIGURE** : avoir une apparence (bonne, mauvaise). ♦ **FAIRE PALE FIGURE** : obtenir de moins bons résultats que les concurrents, ne pas être à la hauteur. *L'équipe française a fait pâle figure devant l'Allemagne.* ♦ **FAIRE FIGURE DE** : avoir l'air de, paraître, passer pour (en bien ou en mal). « *Il est gênant et fatigant de faire figure de grand homme* » (Valéry). ▫ **(CHOSSES)** *Ce qu'on lui a donné fait figure d'aumône.* ♦ **Prendre figure** : prendre forme.

D. FORME CORRESPONDANT A UNE ABSTRACTION (MATH) OU A UNE ACTION ORGANISEE (DANSE)

1. (XVI^e; d'abord « surface » ou « volume ») GEOM. Représentation dans le plan ou dans l'espace euclidien des points, droites, courbes, surfaces ou volumes. PAR EXT. Ces objets géométriques eux-mêmes. *Figure plane. Tracer, construire une figure.* ▢ **CAS DE FIGURE** : représentation graphique obtenue lorsqu'on fait varier un ou plusieurs paramètres dans l'expression analytique qui définit une figure. FIG. Représentation mentale d'une « figure » dans un cas particulier. COUR. Situation envisagée à titre d'hypothèse, parmi d'autres. *Dans ce cas de figure, il faudrait...*

2. (1680) DANSE Chemin décrit par les danseurs suivant des lignes déterminées. ▢ *Figure de ballet* : position respective des danseurs dans les évolutions.

◆ *Figures libres, imposées*, en patinage artistique. → **axel, huit, lutz, salchow, salto.**

II. **PERSONNE** Personnalité marquante. → **caractère, personnage, type.** *Les grandes figures de l'histoire, d'une époque.* → **nom.** *Disparition d'une figure du syndicalisme.*

III. VISAGE

1. (XVIII^e) Partie antérieure de la tête de l'homme. → **face, tête, visage**; FAM. 2. **balle, bouille, gueule, museau, tronche.** *Figure d'enfant* (→ *frimousse, minois*), comique (→ FAM. 1. **bille, binette, bobine, trombine**), grotesque (→ FAM. **Trogne**), *peu sympathique. Recevoir un coup en pleine figure.* → FAM. 1. **fraise, poire, pomme.** *Casser* la figure à qqn.* → FAM. **gueule.** *Se casser* la figure.* « *Ce n'était pas une figure, c'était une physionomie, une âme* » (Sand). « *des Chinoises à la figure ronde, harmonieuses comme la lune* » (Bodard). *Ça se voit comme le nez* au milieu de la figure.*

2. (1662) Air, mine. *Il fait une drôle de figure.* → FAM. 2. **bouille, gueule, trombine, tronche.** *Sa figure s'allongea. Tu as une petite figure, ce matin, l'air fatigué.*

IV. **DANS LE LANGAGE** Représentation par le langage (vocabulaire ou style). (début XII^e) RHET., GRAMM. « *Tours de mots et de pensées qui animent ou ornent le discours* » (Dumarsais). *Figures de rhétorique* (VIEILLI), *figures de style* (MOD.) ou ABSOLT *figures.* « *De figures sans nombre égayez votre ouvrage* » (Boileau). « *Dans l'ordre du langage, les figures, qui jouent communément un*

rôle accessoire, semblent n'intervenir que pour illustrer ou renforcer une intention » (Valéry). *Figures de diction* (aphérèse, apocope, crase, diérèse, épenthèse, métathèse, prosthèse, syncope, synérèse). *Figures de construction* (anacoluthie, anaphore, chiasme, ellipse, hyperbate, oxymoron, parataxe, pléonasme, syllepse, zeugma). *Figures de mots* (allégorie, allusion, antiphrase, antonomase, catachrèse, euphémisme, hypallage, ironie, métaphore, métonymie, symbole, synecdoque). → **trope**. *Figures de pensée* (antithèse, apostrophe, épiphonème, hyperbole, hypotypose, litote, prétérition, prolepse, prosopopée).

Bibliographie

- Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no> (dernière consultation : 21/05/2015).
- ALVARADO, Ramon, 1995. « Le devenir et les formes du temps ». In : Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir, Actes du colloque « linguistique et sémiotique III »*, Université de Limoges. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, p. 199-206.
- ARISTOTE, (éd.) [1966] 2009. *De l'Âme*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France ». Texte édité par Antonio Janonne. Trad. fr. par Edmond Barbontin.
- ARRIVE, Michel, 1971. « Structuration et destruction du signe dans quelques textes de Jarry ». In : Algirdas Julien Greimas (dir.), *Essais de sémiotique poétique*. Paris : Larousse, coll. « Collection L », p. 64-79.
- AUROUX, Sylvain, 2008. *La philosophie du langage*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- BADIR, Sémir, 2011. « Sémiotique de la connaissance ». *Signata 1*, p. 239-253.
- BADIR, Sémir, 2009a. « Six propositions de sémiotique générale ». *Actes Sémiotiques 112*. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674> (dernière consultation: 21/05/2015).
- BADIR, Sémir, 2009b. « La production de la *sémiosis*. Une mise au point théorique ». *Actes Sémiotiques*. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3335> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BADIR, Sémir, 2009c. « Sur la profondeur ». *Actes Sémiotiques 112*. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2564> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BADIR, Sémir, 2001. *Saussure : la langue et sa représentation*. Paris, Montréal (Qc), Budapest, Torino : L'Harmattan, coll. « Sémantiques ».
- BARBÉRIS, Jeanne –Marie, 1994. « Être là sans y être. Mise en scène de la présence et de l'absence dans *Così fan tutte* ». *Cahiers de praxématique 23*, p. 37-55.
- BARCELO, Gérard Joan, BRES, Jacques et PATARD, Adeline, 2006. « Présentation ». *Cahiers de praxématique 47*, p. 7-12.
- BARTHES, Roland, 1984. *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- BARTHES, Roland, [1973] 1982. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- BARTHES, Roland, [1957] 1970. *Mythologies*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- BARTHES, Roland, 1968. « L'effet de réel ». *Communications 11*, p. 84-89.

- BARTHES, Roland, 1966. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications* 8, p. 1-27.
- BASSO-FOSSALI, Pierluigi, 2009. « L'espace du jeu ». *Actes Sémiotiques* 112. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2541> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BENVENISTE, Émile, 1974. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- BENVENISTE, Émile, 1966. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- BERGSON, Henri, 2011. *L'âme et le corps*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadriège, Grands textes ».
- BERTRAND, Denis et FONTANILLE, Jacques (dir.), 2006. *Régimes sémiotiques de la temporalité : la flèche brisée du temps*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- BERTRAND, Denis, 2012. « Les formes mouvantes de la présence ». *Actes Sémiotiques* 115. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2711> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BERTRAND, Denis, 2011. « Au nom de *non*. Perspectives discursives sur le négatif ». *Actes Sémiotiques* 114. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2589> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BERTRAND, Denis, 2009a. « Structure et sensibilité ». *Actes Sémiotiques* 112. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2880> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BERTRAND, Denis, 2009b. « De la topique à la figuration spatiale ». *Actes Sémiotiques* 112. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2532> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BERTRAND, Denis, 2000. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, coll. « Fac. Linguistique ».
- BONNEFOY, Yves, 1995. *Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie ».
- BORDRON, Jean-François, 2011. « Perception et expérience ». *Signata* 1, p. 255-293.
- BORDRON, Jean-François, 2007a. « Image et vérité ». *Actes Sémiotiques*. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3355> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BORDRON, Jean-François, 2007b. « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet ». *Actes Sémiotiques* 110. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1572> (dernière consultation : 21/05/2015).
- BORDRON, Jean-François, 1995. « Compositions et mises en séquences ». In : Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir, Actes du colloque « linguistique et sémiotique III »*, Université de Limoges. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, p. 57-64.

- BORILLO, André, 1992. « Quelques marqueurs de la deixis spatiale ». In : Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (dir.), *La deixis : colloque en Sorbonne 8-9 juin 1990*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », p. 245-256.
- BOURASSA, Lucie, 1993. *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Montréal : Les éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours ».
- BRUDER, Gail, 1995. « Psychological evidence that linguistic devices are used by readers to understand spatial deixis in narrative text ». In : Judith Duchan, Gail Bruder et Lynne Hewitt (eds.), *Deixis in narrative : A cognitive science perspective*. New Jersey : Erlbaum, p. 243-260.
- CARTER, Richard, 1997. « Lexical Knowledge, Conceptual Knowledge, and Generativity ». *Sémiotiques 13*, p. 41-64.
- CHARPENTIER, Nicolas, 1999. *La lecture selon Barthes*. Paris, Montréal : L'Harmattan, coll. « Sémantiques ».
- COLAS-BLAISE, Marion, 2011. « L'énonciation à la croisée des approches : Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ». *Signata 1*, p. 39-89.
- COLLOT, Michel, 1990. « Rythme et mètre : entre identité et différence ». *Protée 18/1*, p. 75-80.
- COLTIER, Danièle, DENDALE, Patrick et DE BRABANTER, Philippe, 2009. « La notion de prise en charge : mise en perspective ». *Langue Française 162*, p. 3-27.
- COMTE-SPONVILLE, André, 1998. *Dictionnaire des philosophes*. Paris : Albin Michel/ Encyclopedia Universalis.
- COQUET, Jean-Claude, 2007. *Phusis et Logos : une phénoménologie du langage*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi ».
- COQUET, Jean-Claude, 1997. *La quête du sens : le langage en question*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- COQUET, Jean-Claude, 1993. « Temporalité et phénoménologie du langage ». *Sémiotiques 5*, p. 9-29.
- COQUET, Jean-Claude, 1991. « Réalité et principe d'immanence ». *Langages 103*, p. 23-35.
- COQUET, Jean-Claude, 1984. *Le discours et son sujet, tome 1 : essai de grammaire modale*. Paris : Klincksieck, coll. « Semiosis », n° 8.
- COQUET, Jean-Claude, 1973. *Sémiotique littéraire : contribution à l'analyse sémantique du discours*. Tours : Maison Mame, coll. « Univers Sémiotiques ».
- COQUET, Jean-Claude, 1971. « Poétique et linguistique ». In : Algirdas Julien Greimas (dir.), *Essais de sémiotique poétique*. Paris : Larousse, coll. « Collection L », p. 26-44.
- COURTÉS, Joseph, [2003] 2007. *La sémiotique du langage*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 ».

- COURTÉS, Joseph, [1991] 1995a. *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette Supérieur, coll. « Hachette université Linguistique ».
- COURTÉS, Joseph, 1995b. *Du lisible au visible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*. Bruxelles : De Boeck Université, coll. « Culture & communication ».
- DE CARVALHO, Paulo, 1992. « Deixis et grammaire ». In : Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (dir.), *La deixis : colloque en Sorbonne 8-9 juin 1990*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », p. 95-103.
- DEGUY, Michel, 1974. « Figure du rythme, rythme des figures ». *Langue française*°23, p. 24-40.
- DE MONTAIGNE, Michel, (éd.) 1992. *Les essais*. Paris : Arléa. Texte édité par Claude Pinganaud.
- DE MULDER, Walter et BRISARD, Frank, 2006. « L'imparfait marqueur de réalité virtuelle ». *Cahiers de praxématique* 47, p. 97-124.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, [2002] 2008. *Écrits de linguistique générale*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie ». Texte établi et édité par Simone Bouquet et Rudolf Engler.
- DESCARTES, René, (éd.) 1949. *Œuvres et lettres*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Texte édité par André Bridoux.
- DESCARTES, René, (éd.) 1953. *Correspondance avec Arnaud et Morus*. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ». Texte édité par Geneviève Lewis.
- DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, [1998] 2003. *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris : Nathan, coll. « Lettres Sup. ».
- DUBOIS, Danièle, RESCHE-RIGON, Philippe et TENIN, Aurélie, 1997. « Des couleurs et des formes : catégories perceptives ou constructions cognitives ». In : Danièle Dubois (dir.), *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*. Paris : Kimé, coll. « Argumentation, Sciences du langage », p. 17-40.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- DUFAYS, Jean-Louis, 2005. « Lecture littéraire vs lecture ordinaire : une dichotomie à interroger ». In : Vincent Jouve (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : L'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », p. 309-322.
- ECO, Umberto. [1985] 2010. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, coll. « Livre de poche ». Trad. fr. par Myriem Bouzaher.
- ECO, Umberto, [1972] 2004. *Le signe : histoire et analyse d'un concept*. Milan / Bruxelles / Paris : Arnoldo Mondadori Editore / Éditions Labor / Librairie générale française, coll. « Livre de poche ». Trad. fr. par Jean-Marie Klinkenberg, titre original : *Segno*, 1980.

- ECO, Umberto, [1976] 1992. *La production des signes*. Indiana / Paris : Indiana University Press / Librairie générale français, coll. « Livre de poche, biblio essais ». Extrait adapté de *Trattato di semiotica generale*. Trad. fr. par Myriem Bouzaher.
- ECO, Umberto, 1966. « James Bond : une combinatoire narrative ». *Communications* 8, p. 77-93.
- FADDA, Emanuele, 2007. « L'identité symbolique, notes sur le sujet de la sémiologie chez Prieto ». In : Daniele Gambarara (dir.), *Cahiers Ferdinand de Saussure* 60. Genève : Librairie Droz, p. 73-83.
- FILLMORE, Charles J., 1997. *Lectures on Deixis*. Stanford, California : CSLI Publications, coll. « CSLI Lecture Notes ».
- FISSETTE, Jean, 1990. « Le rythme, le sens, la sémiologie : introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau ». *Protée* 18/1, p. 47-58.
- FONTANILLE, Jacques et ZILBERBERG, Claude, 1998. *Tension et signification*. Sprimont : Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- FONTANILLE, Jacques, 2009. « La sémiotique est-elle un art ? Le faire sémiotique comme « art libéral » ». *Actes Sémiotiques*. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3343> (dernière consultation : 21/05/2015).
- FONTANILLE, Jacques, 2008. *Pratiques sémiotiques*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- FONTANILLE, Jacques, 2004. *Soma et Séma : figures du corps*. Paris : Maisonneuve & Larose, coll. « Dynamiques du sens ».
- FONTANILLE, Jacques, [1999] 2003. *Sémiotique du discours*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques ».
- FONTANILLE, Jacques, 1999. *Modes du sensible et syntaxe figurative*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques ».
- FONTANILLE, Jacques, 1989. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris : Hachette.
- FONTANILLE, Jacques, 1983. « Rôle de l'observateur dans la mise en discours des figures ». *Actes sémiotiques* 26, p. 8-11.
- FRANCKEL, Jean-Jacques, 1998. « Référence, référenciation et valeurs référentielles ». *Sémiotiques* 15, p. 61-84.
- GALBRAITH, Mary, 1995. « Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative ». In : Judith Duchan, Gail Bruder et Lynne Hewitt (eds.), *Deixis in narrative : A cognitive science perspective*. New Jersey : Erlbaum, p. 19-59.
- GENETTE, Gérard, 1966. « Frontières du récit ». *Communications* 8, p. 152-163.
- GENINASCA, Jacques, 2004a. « Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques ». *Champs du Signe* 18, p. 109-118.
- GENINASCA, Jacques, 2004b. « Quand donner du sens c'est donner forme intelligible ». *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*. Disponible

- sur : http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=344 (dernière consultation : 21/05/2015).
- GENINASCA, Jacques, 2003. « Le logos du format ». *Temas del Seminario* 9, p. 61-81.
- GENINASCA, Jacques, 1998. « Le discours n'est pas toujours ce que l'on croit ». *Protée* 26/1, p. 109-114.
- GENINASCA, Jacques, 1997a. *La parole littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- GENINASCA, Jacques, 1997b. « Stylistique et *sémiosis* ». *Sémiotique et Bible* 85, p. 3-7.
- GENINASCA, Jacques, 1987. « Pour une sémiotique littéraire ». *Actes sémiotiques* 83, p. 7-26.
- GENINASCA, Jacques, 1983. « Figures, passions et discours ». *Actes sémiotiques* 26, p. 27-30.
- GENINASCA, Jacques, 1977. « Pêcher/prêcher. Récit et métaphore. LUC 5, 1-11 ». In : Groupe d'Entrevernes, *Signes et paraboles : sémiotique et texte évangélique*. Paris : Seuil, p. 143-171.
- GENINASCA, Jacques, 1971. « Découpage conventionnel et signification ». In : Algirdas Julien Greimas (dir.), *Essais de sémiotique poétique*. Paris : Larousse, coll. « Collection L », p. 45-62.
- GERVAIS, Bertrand, 2005. « Le corps défiguré : lecture et figures de l'imaginaire ». In : Vincent Jouve (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : l'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », p. 221-234.
- GREIMAS Algirdas Julien et FONTANILLE, Jacques. 1991. *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien et FONTANILLE, Jaques, 1984. « Entretien ». *Langue française* 61, p. 121-128.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph, 1979. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, coll. « Hachette Université ».
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1987. *De l'imperfection*. Périgueux : Fanlac.
- GREIMAS, Algirdas Julien, [1966] 1986. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Presses Universitaire de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1983a. *Du sens II : essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1983b. « De la figurativité ». *Actes sémiotiques* 26, p. 48-51.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1977. « Postface ». In : Groupe d'Entrevernes, *Signes et paraboles : sémiotique et texte évangélique*. Paris : Seuil, p. 227-237.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1976. *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1971. « Pour une théorie du discours poétique ». In : Algirdas Julien Greimas (dir.), *Essais de sémiotique poétique*. Paris : Larousse, coll. « Collection L », p. 6-24.

- GREIMAS, Algirdas Julien, 1970. *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1966. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». *Communications* 8, p. 28-59.
- GROCCIA, Martine, 2008. *La chanson : une approche sémiotique d'un objet sonore et musical*. Université Lyon II. Thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction de Louis Panier.
- GROUPE D'ENTREVERNES, 1979. *Analyse sémiotique des textes : introduction, théorie, pratique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie ».
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (éd.) [1969] 1976. *Science de la logique, Tome III : Logique de l'essence*. Paris : Aubier, coll. « La philosophie en poche ». Trad. fr. par Samuel Jankélévitch.
- HUSSERL, Edmund, (éd.) 1990. *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons*. Paris : Presses Universitaires de France. Trad. fr. par Alexandre Lowit.
- HUSSERL, Edmund , (éd.) 1953. *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques ». Trad. fr. par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas.
- IMBERT, Michel, 1998. « Neurosciences et sciences cognitives ». In : Daniel Andler (dir.). *Introduction aux sciences cognitives*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 49-76.
- ISSA, Nada, 2012. « Revue Signata. Annales de sémiotique n°1 *Cartographie de la sémiotique actuelle, 2011* ». *Actes Sémiotiques* 115. Disponible sur : <http://publications.unilim.fr/revues/as/483> (dernière consultation : 21/05/2015).
- ISSA, Nada, 2010. « Fragments, figures inachevées : Application sur « Rues solitaires » d'Edouard Alkharrat ». *Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique (AFS, SEMIO2010)* « Des écritures fragmentaires : questions d'énonciation », Lyon.
- ISSA, Nada, 2009. *Les figures du sensible dans « L'Étranger » d'Albert Camus : le crime. Approche sémiotique*. Université Lyon II. Mémoire de Master II en sciences du langage, sous la direction de Louis Panier.
- JAUSS, Hans Robert, [1978] 2010. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ». Trad. fr. par Claude Maillard.
- JOUVE, Vincent, 1993. *La lecture*. Paris : Hachette Livre, coll. « Contours littéraires ».
- KANT, Emmanuel, (éd.) 1980. *Œuvres philosophiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Texte édité par Ferdinand Alquié.
- KEANE, Teresa, 1991. « Figurativité et perception ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* 17.
- KRISTEVA, Julia, 1981. *Le langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- KRISTEVA, Julia, 1968. « La productivité dite texte ». *Communications* 11, p. 59-83.

- LAMMEL, Annamaria, 1997. « Mots, catégories conceptuelles, processus de catégorisation ». In : Danièle Dubois (dir.). *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*. Paris : Kimé, coll. « Argumentation, Sciences du langage », p. 129-145.
- LANDOWSKI, Eric, 2009. « Avoir prise, donner prise ». *Actes Sémiotiques 112*. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2852> (dernière consultation : 21/05/2015).
- LANDOWSKI, Eric, 2004. *Passions sans nom*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- LARSEN, Svend Erik, 1991. « Un essai de sémiotique transatlantique : la notion d'objet chez Brøndal, Peirce et Greimas ». *Langages 103*, p. 7-22.
- LATRAVERSE, François, 1998. « Locke et le retournement sémantique ». *Sémiotiques 14*, p. 19-30.
- LEGALLOIS, Dominique, 2003. « Essai sur la temporalité et le rythme du signe linguistique ». *Langages*°150, p. 48-60.
- LE GUERN, Odile, 2009. « Le Support comme limite et les limites du support ». *Actes Sémiotiques*. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3196> (dernière consultation : 21/05/2015).
- LI, Naicong et ZUBIN, David, 1995. « Discours continuity and perspective taking ». In : Judith Duchan, Gail Bruder et Lynne Hewitt (eds.), *Deixis in narrative : A cognitive science perspective*. New Jersey : Erlbaum, p. 287-307.
- LOCKE, John, (éd.) [1975] 1984. *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford : Clarendon Press.
- MAINGUENEAU, Dominique, 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod.
- MARTIN, François, 1995. « Devenir des figures ou des figures au corps ». In : Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir, Actes du colloque « linguistique et sémiotique III »*, Université de Limoges. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, p. 137-146.
- MAZALEYRAT, Jean, 1995. *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Coursus ».
- MELANCON, Johanne, 1990. « Du rythme musical au rythme poétique ». *Protée 18/1*, p. 69-74.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, [1960] 2008. *Signes*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice, [1978] 2002. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice, [1964] 2001. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ». Texte établi par Claude Lefort.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, [1945] 1994. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice, [1964] 1993. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ».
- MESCHONNIC, Henri, [1975] 1996. *Le signe et le poème*. Paris : Gallimard, coll. « Le Chemin ».
- MESCHONNIC, Henri, 1982. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- MESCHONNIC, Henri, 1974. « Fragments d'une critique du rythme ». *Langue française* 23, p. 5-23.
- MEUNIER, André, 1992. « Sujet de la deixis et support modal ». In : Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (dir.), *La deixis : colloque en Sorbonne 8-9 juin 1990*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », p. 375-386.
- MICHEL, Raymond, 2005. « Expérience de lecture et expérience esthétique : du plaisir et de l'émotion ». In : Vincent Jouve (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : l'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », p. 425-468.
- MILNER, Jean-Claude et REGNAULT, François, 1987. *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*. Paris : Seuil.
- MOLINIÉ, Georges, 1998. *Sémiostylistique : l'effet de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- MONDADA, Lorenza, 1997. « Processus de catégorisation et construction discursive des catégories ». In : Danièle Dubois (dir.), *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*. Paris : Kimé, coll. « Argumentation, Sciences du langage », p. 291-313.
- MORIER, Henri, [1961] 1975. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- MÜNCH, Marc-Mathieu, 2005. « Lecture de la beauté ou beauté de la lecture ». In : Vincent Jouve (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : l'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », p. 375-384.
- NASH, Suzanne, 2004. « La présence de Jean Tortel ». *Etudes Françaises* 40/3, p. 43-56.
- NORMAND, Claudine, 1998. « Avant-propos : Introduction à une question insistante ». *Sémiotiques* 15, p. 5-17.
- ONO, Aya, 2007. *La notion d'énonciation chez Émile Benveniste*. Limoges : Lambert-Lucas.
- OUELLET, Pierre, 2000. *Poétique du regard : littérature, perception, identité*. Sillery (Québec)/ Limoges : Septentrion/ Presses Universitaires de Limoges, coll. « Les nouveaux cahiers du Celat ».
- OUELLET, Pierre, 1998. « Regard esthétique et vision sémiotique ». *Etudes littéraires* 30/3, p. 123-129.

- OUELLET, Pierre, 1992. « Signification et sensation : la représentation sémiolinguistique du sensible ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* 20.
- PANIER, Louis, 2012. « Quelques notes sur la « théologie négative » - incidences sémiotiques ». *Actes sémiotiques* 115. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2486> (dernière consultation : 21/05/2015).
- PANIER, Louis, 2011. « Sens, excès de sens, négation du sens ». *Actes Sémiotiques* 114. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2587> (dernière consultation : 21/05/2015).
- PANIER, Louis, 2009. « Construction d'espace et régime de signification ». *Actes Sémiotiques* 112. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2557> (dernière consultation : 21/05/2015).
- PANIER, Louis, 2006. « Discours, cohérence, énonciation. Une approche de sémiotique discursive ». In : Frédéric Calas (dir.), *Cohérence et discours*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique française. Etudes linguistiques », p. 107-116.
- PANIER, Louis, 2004. « Figurativité, mise en discours, corps du sujet ». *Sémiotique et Bible* 114, p. 39-52.
- PANIER, Louis, 2003. « Polysémie des figures et statut figural des grandeurs figuratives, l'exemple de la Parabole des Mines (Evangile de Luc 19, 12-27) ». In : Sylvianne Rémi-Giraud et Louis Panier (dir.), *La polysémie ou l'Empire des sens : lexique, discours, représentations*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », p. 75-83.
- PANIER, Louis, 1995. « Devenir des figures - Figures en devenir. La théorie des figures dans l'exégèse biblique ancienne ». In : Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir, Actes du colloque « linguistique et sémiotique III »*, Université de Limoges. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, p. 147-157.
- PANIER, Louis, 1983. « La « vie éternelle », une figure ». *Actes sémiotiques* 26, p. 39-40.
- PARRET, Herman, 2006. *Épiphanies de la présence*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, coll. « Essais sémio-esthétiques ».
- PERRIN, Laurent, 2008. « Le sens montré n'est pas dit ». In : Merete Birkelund, Maj-Britt Mosegaard Hansen et Coco Noren (eds.), 2008. *L'énonciation dans tous ses états, mélanges offerts à Henning Nølke à l'occasion de ses soixante ans*. Berne : Peter Lang, p. 157-187.
- PORTINE, Henri, 1998. « Thought or Reference : à propos d'un prétendu triangle sémiotique ». *Sémiotiques* 15, p. 19-32.
- PORTINE, Henri, 1992. « Remarques sur l'analyse des temps verbaux par J. Damourette et E. Pichon et sur l'étude de la phénoménologie du temps de E. Minkowski : sur le Moi-Ici-Maintenant ». In : Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (dir.), *La deixis : colloque en Sorbonne 8-9 juin 1990*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », p. 309-317.

- PLATON, (éd.) [2002] 2004. *La République*. Paris : Flammarion. Trad. fr. par Georges Leroux.
- PLATON, (éd.) [1926] 1965. *Œuvres complètes. Tome IV Ire partie. Phédon*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France ». Trad. fr. par Léon Robin.
- RABATEL, Alain, 2009. « Prise en charge et imputation, ou la prise en charge à responsabilité limitée... ». *Langue Française* 162, p. 71-87.
- RABATEL, Alain, 2008. « Figures et points de vue en confrontation ». *Langue Française* 160, p. 3-20.
- RASTIER, François, 2006. « Formes sémantiques et textualité ». *Langages* 163, p. 99-114.
- RASTIER, François, [1991] 2001. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- RASTIER, François, 1991. « Catégorisation, typicalité et lexicologie : Préliminaires critiques ». In : Danièle Dubois (dir.), 1991. *Sémantique et cognition : catégorie, prototypes, typicalité*. Paris : CNRS, coll. « Sciences du langage », p. 259-277.
- RASTIER, François, 1983. « Le problème du figuratif et l'impression référentielle ». *Actes sémiotiques* 26, p. 12-15.
- RECANATI, François, 1998. « Contenu sémantique et contenu cognitif des énoncés ». In : Daniel Andler (dir.). *Introduction aux sciences cognitives*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 239-270.
- RÉGIS, Luc, 1993. « Corps, paysage ». *Sémiotiques* 4, p. 109-125.
- REY, Alain et REY-DEBOVE, Josette (dir.), 2010. *Le nouveau petit Robert*. Paris : Le Robert.
- RICOEUR, Paul, 1986. *Du texte à l'action : essais d'herméneutique, II*. Paris : Seuil, coll. « Esprit ».
- RIFFATERRE, Michael, [1957] 1982. « L'illusion référentielle ». In : Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », p. 91-118. Trad. fr. par Pierre Zoberman.
- ROUSSEAU, André, 1992. « La deixis : un problème de logique et de philosophie du langage ». In : Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (dir.), *La deixis : colloque en Sorbonne 8-9 juin 1990*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », p. 365-374.
- SADOULET, Pierre, 1995. « Convocation du devenir, éclat du survenir et tension dramatique dans les récits ». In : Jacques Fontanille (dir.), *Le Devenir, Actes du colloque « linguistique et sémiotique III »*, Université de Limoges. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, p. 91-113.
- SEGAL, Erwin, 1995. « A cognitive-phenomenological theory of fictional narrative ». In : Judith Duchan, Gail Bruder et Lynne Hewitt (eds.), *Deixis in narrative : A cognitive science perspective*. New Jersey : Erlbaum, p. 61-78.

- SLODZIAN, Monique, 1993. « Voir et nommer les couleurs ». *Sémiotiques* 4, p. 31-44.
- SOUPAULT, Philippe, 1984. *Georgia Epitaphes Chansons et autres poèmes*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie ».
- SPINOZA, Baruch, (éd.) 1954. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Texte revu, présenté et annoté par Roland Caillois, Madeleine Frances et Robert Misrah.
- TODOROV, Tzvetan, 1966. « Les catégories du récit littéraire ». *Communications* 8, p. 125-151.
- TORTEL, Jean, 1965. *Les villes ouvertes*. Paris : Gallimard, coll. « Blanche ».
- TREISMAN, Anne, 1998. « L'attention, les traits et la perception des objets ». In : Daniel Andler (dir.). *Introduction aux sciences cognitives*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 53-191.
- TROUVÉ, Alain, 2005. « Lecture, fantasme et sujet processuel ». In : Vincent Jouve (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : l'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », p. 235-247.
- TYVARET, Jean-Emmanuel, 2005. « La lecture entre la matière et l'esprit ». In : Vincent Jouve (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : l'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », p. 385-403.
- VALÉRY, Paul, (éd.) [1957] 1987. *Œuvres. Vol. I*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Édition établie et annotée par Jean Hytier.
- WATT, Ian, [1957] 1982. « Réalisme et forme romanesque ». In : Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », p. 11-46.
- WEAGEL, Deborah, 2010. *Words and Music : Camus, Beckett, Cage, Gould*. New York : Peter Lang, coll. « American University Studies ».
- WIEBE, Janyce, 1995. « References in narrative text ». In : Judith Duchan, Gail Bruder et Lynne Hewitt (eds.), *Deixis in narrative : A cognitive science perspective*. New Jersey : Erlbaum, p. 263-286.
- ZILBERBERG, Claude, 2011a. *Des formes de vie aux valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- ZILBERBERG, Claude, 2011b. «Condition de la négation». *Actes Sémiotiques* 114. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2586> (dernière consultation : 21/05/2015).
- ZILBERBERG, Claude, 2009. «Contribution à la sémiotique de l'espace». *Actes Sémiotiques* 112. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2624> (dernière consultation : 21/05/2015).
- ZILBERBERG, Claude, 1990. « Relativité du rythme ». *Protée* 18/1, p. 37-46.
- ZILBERBERG, Claude, 1983. « Le temps et l'espace comme figurants ». *Actes sémiotiques* 26, p. 35-36.

ZILBERBERG, Claude, 1972. *Une lecture des « Fleurs du Mal »*. Tours : Mame, coll. « Univers sémiotiques ».

ZUBIN, David et HEWITT, Lynne, 1995. « The deictic center : A theory of deixis in narrative ». In : Judith Duchan, Gail Bruder et Lynne Hewitt (eds.), *Deixis in narrative : A cognitive science perspective*. New Jersey : Erlbaum, p. 129-155.

Index terminologique

A

agir 9, 34, 45, 46, 154, 221, 224, 226, 227, 231
âme 9, 13, 17, 19, 22, 24, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40,
41, 46, 48, 72

C

chair .. 20, 75, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 234
changement ... 39, 42, 78, 88, 112, 124, 127, 136, 142,
143, 144, 145, 157, 158, 160, 172, 177, 179, 180,
185, 192, 198, 204, 205, 207, 210, 211, 222
chose . 19, 21, 24, 26, 27, 28, 32, 35, 36, 41, 42, 44, 46,
52, 62, 81, 83, 94, 106, 120, 129, 133, 135, 136,
149, 216, 218
cohérence 10, 11, 17, 20, 21, 22, 33, 34, 48, 54, 56, 57,
58, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 74, 96, 99,
100, 101, 108, 111, 114, 117, 170, 196, 197, 204,
221, 227, 228, 231, 233, 235, 236, 237
condition 26, 31, 37, 40, 52, 62, 68, 95, 96, 97, 99,
199, 202, 209, 214, 221
connaissance .. 9, 13, 17, 23, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39,
41, 46, 48, 56, 59, 233
contenu ... 12, 27, 28, 30, 62, 63, 64, 67, 68, 77, 95, 96,
99, 100, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 117, 118,
121, 123, 143, 145, 152, 156, 158, 162, 175, 178,
191, 197, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 209, 215,
221, 222, 223, 227, 229, 230, 233, 236, 237
corps ... 9, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56,
57, 58, 59, 64, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81,
82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94,
96, 97, 98, 99, 100, 105, 126, 149, 159, 161, 162,
163, 164, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184,
185, 191, 193, 194, 200, 201, 202, 204, 205, 213,
218, 219, 220, 222, 223, 224, 226, 233, 234, 235

D

débrayage 10, 80, 81, 87, 88, 92, 95, 137
discours 9, 10, 11, 13, 17, 18, 28, 33, 34, 36, 38, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 91, 92, 95, 97, 99, 100, 105,
107, 108, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119,
125, 126, 128, 129, 133, 155, 196, 197, 199, 200,
202, 204, 205, 206, 209, 210, 214, 215, 216, 217,
218, 219, 220, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229,
230, 231, 233, 234, 235, 236, 237
discursif 9, 10, 26, 38, 39, 44, 54, 62, 63, 67, 73, 77,
79, 105, 112, 113, 116, 117, 124, 126, 135, 137,
138, 154, 156, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 204,
210, 214, 216, 217, 219, 222, 223, 225, 226, 227

E

embrayage 10, 14, 80, 112, 155, 157, 158, 199, 203,
204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 217, 219,
227, 228, 234, 235
énoncé 11, 52, 53, 55, 58, 61, 64, 65, 67, 71, 73, 80,
107, 110, 111, 112, 115, 124, 125, 126, 127, 129,
130, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142,
144, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156,
157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 170, 171,
172, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 188, 191,
196, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209,
210, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 236
énonciation 9, 10, 49, 61, 73, 75, 77, 78, 80, 91, 92,
112, 123, 125, 126, 127, 129, 134, 138, 140, 141,
155, 158, 159, 179, 183, 199, 202, 203, 213, 215,
217, 219, 220, 229, 230
entendement 35, 36, 38
espace 25, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 51, 78, 86,
89, 97, 98, 107, 113, 118, 124, 126, 127, 129, 130,
132, 135, 136, 137, 148, 153, 154, 155, 157, 158,
159, 161, 162, 163, 164, 167, 176, 177, 178, 179,
180, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 195, 199, 200,
201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 223,
230
esprit 1, 9, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 34,
36, 38, 39, 41, 44, 48, 60, 109, 178
expérience 9, 10, 11, 13, 17, 29, 31, 34, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56,
57, 58, 59, 62, 64, 73, 75, 78, 79, 80, 90, 92, 98,
125, 126, 127, 129, 134, 135, 137, 158, 196, 200,
213, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 229,
230, 231, 233, 234, 236, 237
expression 12, 28, 44, 45, 52, 62, 63, 64, 65, 67, 68,
75, 77, 95, 99, 100, 108, 109, 111, 115, 117, 118,
123, 143, 145, 150, 152, 156, 158, 178, 197, 198,
199, 209, 210, 222, 227, 229, 230, 233, 235, 236,
237
extérieur ... 9, 20, 26, 29, 30, 34, 35, 40, 42, 46, 77, 78,
81, 85, 86, 94, 95, 99, 100, 112, 161, 162, 163,
164, 173, 177, 201, 203, 207, 216, 228, 230, 234
externe 34, 38, 80, 82, 89, 201, 205, 217, 218

F

figuratif . 11, 27, 28, 68, 84, 88, 97, 105, 113, 114, 123,
138, 139, 142, 147, 148, 150, 159, 160, 161, 163,
166, 173, 184, 188, 197, 198, 199, 203, 204, 205,
209, 227, 228
figure 13, 17, 19, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 63, 68, 74,
81, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 114, 115, 119, 126, 127,
130, 136, 137, 138, 147, 148, 150, 157, 161, 162,
163, 170, 171, 172, 177, 180, 184, 185, 191, 200,
219, 227, 228, 229, 233, 234

forme 14, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 39, 48, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 64, 65, 67, 69, 76, 80, 83, 86, 87, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 106, 107, 111, 113, 117, 128, 134, 142, 143, 148, 149, 155, 156, 167, 170, 171, 176, 178, 185, 188, 192, 197, 203, 204, 205, 217, 223, 230, 235, 237

I

impression 24, 29, 35, 36, 39, 119, 125, 126, 127, 134, 183, 199
 informatif.....61, 69
 instance .. 10, 11, 12, 17, 20, 29, 34, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 69, 71, 73, 77, 78, 80, 82, 85, 88, 91, 94, 95, 96, 100, 101, 105, 108, 111, 112, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 136, 137, 139, 144, 155, 176, 178, 180, 181, 183, 200, 203, 204, 207, 213, 214, 217, 218, 220, 221, 224, 229, 230, 233, 234
 intelligible 21, 24, 25, 26, 29, 32, 33, 34, 38, 43, 48, 59, 65, 109, 233
 intention..... 44, 53, 197, 216, 217, 221
 intentionnalité.....25, 26, 34, 44, 47, 53, 68, 91, 92, 93, 100, 108, 146, 218, 233
 intérieur.. 20, 26, 29, 30, 34, 35, 38, 44, 63, 65, 66, 67, 77, 78, 83, 88, 95, 99, 100, 110, 112, 119, 138, 161, 163, 164, 165, 168, 173, 178, 201, 203, 207, 216, 228, 234
 intériorisation...26, 29, 30, 83, 84, 112, 164, 178, 202, 203, 204, 207, 217, 228, 234, 235
 interne 34, 35, 38, 80, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 96, 97, 147, 164, 201, 205, 208, 217, 227, 228, 229

L

langage . 1, 9, 17, 29, 31, 36, 37, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 73, 74, 78, 91, 95, 100, 117, 218, 222
 langue ... 1, 9, 17, 18, 19, 28, 30, 44, 45, 46, 49, 54, 63, 64, 65, 68, 70, 107, 115, 116, 199, 200, 213, 214, 216, 218, 219, 222, 225, 227, 233
 logique.. 18, 33, 38, 39, 66, 67, 76, 107, 113, 114, 128, 153, 166, 167, 171, 176, 179, 186, 188, 222, 229
 logos 52, 55, 56, 57, 58, 100

M

matière ... 19, 21, 22, 32, 33, 34, 74, 79, 80, 89, 91, 92, 93, 95, 96
 mécanisme ...12, 20, 32, 42, 61, 70, 81, 100, 108, 119, 140, 144, 201, 204, 205, 223, 234
 moi.... 31, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 46, 53, 80, 81, 83, 84, 86, 92, 94
 monde 9, 10, 11, 12, 13, 17, 20, 21, 22, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 99, 107, 112, 126, 174, 178, 184, 185, 200, 202, 204, 206, 209, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 237
 motricité..... 33, 34, 38, 74, 164, 204, 205

mouvement.... 7, 14, 29, 31, 32, 34, 35, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 54, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 107, 112, 113, 116, 117, 128, 136, 138, 141, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 156, 158, 159, 162, 163, 167, 168, 170, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 193, 194, 198, 200, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 218, 219, 221, 227, 228, 234, 237

O

objet9, 11, 13, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 62, 65, 66, 71, 87, 94, 100, 107, 108, 109, 111, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 147, 150, 154, 156, 157, 158, 166, 177, 178, 191, 193, 196, 199, 205, 206, 207, 209, 216, 219, 230, 231, 236, 237
 opération... 23, 37, 39, 50, 54, 55, 80, 97, 98, 138, 213
 organisation . 11, 14, 65, 75, 76, 77, 80, 84, 85, 91, 94, 99, 100, 110, 111, 115, 117, 118, 121, 124, 132, 134, 135, 139, 165, 168, 173, 183, 192, 219, 225, 236

P

parole ... 9, 18, 44, 45, 50, 63, 67, 68, 73, 99, 133, 142, 143, 144, 147, 155, 191, 199, 216, 227
 pensée..... 31, 33, 37, 38, 51, 56, 73, 95, 213, 233
 perceptif... 7, 9, 11, 13, 26, 38, 40, 43, 45, 73, 77, 124, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 144, 147, 148, 149, 154, 157, 158, 159, 162, 163, 177, 188, 205, 207, 222, 224, 226, 229, 230, 233, 234
 perception 1, 10, 13, 17, 19, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 60, 64, 68, 71, 73, 76, 78, 79, 91, 92, 98, 99, 100, 106, 118, 125, 126, 127, 129, 134, 135, 138, 139, 141, 144, 149, 154, 156, 158, 160, 178, 201, 204, 207, 209, 214, 218, 220, 222, 224, 230, 233
 personne . 27, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59
 phénomène 38, 39, 40, 46, 48, 60, 143, 156, 175, 204, 214, 222
 phusis52, 55, 56, 57, 58, 59, 100
 processus 23, 24, 33, 50, 52, 53, 54, 55, 61, 63, 79, 109, 159, 178, 199, 204, 222, 233, 236

R

réalité 23, 32, 33, 35, 36, 39, 41, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 66, 71, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 135, 137, 139, 196, 215, 218, 220, 225
 réel 21, 27, 32, 38, 42, 48, 49, 51, 127, 204
 référence.. 9, 10, 20, 37, 38, 45, 48, 49, 51, 53, 54, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 71, 78, 79, 80, 82, 91, 92, 96, 98, 99, 109, 112, 115, 136, 142, 143, 147, 155, 193, 200, 201, 202, 209, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 225, 226, 227, 233, 234
 référent52, 58, 59, 61, 201, 218
 réflexion 1, 9, 10, 11, 19, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 40, 41, 43, 45, 50, 78, 95, 160, 199, 200, 202, 213, 233
 représentation ... 21, 23, 24, 26, 27, 28, 33, 36, 39, 57, 63, 71, 84, 98, 214, 215

S

saisie impressive 71, 115, 118, 129, 196, 225, 226
 saisie molaire 66, 71, 196, 225, 226
 saisie sémantique..... 66, 71, 196, 225
 savoir... 9, 32, 33, 34, 41, 51, 60, 69, 70, 71, 76, 85, 92,
 120, 124, 128, 129, 130, 132, 135, 215, 222, 226,
 237
 sémiotique .10, 22, 29, 46, 47, 54, 77, 78, 91, 95, 99, 100,
 101, 105, 111, 158, 202, 203, 209, 210, 220, 221,
 231
 sémiotisme 10, 14, 62, 75, 80, 95, 216, 222, 223, 225, 230
 sensation..... 9, 20, 23, 29, 32, 36, 78, 81, 84, 91, 94
 sensible ... 10, 11, 12, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 32, 33, 34,
 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 45, 48, 50, 56, 58, 59,
 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 88, 89, 90, 91, 98, 101,
 109, 125, 126, 135, 196, 199, 200, 202, 213, 218,
 222, 233, 236, 237
 sensoriel 34, 35, 75, 76, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 227,
 228
 sensori-motricité..... 75, 78, 79, 82, 85, 92, 96
 signifiant.. 12, 45, 46, 54, 58, 61, 62, 63, 65, 67, 69, 71,
 75, 79, 93, 100, 118, 165, 217, 220, 228, 233, 234
 signifié..... 24, 25, 26, 58, 62, 63, 65, 75, 117, 191
 soi 12, 18, 36, 38, 77, 78, 79, 80, 82, 106, 107, 108,
 111, 214, 218, 220, 224, 231
 stratégie 11, 47, 61, 64, 65, 67, 70, 100, 108, 200, 203,
 204, 210, 223, 224, 225
 structure ... 9, 11, 12, 13, 14, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 71,
 88, 96, 98, 99, 105, 110, 113, 114, 116, 124, 132,
 133, 134, 135, 141, 160, 175, 176, 180, 189, 198,
 205, 209, 213, 219, 221, 222, 225, 227
 subjectivisation 46, 70, 108, 217, 223, 225, 229
 subjectivité... 10, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 46, 47, 48, 52,
 58, 60, 70, 72, 73, 99, 101, 112, 183, 201, 202,
 203, 217, 218, 219, 220, 225, 226
 substance . 22, 35, 65, 71, 75, 79, 81, 92, 95, 111, 113,
 197, 223
 sujet 7, 9, 11, 13, 14, 25, 26, 29, 31, 33, 34, 36, 38, 39,
 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
 53, 54, 56, 58, 59, 60, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72,
 73, 74, 75, 76, 92, 93, 99, 100, 101, 108, 109, 111,
 112, 113, 117, 118, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 129,
 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,
 140, 141, 145, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161,
 162, 167, 177, 178, 179, 184, 193, 197, 199, 200,
 201, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 214, 217, 218,
 220, 221, 222, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 233,
 234, 237

syntaxe figurative 11, 13, 14, 17, 30, 45, 47, 48, 64, 74,
 75, 76, 77, 79, 80, 81, 87, 92, 98, 100, 101, 105,
 115, 222, 226, 227, 228, 233, 235, 237

T

temps .. 9, 17, 23, 25, 36, 39, 41, 42, 43, 44, 50, 51, 52,
 55, 61, 63, 68, 69, 70, 71, 78, 81, 89, 105, 106,
 107, 108, 113, 114, 116, 117, 118, 124, 125, 126,
 127, 129, 133, 135, 137, 141, 144, 146, 150, 152,
 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162,
 163, 164, 165, 166, 167, 176, 177, 178, 179, 180,
 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 198, 201, 203,
 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 215, 217,
 219, 220, 223, 228, 237
 texte.... 1, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 25, 27, 44, 46, 47, 48,
 53, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 70,
 71, 72, 73, 99, 100, 101, 105, 107, 108, 109, 110,
 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 124,
 126, 132, 138, 152, 154, 157, 161, 168, 170, 172,
 176, 178, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 202, 204,
 206, 207, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218,
 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228,
 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237
 transformation 11, 58, 64, 69, 78, 88, 90, 93, 114, 131,
 132, 138, 140, 145, 147, 156, 157, 158, 159, 160,
 167, 168, 185, 203, 204, 205, 208, 209, 211, 223,
 227, 228, 234, 235

U

univers 32, 35, 49, 50, 52, 56, 57, 61, 83, 111, 112,
 113, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133,
 135, 136, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147,
 148, 161, 164, 176, 178, 179, 180, 183, 198, 201,
 203, 204, 208, 209, 215, 216, 224, 226, 227, 229,
 237

V

valeur 7, 32, 42, 54, 60, 63, 114, 131, 132, 133, 134,
 135, 136, 138, 139, 140, 141, 156, 192, 194, 205,
 206, 208, 212, 220, 223
 vérité..... 7, 32, 33, 35, 36, 41, 43, 45, 50, 61, 69, 106,
 117, 126, 128, 129, 130, 149, 176, 179, 180, 181,
 182, 230
 visible..... 20, 29, 32, 33, 115, 236

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	1
SOMMAIRE	3
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
PREMIÈRE PARTIE. CADRE THÉORIQUE	15
CHAPITRE 1. ENTRE L'INTELLECTUEL ET LE CORPOREL	18
1.1. Le corps dans la langue	18
1.1.1 L'entrée « corps ».....	19
1.1.2 L'entrée « perception ».....	23
1.1.3 L'entrée « saisir ».....	25
1.1.4 L'entrée « figure ».....	26
1.1.4.1. Conclusions.....	28
1.1.5 Conclusions générales	28
1.2. Le corps et l'âme comme objets philosophiques.....	31
1.2.1 Platon : deux mondes qui ne se touchent pas.....	32
1.2.2 Aristote : deux mondes en cohérence.....	33
1.2.3 Descartes, l'homme <i>mé</i> ta-physique.....	34
1.2.4 Locke : l'idée simple, base de nos connaissances.....	36
1.2.5 Kant : de la métaphysique vers l'expérience.....	38
1.2.6 Merleau-Ponty, la phénoménologie de la perception.....	39
1.2.6.1. Le sujet de la perception	40
1.2.6.2. L'espace vérité et le temps synthèse.....	41
1.2.6.3. Le langage-corps	44
1.2.7 Quelques remarques finales.....	45
CHAPITRE 2. SÉMIOTIQUE, SUJETS, TEXTE ET PERCEPTION	47
2.1. Jean-Claude Coquet et la quête de sujets	48
2.1.1 Sujet du monde ou sujet du discours ?	49
2.1.1.1. Du sujet-personne au corps-sujet.....	50
2.1.1.2. Du sujet-processus à l'instance transcendante	52
2.1.2 Du corps et de la transcendance à l'immanence objective.....	54
2.1.3 « a » comme dans Non-sujet, « b » comme dans Sujet.....	56
2.1.4 Quelques remarques en conclusion.....	59
2.2. Geninasca et la cohérence	61
2.2.1 Le texte, le discours, comme stratégie	61
2.2.2 La double identité figurative.....	66
2.2.3 Le sujet de la cohérence.....	68
2.2.4 En guise de conclusion	70
2.3. <i>Phusis</i> et <i>Séma</i> : la parole du corps ?.....	73
2.3.1 À la recherche de la syntaxe perdue.....	74
2.3.2 Le <i>Moi</i> de la motion et le <i>Soi</i> de la signification	77

2.3.3	Pour une topique somatique.....	80
2.3.4	L'organisation trilatérale, vers une nouvelle conception de la sémiose.....	91
2.3.5	D'une sémiotique du corps à une sémiotique de l'empreinte.....	96
2.3.6	En guise de conclusion.....	99
2.4.	Quelques remarques finales.....	99
DEUXIÈME PARTIE. ANALYSE DU CORPUS ET SYNTHÈSE THÉORIQUE		103
CHAPITRE 3. DESCRIPTION DU CORPUS		106
3.1.	Précisions théoriques et méthodologiques.....	106
3.1.1	Choix du corpus.....	106
3.1.2	Objectifs et méthode.....	108
3.1.2.1.	Découpage du poème : limites de l'unité syntaxique et de l'unité sémantique ?.....	109
3.1.2.2.	Instances discursives.....	112
3.1.2.3.	Figures et isotopies.....	113
3.1.2.4.	Organisation rythmique.....	115
3.1.3	Quelques remarques.....	119
3.2.	Description du poème de Tortel « La ville à déterrer ».....	120
3.2.1	Le découpage : les couches superposées.....	121
3.2.2	Les instances : le conflit autour du Faire.....	125
3.2.3	Le rythme : le ralentissement forcé.....	141
3.2.4	Les parcours figuratifs : la ville interprétée.....	147
3.3.	Description du poème de Soupault « Une heure ».....	152
3.3.1	Le découpage du texte : les segments cadavres.....	152
3.3.2	Les instances : le temps qui juge l'espace.....	154
3.3.3	Les parcours figuratifs : à la recherche du Goût Éternel.....	160
3.3.4	Le rythme comme permanence.....	165
3.4.	Description du poème de Bonnefoy « Le pays du sommet des arbres ».....	174
3.4.1	Le découpage binaire.....	175
3.4.2	Les instances entre paraître et être.....	176
3.4.2.1.	Partie I : ce qui paraît être.....	176
3.4.2.2.	Partie II : ce qui joue.....	179
3.4.3	Les figures : le passage ambigu.....	183
3.4.3.1.	Partie I : le distinct.....	183
3.4.3.2.	Partie II : le non-distinct.....	185
3.4.4	Le rythme de la descente en montée.....	186
CHAPITRE 4. SYNTHÈSE THÉORIQUE		196
4.1.	Synthèse des descriptions des poèmes.....	196
4.1.1	Découpage, unités et ensembles signifiants.....	197
4.1.2	Point de vue et embrayage subjectif.....	199
4.1.3	Les dynamiques du contenu.....	204
4.1.4	Du pareil au différent.....	209
4.2.	<i>Fabula in Lector</i>	213
4.2.1	Du signe à l'acte discursif.....	214
4.2.1.1.	Signe, texte et encyclopédie.....	214
4.2.1.2.	La lecture comme acte discursif.....	217
4.2.2	La machine présuppositionnelle.....	221
4.2.3	La coopération du lecteur.....	225
4.2.3.1.	Sujet de l'encyclopédie.....	225
4.2.3.2.	Le réseau figuratif.....	227
4.2.4	Lecture, esthétique et esthésie.....	230

CONCLUSION.....	233
ANNEXE	239
BIBLIOGRAPHIE	249
INDEX TERMINOLOGIQUE	263
TABLE DES MATIÈRES.....	267

Du dynamisme textuel entre esthétique et esthésie.
Approche sémiotique des stratégies textuelles pour la perception d'un texte poétique

Cette thèse s'inscrit en sciences du langage dans le domaine de la sémiotique littéraire et utilise les outils de la sémiotique littéraire et de la sémiotique du sensible. Le corpus d'étude est constitué de poèmes de trois auteurs français du XX^{ème} siècle : Jean Tortel, Philippe Soupault et Yves Bonnefoy. Ce travail met en évidence les stratégies textuelles qui visent le lecteur comme instance perceptive. La première partie du travail expose le cadre théorique et l'inscription interdisciplinaire de notre thèse entre phénoménologie, sémiotique des instances, et sémiotique figurative. La deuxième partie traite, en premier lieu, de la description du corpus et, en second lieu, de l'analyse des différentes descriptions en vue d'une synthèse générale. Cette analyse révèle que les textes mettent en place trois niveaux de stratégies en interaction : l'embrayage subjectif, les dynamiques internes au texte et le rythme de l'énoncé. Le lien avec les stratégies et l'instance réceptrice (lecteur) est traité à la fin de la deuxième partie à travers le concept d'encyclopédie naturelle. Le but de cette étude est de montrer la fécondité d'une analyse sémiotique permettant une saisie fine des phénomènes discursifs/textuels, de mettre à profit une inter-sous-disciplinarité raisonnée, tout en montrant l'utilité descriptive et théorique de traiter le texte comme espace-temps d'expérience pour un lecteur-corps.

Mots-clés :

- | | |
|--------------------------|--------------|
| 1. Sémiotique littéraire | 6. Sujet |
| 2. Discours | 7. Texte |
| 3. Figuratif | 8. Réception |
| 4. Lecteur | 9. Corps |
| 5. Perception | 10. Langage |

On textual dynamism between esthetics and esthesics.
A semiotic approach of textual strategies for the perception of a literary text

This thesis situates itself within the field of literary semiotics. However, our work tools are also related to figurative semiotics and the semiotics of discourse. The corpus under study is composed of three French poems from the 20th century written by different poets: Yves Bonnefoy, Jean Tortel and Philippe Soupault. The study focuses on textual strategies allowing the construction of the reader as a perceptive receptor. In the first part of the study, we present the interdisciplinary theoretical framework. In the second part, the poems will be analysed: the principal concern of corpus description is to highlight interaction between different levels of textual dynamics. The results reveal indeed three levels of textual strategies: subjective shifting, internal text dynamics, and rhythm. The end of the second part reveals the link between the reader's natural encyclopedia and textual strategies. This study shows the benefits of a complex theoretical framework and furthermore demonstrates the analytical scope of the idea of the text-experience. This may encourage other researchers to base their reflections on this concept and to interrogate the reader as a perceptive receptor.

Keywords:

- | | |
|-----------------------|--------------|
| 1. Literary semiotics | 6. Text |
| 2. Discourse | 7. Reception |
| 3. Figurative | 8. Subject |
| 4. Reader | 9. Body |
| 5. Perception | 10. Language |