UNIVERSITE TOULOUSE II —LE MIRAIL
U.F.R. LANGUES, LITTERATURES ET CIVILISATIONS ETRANGERES

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ TOULOUSE II

Discipline : *Linguistique*

présentée et soutenue publiquement

par

Christophe Gérard

le 14 décembre 2004

Contribution à une sémantique interprétative des styles

Étude de deux œuvres de la modernité poétique : Jacques Dupin et Gérard Macé

Directeur de thèse : M. Michel Ballabriga

JURY

M. Michel Ballabriga, Professeur, Université Toulouse II
M. François-Charles Gaudard, Professeur, Université Toulouse II,
M. Vincent Jouve, Professeur, Université de Reims Champagne-Ardenne, (rapporteur)
M. Franck Neveu, Professeur, Université de Caen Basse-Normandie
M. François Rastier, Directeur de recherches, CNRS, (rapporteur)

INTRODUCTION

Cette thèse entend poser la question du style du point de vue d'une sémantique interprétative et au sujet de textes relevant de la poésie dite moderne. Pour prendre la mesure de cette ambition, et introduire à ce travail, il nous a paru utile de souligner les aspects qui définissent sa situation épistémologique.

Le premier de ces aspects tient à la difficulté qu'a la linguistique moderne à traiter du *singulier*, dans la mesure où cette dernière a en effet conquis son statut de discipline scientifique en tant que « linguistique *générale* », se donnant traditionnellement pour objet les langues et le langage. Sous cet angle, alors qu'elle vise le singulier au travers de *normes individuelles*, la linguistique que nous mettons en œuvre apparaît s'opposer à la représentation canonique de cette discipline. Il reste que le singulier dont est aussi fait la diversité des productions langagières définit un horizon d'attention également légitime. De fait, l'ensemble de notre réflexion admet que l'objet de la description linguistique peut certes se concevoir en termes de *règles* mais aussi de *normes*, dont relèvent les normes individuelles et auxquelles correspondent des régularités observables au sein de corpus définis. Plus largement, en référence à la relation de réciprocité qui unit le couple langue – parole, nous reconnaissons que la description des langues particulières et celle des usages ou des modes d'énonciation individuels se complètent en droit selon un objectif commun, qui déborde d'ailleurs l'une et l'autre : la *caractérisation* — des langues, des genres, des styles et des textes isolés. Cette perspective accompagne notre recherche tant sur le plan théorique que sur le plan des analyses : poser la question du style en sémantique linguistique c'est investir un secteur à part entière de la linguistique — et non, soyons clair, de la stylistique[1].

Un autre aspect concerne la *définition* du style. Pour ce qui est des sémiotiques verbales, cette définition prend souvent la forme d'un point d'interrogation. On a pu qualifier ici le style de concept *pré*-théorique, là douter de la possibilité même d'une définition[2] et, il y a une dizaine d'années, le colloque intitulé *Qu'est-ce que le style ?* a montré l'embarras de certains spécialistes à répondre à la question posée[3]. Trois ans plus tôt, Gérard Genette, qui ne figure pas dans les actes de ce colloque, risquait pourtant une définition du style :

---

[1] À ce titre, on notera pour mémoire la réserve formulée par Saussure quant au choix du mot « stylistique » pour désigner la chaire que devait occuper Charles Bally. Saussure conclut ainsi son rapport sur la chaire de stylistique : « Messieurs, j'en arrive à dire que ce qu'on pourrait véritablement craindre comme danger à propos de la chaire de *stylistique*, ce n'est pas du tout les préventions dérivant de l'équivoque avec science du style, mais au contraire l'objection consistant à dire : mais alors, c'est tout simplement de la linguistique qu'on nous offre sous le nom de stylistique » (Saussure, F. de, 2001, *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par S. Bouquet et R. Engler, Paris, Gallimard, p. 273).

[2] « Le terme de *style* relève de la critique littéraire, et il est difficile, sinon impossible, d'en donner une définition sémiotique » (Courtés J., Greimas A.-J., 1979, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, p. 366).

[3] Dont les actes sont réunis dans Molinié G., Cahné P. (dir.), 1994, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF.

> Il n'y a [….] pas le discours plus le style, il n'y a pas plus de discours sans style que de style sans discours : le style est l'aspect du discours, quel qu'il soit, et l'absence d'aspect est une notion manifestement vide de sens[4]

Bientôt au centre de ce qu'Etienne Stéphane Karabétian considère être une querelle, cette conception « continuiste » du style a trouvé ses défenseurs (J.-M. Schaeffer et B. Vouilloux) mais aussi ses détracteurs (L. Jenny et H. Mitterand)[5]. Sans prendre parti pour les uns ou pour les autres, nous croyons qu'il y a lieu de reconnaître plus qu'une valeur heuristique à la conception de Genette. Ainsi sa théorie du style, en tant qu'expression spéciale d'une théorie générale de la réception des œuvres d'art, permet de concevoir quels *rapports à* l'objet « style » devrait entretenir un point de vue linguistique. Bien que nécessaire, cette théorisation se révèle pourtant insuffisante car trop générale et appelle une sémiotique proprement linguistique qui donne les moyens de *décrire* la singularité d'un style particulier. Dans cette mesure, nous tenons que le défi ne consiste pas à définir ce qu'*est* le style mais à définir ce qui *relève* du style dans l'ordre propre de phénoménalité du linguiste : les *particularités* d'un style et, partant, la *diversité* des styles s'actualisent, se font reconnaître et se laissent décrire dans des *textes* au sein de *corpus* constitués.

Cependant la question des *moyens* de la description forme un nouvel aspect problématique. Au sujet de la description des styles, Jean Molino a pointé, parmi d'autres, le fait que les catégories utilisées dans l'analyse stylistique relèvent habituellement de la grammaire. Cela limite de fait la dimension phénoménale de l'objet-style, dans la mesure où toute description linguistique du style implique une certaine conception de la *textualité* et appelle une linguistique des textes qui soit en mesure de décrire les *événements* marquant la cohésion, la progression et/ou la cohérence des textes isolés. Développant une conception *distributionnelle* du texte, la linguistique textuelle (cf. Jean-Michel Adam ou, dans un registre différent, Joëlle Gardes-Tamine[6]), appuyée au modèle grammatical, explore une part de la textualité qui n'accueille que dans les marges le sens textuel. Pour nous situer sur ce dernier versant, nous avons opté pour une conception du texte qui prolonge la tradition structurale en sémantique en s'inspirant des acquis de la *Gestalttheorie* ou théorie de la Forme. Cette conception *morphosémantique* du texte, telle qu'elle s'exprime dans la théorie des formes sémantiques de Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti et la sémantique interprétative de François Rastier, est apparu offrir le corps de concepts requis par une description des styles d'inspiration « continuiste » (Genette). C'est dans ce cadre théorique que nous chercherons à définir les *objectifs* concrets d'une sémantique interprétative des styles, chaque objectif apportant une réponse à une question simple : *soit un corpus défini, quelles voies peut-on emprunter dès lors qu'il s'agit de cerner les formes de singularisation qui font de phénomènes linguistiques autant de variations stylistiques saisies dans la perception et l'interprétation des textes lus ?*

[4] Genette G., 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, p. 135.
[5] Cf. Karabétian E. S., 2002, « Présentation », *Langue française*, 135, pp. 3-9.
[6] Gardes-Tamine J., 2004, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin Sup-Lettres.

Afin de concevoir et d'illustrer nos propositions descriptives, nous avons choisi d'étudier des textes qui relèvent de la *modernité poétique* ; le choix des textes ayant été motivé par leur complémentarité, la relative obscurité des poèmes en prose de Gérard Macé contrastant avec l'hermétisme revendiqué des poésies de Jacques Dupin. Si la poésie moderne est avec raison réputée difficile, en tant qu'objet empirique, elle pose par elle-même de non moins sérieux problèmes d'*objectivation*. Dans un geste d'assomption forte de l'« a-normalité » constitutive de cette poésie, Hugo Friedrich insistait jadis sur le fait que :

> Connaître la poésie moderne implique que l'on invente des catégories nouvelles qui permettront de la décrire. Il est impossible d'échapper à un fait confirmé par toute la critique moderne : les catégories qui s'imposent sont essentiellement négatives. Il est cependant de la plus grande importance que ces catégories ne soient pas utilisées de manière dépréciative, mais au contraire, comme de simples définitions.[7]

Mais, tout en prenant acte de ce point fondamental de déontologie de la description, n'est-il pas possible de faire un pas supplémentaire et d'appréhender en un geste autrement *positif* la *négativité* de la poésie moderne, en un mot d'en assumer pleinement le régime sémiotique ? Si apporter des éléments de réponse (sous la forme de « catégories nouvelles ») dans les limites du texte isolé serait déjà beaucoup faire, l'objet qui nous retient exige davantage encore, d'autant plus que les rapports entre poésie moderne et style n'ont rien d'évident. On serait en effet intimidé à moins d'apprendre que des esprits avisés ont jugé utile de faire remarquer qu'« On parle du style de Voltaire, de Chateaubriand, de Flaubert, mais non de Ronsard ou de Rimbaud : le poème n'est pas un lieu de style mais de poésie »[8], ou encore que la modernité poétique depuis Rimbaud fait que « l'analyse rhétorico-stylistique de la poésie est impossible »[9]. Certes, en projetant l'analyse du style au travers des catégories traditionnelles de la linguistique on ne peut espérer s'y donner pleinement accès, comme le soulignait Riffaterre dans ses *Essais de stylistique structurale* (1971). Il en va de même pour une perspective orientée d'emblée par un *a priori* esthétique positif (symétries, parallélismes, etc.)[10], dans la mesure où ce sont les ruptures, les discontinuités et plus généralement le fragmentaire qui identifient la modernité poétique. Non loin de la conception des promoteurs actuels d'une *sémio-stylistique* (J.

---

[7] Friedrich H, [1956], 1999, *La structure de la poésie moderne*, Paris, Livre de Poche « Références » /LGF, p. 20.

[8] Martin R., 1994, « Préliminaire », *in* Molinié G., Cahné P. (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, p. 11.

[9] Kibedi-Varga A., 1994, « La question du style et la rhétorique », *in* Molinié G., Cahné P. (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, p. 170.

[10] « Plus qu'aucun de ses prédécesseurs, Jakobson cherche à disposer les éléments des systèmes en figures élégantes — parallélismes, faisceaux, etc. —, comme si, à ses yeux, c'était là un critère majeur de vérité. », « De même, analyser un poème consiste à établir le réseau complet des dispositions symétrisables qui le gouvernent. […] on trouvera dans son analyse de Dante les termes qui articulent et raffinent la symétrie, ou plutôt en décline les cas particuliers : symétrie classique, symétrie en miroir, antisymétrie, réversibilité, répétition, anagramme, etc. » (Milner J.-Cl., 2002, « À Roman Jakobson, ou le bonheur par la symétrie », *Le périple structural, Figures et paradigme*, Paris, Seuil).

Molino, J.-Ph. Saint-Gérand)[11], nous souhaitons indiquer de quelle *manière* une sémantique des textes peut s'assigner la tâche d'une description qui, en posant la question du style dans les termes d'une conception *morphosémantique* du texte, assume sinon la *négativité* de *la* poésie moderne, du moins celle des œuvres poétiques de Dupin et de Macé.

Notre démarche se particularise par son trajet : partir d'une situation épistémologique générale pour aboutir à l'étude concrète et méthodique de l'œuvre « *en tant qu'espace de singularisation »*[12]. Le premier chapitre expose le cadre théorique adopté, à savoir la théorie des formes sémantiques de P. Cadiot et Y.-M. Visetti et la sémantique interprétative de François Rastier. Les autres chapitres mobilisent les recherches stylistiques mais aussi la poétique et la critique littéraire pour formuler des propositions descriptives (Chapitre II) qui seront illustrées par des analyses de textes approfondies (Chapitres III et IV).

J'ai plaisir à remercier pour leur soutien et leur intérêt sincères tous ceux qui m'ont accompagné tout au long de cette entreprise : mes amis de Freiburg, mes proches de Tübingen et ceux de Toulouse. Je remercie en particulier Messieurs Rastier et Ballabriga pour leur confiance et leurs précieux conseils, enfin Régis avec qui ce travail a littéralement vu le jour.

à Kerstin

[11] « Le propre d'une lecture *sémio-stylistique* […] est donc de faire se déployer […] les principes critiques qui, en expliquant la motivation du geste, permettent d'accéder à la compréhension de l'esthétique du texte. […]. Il faut donc que le lecteur s'engage pleinement comme producteur du sens » (Saint-Gérand J.-Ph., 1995, « Styles, apories et impostures », *Langages*, 118, p. 27).

[12] *Op. cit.*, p. 121. Cette conception est bien évidemment partageable par une stylistique littéraire et une sémantique/sémiotique des textes.

CHAPITRE I

Théorie(s) des formes sémantiques
— De la sémantique interprétative (F. Rastier)
à la théorie des formes sémantiques (P. Cadiot et Y.-M. Visetti) —

Jedes Wort der Sprache ist eine Gestaltqualität

Ch. von Ehrenfels, *On Gestalt qualities*, 1932

Pionnier de la *Gestalttheorie* fondée par l'école de Berlin[1], Christian von Ehrenfels affirmait : « Jedes Wort der Sprache ist eine Gestaltqualität» (*Chaque mot d'une langue est une qualité de Forme*)[2]. Depuis, l'approche gestaltiste des phénomènes linguistiques a connu différents efforts théoriques[3]. Dans les années soixante, l'application des principes de la *Gestalttheorie* se concentre essentiellement sur les caractéristiques du mot[4]. Actuellement, la sémantique interprétative de François Rastier (SI) et la théorie des formes sémantiques de Pierre Cadiot et Yves-Maries Visetti (TFS) représentent différemment une conception qui pense le sens en termes de *formes sémantiques*. Pour Rastier, en effet,

> l'activité énonciative et interprétative consiste à élaborer des formes, établir des fonds, et faire varier les rapports fond-forme. La génération des fonds et des formes s'opère par rectification répétée (reformulations, corrections, reprises).[5]

De leur côté, de façon analogue, Cadiot et Visetti affirment qu'

> énoncer, c'est essentiellement profiler — donc remanier et objectiver par stabilisations successives — un ensemble de possibles ouverts par l'activité de thématisation en cours, qui seule en établit la continuité.[6]

---

[1] Dans les années trente la psychologie compréhensive donne corps à une conception de la compréhension qui réplique aux abstractions jugées abusives du behaviorisme. La *Gestalttheorie* de M. Wertheimer, K. Koffka et W. Köhler, comme sa dénomination peut le laisser supposer, oppose alors à une conception moléculaire des phénomènes perceptifs une conception molaire, pour laquelle en particulier le tout ne se réduit pas à la somme des parties. Pour une présentation historique cf. Smith, B. (éd.), 1988, *Foundations of Gestalt Theory*, München, Philosophia Verlag.
[2] Cf. Ehrenfels 1960, p. 62.
[3] Cf. Rosenthal, Visetti 1999, pp. 147-227.
[4] Cf. Wertheimer 1960, pp. 398-405.
[5] Cf. Rastier 2001a, p. 48.
[6] Cf. Cadiot, Visetti 2001, p. 223.

Ces façons affines de concevoir la constitution du sens donnent un accès aux phénomènes sémantiques qui ouvre des perspectives très prometteuses quant à la compréhension des arts du langage en tant que tels. Les trois chapitres suivants tâcheront de montrer en quoi. Avant cela, il nous faut présenter les théories concernées d'une façon qui anticipe les questions que se poserait notre lecteur s'il n'avait pas connaissance de ce que peut être une approche du sens en termes de formes sémantiques. Il va sans dire que cette présentation dessine le cadre théorique que nous adopterons dans nos analyses et propositions. Enfin, notre démarche n'est pas celle d'une critique[7].

1. LA SÉMANTIQUE INTERPRÉTATIVE DE F. RASTIER

Nous n'exposerons donc de la SI que ce qui est nécessaire à la compréhension de ce travail — et par là notre présentation ne prétend bien évidemment pas à l'exhaustivité[8]. Néanmoins, nous avons tenu à donner une vue synthétique de cette théorie. La première partie vise à esquisser l'appareil des concepts structuraux de cette sémantique des textes. La seconde partie est réservée à une présentation des concepts proprement morphosémantiques. L'ensemble montre comment s'articulent les dimensions structurale, herméneutique et gestaltiste d'une sémantique linguistique. Le schéma suivant représente les différents plans de la SI que nous entreprenons de présenter.

N.b : On ne verra pas dans les expressions disjointes « plan structural » et « plan perceptif » le reflet d'une opposition de fait. Bien au contraire, tout l'exposé voudrait montrer leur intrication. *Grosso modo*, il est possible de dire que la SI *parle* des phénomènes en termes de fonds et de formes sémantiques, elle ne les *décrit* qu'au moyen de ses concepts différentiels. C'est ce que nous entendons signifier par les deux expressions en question. Quant au plan dit *topique*, il est ainsi nommé parce que les notions auxquelles il réfère (thème, fonction narrative, etc.) relèvent d'un fonds culturel partagé.

[7] En particulier, on ne dit rien du statut inégal des « classes » sémantiques (*i.e.* le rapport énigmatique entre la notion d'interdéfinition et les dimensions, les domaines) et du statut problématique du sème afférent (cf. Badir S., 1999, « Sème inhérent et sème afférent. Examen des critères théoriques dans la sémantique interprétative de François Rastier », *Travaux de linguistique, sémantique,interprétation et effets syntaxiques*, 38, Duculot, pp. 7-27 ; Missire R., « Norme(s) linguistique(s) et afférence sémantique une lecture de la sémantique interprétative de François Rastier à partir d'Eugenio Coseriu », à paraître).

[8] Le lecteur trouvera dans notre Glossaire de sémantique les définitions des termes techniques qui ne font pas l'objet d'un développement.

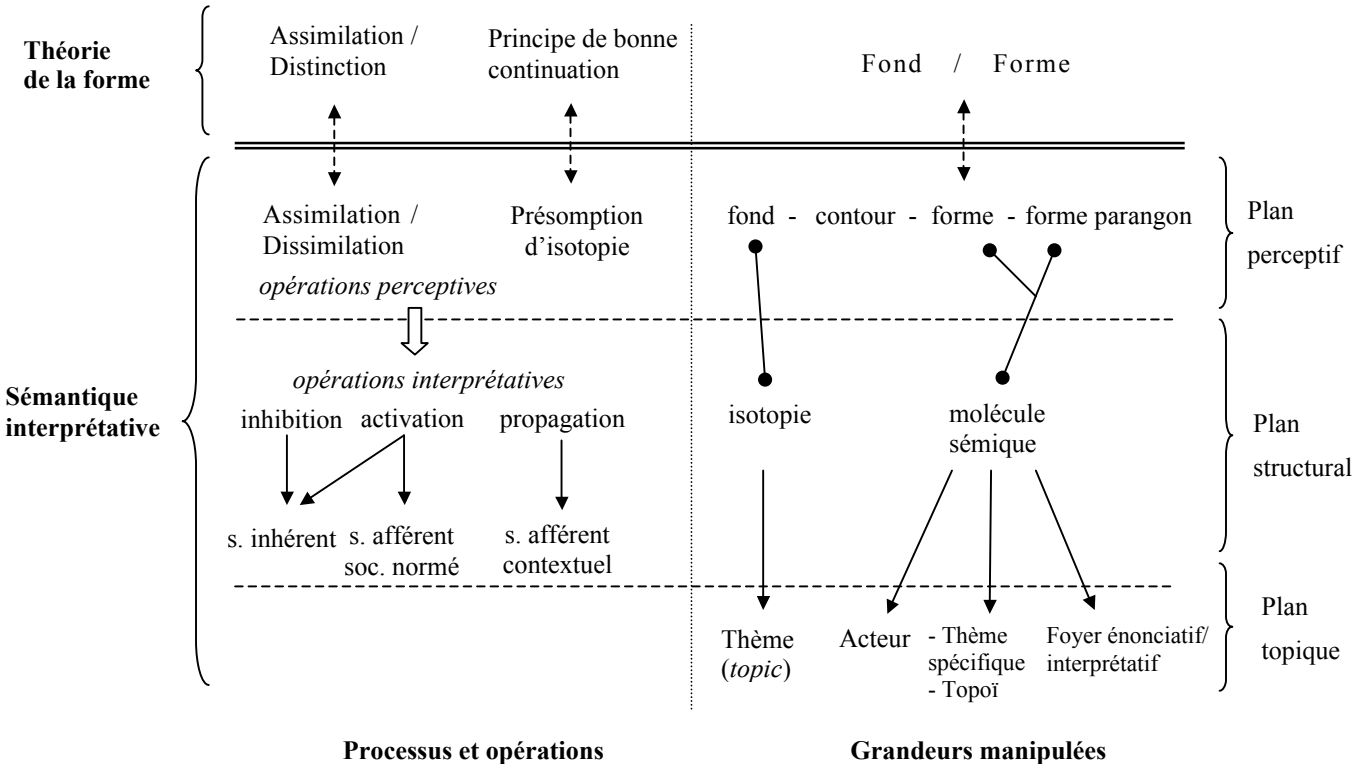


Figure I : Synopsis des différents plans de la SI et de leurs relations

1.1. Une sémantique unifiée

1) Du signe au texte

La signification n'est pas seulement constituée par la référence à des choses, ou par l'inférence entre concepts mais elle est aussi envisageable sous un aspect différentiel. L'histoire des idées en linguistique (en Occident) en témoigne en retenant trois paradigmes d'inégale durée[9] qu'il est possible de nommer référentiel, différentiel et inférentiel[10], auxquels correspondent trois problématiques distinctes de la signification. D'une part, une problématique de la référence et de la différence, d'autre part une problématique de l'inférence[11]. Ces problématiques ont en commun de traiter du signe : toute

[9] Vingt-cinq siècles pour les paradigmes inférentiel et référentiel contre à peine deux siècles et demi pour le paradigme différentiel.

[10] Cf. Rastier 2001b, pp. 73-112.

[11] Pour Aristote, le *sêméion* ou signe se définit comme un indice qui sert de support à une inférence : d'un *relatum* antécédent, par une inférence, on conclut à un *relatum* conséquent. Par exemple, de la fumée on conclut le feu, cause immédiate de cette fumée ; la fumée est le signe du feu. En pragmatique, les implicatures conventionnelles et conversationnelles de H. P. Grice peuvent être ramenées au paradigme inférentiel. Quant à la problématique de la référence, elle traduit une conception de la signification que l'on fait remonter à Aristote et qui n'a eu de cesse d'être reprise depuis, sous une forme ou sous une autre, par exemple dans la maxime scolastique *vox significat (rem) mediantibus conceptibus* où le signe ainsi conçu signifie grâce à la médiation qu'établit le concept entre les choses et la parole (*vox*). Enfin, le concept saussurien de *valeur linguistique* est à l'origine d'un changement radical de paradigme sémantique. L'introduction de la valeur s'interprète alors comme un déplacement de la problématique de la signification du paradigme référentiel vers le paradigme différentiel. En même temps qu'elle autorise la distinction du signifié et du concept (cf. Heger K., 1965, « Les

l'originalité de la SI consiste à les intégrer de façon à « passer du paradigme du signe au paradigme du texte »[12]. Pour définir ce dernier nous nous bornerons à transcrire *verbatim* la définition qu'en donne Rastier ainsi que les développements explicatifs qui la complètent :

> Un texte est une suite linguistique empirique attestée, produite dans une pratique sociale déterminée, et fixée sur un support quelconque. Un texte peut être écrit ou oral, voire présenté par d'autres codes conventionnels (Morse, Ascii, etc.), et en interaction avec d'autres sémiotiques (film, etc.). Ces conditions s'entendent ainsi :
>
> 1. Le texte est attesté : il n'est pas une création théorique comme l'exemple de linguistique, même considéré comme texte. Cette première condition énonce un principe d'objectivité.
> 2. Il est produit dans une pratique sociale déterminée : c'est là un principe d'écologie. La connaissance ou la restitution hypothétique de cette pratique est nécessaire, bien que non suffisante. [...]
> 3. Il est fixé sur un support : c'est la condition de son étude critique, supposant débat des conjectures. Cette condition empirique rompt avec le privilège exclusif de l'écrit et rappelle que la substance de l'expression n'est pas définitoire du texte.[13]

Quitter ainsi une problématique du signe pour une problématique du texte c'est poser la question de la constitution du sens en contexte et s'interroger sur les moyens de sa description. Pour ce faire, la SI se dote d'un corps de concepts descriptifs qui la situe dans le paradigme structural en sémantique (Coseriu, Heger, Greimas, Pottier).

2) De la signification au sens

a) Définition des classes sémantiques

On le sait, pour la sémantique structurale la valeur d'un signifié résulte des relations sémantiques (de nature différentielle) qui l'opposent à d'autres signifiés au sein de classes d'interdéfinition. Ces classes sont ainsi le lieu de la *signification*. La SI définit quatre sortes de classes (taxème, domaine, champ, dimension) vis-à-vis desquelles le sème constitue un principe d'analyse.

Le ***sème*** est un élément d'un sémème (contenu du signe minimal ou morphème) qui n'a pas d'existence sémantique en soi et qui ne se définit qu'en tant qu'*extrémité d'une relation sémique binaire entre sémèmes*. Il est un trait différentiel conjoignant ou disjoignant deux sémèmes — *i.e.* établissant entre eux une relation d'opposition ou d'équivalence. La dénomination des sèmes peut consister en autant de mots de la langue — du mot simple à la périphrase — dans laquelle ils sont

---

bases méthodologiques de l'onomasiologie et du classement par concepts », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 3, 1, pp. 7-32) la valeur linguistique marque l'avènement de la sémantique moderne. La solution originale de Saussure donne alors à penser la signification à une autre discipline que la philosophie du langage : elle devient un objet d'étude possible pour la linguistique. En effet, eu égard aux langues, le concept de valeur laisse espérer un niveau sémantique propre à chacune, au rebours de l'universalité spéculée des concepts qui éludait *de facto* la spécificité sémantique des langues.

[12] Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 31.

[13] Rastier, *op. cit.*, p. 168.

définis que le requiert l'établissement de leur valeur différentielle. La définition des sèmes dépend de classes sémantiques constituées en langue comme en contexte.

Le ***taxème*** *est la classe de sémèmes minimale en langue, à l'intérieur de laquelle sont définis leurs sémantèmes, et leur sème microgénérique commun.* Le sémème se constitue d'une part, d'un ensemble de sèmes génériques ou *classème* qui marquent l'appartenance de ce contenu à une classe sémantique ; d'autre part, d'un ensemble de sèmes spécifiques ou *sémantème* qui l'opposent aux autres sémèmes de cette classe. Par exemple, les sémèmes 'fils' et 'fille' possèdent dans leur classème respectif un sème générique /filiation/ qui les indexe dans un même taxème //enfant//, et dans leur sémantème respectif les sèmes spécifiques /masculin/ pour 'fils', /féminin/ pour 'fille' les opposent à l'intérieur de ce taxème.

Le ***domaine*** *est un groupe de taxèmes lié à une pratique sociale*. Les indicateurs lexicographiques comme *chim*. (chimie), *mar*. (marine) sont des indicateurs de domaines. Relativement au taxème, le domaine est une classe de généralité supérieure. Il n'existe généralement pas en son sein de polysémie.

Le ***champ*** *est un ensemble structuré de taxèmes pertinents dans une tâche*. Il s'agit de formations sémantiques qui valent pour un texte donné, leur pertinence est fonction des objectifs de la pratique interprétative. Un champ peut regrouper des taxèmes relevant de domaines différents, il est en cela transversal ou transcatégoriel relativement aux taxèmes et aux domaines qui entretiennent entrent eux une simple relation d'inclusion. Enfin, la ***dimension*** *est la classe de sémèmes de généralité supérieure, indépendante des domaines, qu'elle divise*. Elle renvoie à des catégories oppositives de grande généralité (ex. /humain/ vs /animal/ ; /animé/ vs /inanimé/).

b) Variété des sèmes et opérations interprétatives

L'étude du sens textuel exige une linguistique non restreinte au système de la langue. L'apport fondamental de la SI en la matière est la distinction *sème inhérent / sème afférent*[14]. Elle sous-tend en effet la définition du *sens* comme l'« ensemble des sèmes inhérents et afférents actualisés dans un passage ou dans un texte »[15].

Les ***sèmes inhérents*** *sont définitoires du type et sont hérités par défaut du type dans l'occurrence, si le contexte n'y contredit pas*. Par exemple, le sémème 'lait' dans *assiette de lait* a pour

[14] Il s'agit en fait d'une « réponse » à E. Coseriu : « Si l'on convient que le système fonctionnel de la langue n'est en somme qu'une des normes sociales qui systématisent le contenu linguistique, pourquoi ne pas tenir compte des autres normes ? […] Une question cruciale se pose en effet : « La sémantique structurale, telle que nous l'entendons, est en tant que telle exclusivement concernée par le niveau du système (niveau des oppositions fonctionnelles). Mais comment se fait la transition entre le niveau du système (…) et ceux de la *norme* et du *discours* ? » [Coseriu, E., Geckeler, H., 1981, *Trends in Structural Semantics*, Tübingen, Narr., p. 68]. Nous souhaitons que l'étude des afférences puissent contribuer à résoudre ce problème, au prix d'un nécessaire approfondissement théorique : en élargissant l'objet de la sémantique à la *norme*. Le rapport entre système et norme peut alors être pensé en microsémantique comme un rapport entre traits inhérents et afférents (Cf. Rastier 1996a, p. 55) ».

[15] Cf. Rastier 2001a, p. 302.

valeur typique /blancheur/. Mais dans *Lait noir de l'aube nous le buvons les soirs*[16], l'actualisation du sème inhérent /blancheur/ est contredite par le contexte. On parle alors d'*inhibition sémique*. L'actualisation des sèmes inhérents est ainsi sans exception fonction du contexte.

Un ***sème afférent*** *représente l'extrémité d'une relation antisymétrique entre deux sémèmes appartenant à des taxèmes différents. Il est actualisé par instruction contextuelle*. On distingue deux types de sèmes afférents. Les ***sèmes afférents socialement normés*** (notés a.s.n.) *sont associés au type mais n'ont pas le caractère définitoire des sèmes inhérents*. Ils mettent en jeu des rapports entre types et occurrences. L'opération interprétative correspondant à l'actualisation de ce sème afférent est l'*activation sémique*. On peut rapprocher les phénomènes de connotation de ce type de sème afférent car ce sont des normes sociales qui déterminent le contenu afférent à un sémème-type. La phraséologie est le principal support des inférences socialement normées. Les ***sèmes afférents contextuels*** (notés a.c.) *résultent de propagations de sèmes en contexte*. Ils traduisent des relations entre occurrences.

Si l'*inhibition* consiste à interdire l'actualisation en contexte d'un sème inhérent (à le virtualiser), l'*activation* et la *propagation* sont des modes de l'actualisation (*i.e.* d'identification de sèmes, en contexte) effectuée soit de type à occurrence (pour les sèmes afférents socialement normés, mais non les sèmes inhérents qui, sauf inhibition, sont actualisés par défaut dans le sémème-occurrence), soit d'occurrence à occurrence (dans le cas des sèmes afférents contextuels). Inhibition, activation et propagation n'impliquent donc pas les mêmes types de sèmes : on parle d'inhibition de sème inhérent, d'activation de sème afférent et de propagation de sème afférent en contexte. Prenons un exemple rapide pour illustrer tout cela. Dans

> Un opéra raisonnable, c'est un corbeau blanc, un bel esprit silencieux, un Normand sincère, un Gascon modeste, un procureur désintéressé, enfin un petit maître constant et un musicien sobre[17]

Dans *corbeau blanc* on a une inhibition de /noir/ (sème inhérent) et une actualisation concomitante du sème antonyme /blanc/. Les autres actualisations résultent de parcours interprétatifs s'appuyant sur la *doxa* (les Normands sont hypocrites, les beaux esprits bavards, etc.). On a :

sémème	'opéra'	'bel esprit'	'Normand'	'procureur'	'petit maître'	'musicien'
	(a.c.)	(a.s.n.)	(a.s.n.)	(a.s.n.)	(a.s.n.)	(a.c.)
v. doxale	**/déraisonnable/**	/bavard/	/hypocrite/	/avide/	/volage/	/buveur/
v. paradoxale	/raisonnable/	/discret/	/sincère/	/altruiste/	/fidèle/	/sobre/
	(a.c.)	(a.c.)	(a.c.)	(a.c.)	(a.c.)	(a.c.)

[16] Premier vers de la « Fugue de la mort » (*Todesfuge*, 1952) de Paul Celan : *Schwarz Milch der Frühe wir trinken sie abends*.
[17] A. La Motte, épigraphe au livret d'*Alcyone*, de Marin Marais (Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 72).

On actualise ainsi des valeurs doxales et des valeurs paradoxales. Il en résulte un contraste typique du genre du paradoxe. La position actancielle que l'énoncé assigne à *opéra* met en saillance /déraisonnable/ car ce *thème* est le point de convergence de l'ensemble des parcours interprétatifs.

Toutes ces actualisations sont le fait de ***parcours interprétatifs*** qu'on définira comme une *suite d'opérations permettant d'assigner un ou plusieurs sens à un passage ou à un texte*[18]. Ce que marque la présence de ce concept c'est l'idée que le sens textuel n'a rien d'une donnée immédiate, qu'il est toujours le résultat d'opérations interprétatives complexes — « il est produit dans des parcours qui discrétisent et unissent des signifiés entre eux, en passant par des signifiants[19] »[20]. Plus généralement, ce concept apporte un point de vue général capable de réduire la séparation entre « l'esprit » et la « lettre » du texte. En effet, cellule de base de la sémantique des textes, la notion de *parcours interprétatif* est chargée de résoudre cette difficulté invétérée (la séparation de « l'esprit » et de la « lettre ») en reliant la forme matérielle du texte et ses interprétations.

c) Les concepts d'isotopie et de molécule sémique

Nous serons (peut-être trop) brefs sur l'isotopie. La *récurrence d'un même sème produit une isotopie*. Une ***isotopie*** est constituée lorsque, sur la base d'une ***présomption d'isotopie*** — *i.e.* de la présomption de relations d'identité entre sèmes génériques ou spécifiques — sont actualisés au moins deux sèmes en relation d'identité, ou en d'autres termes, lorsque l'on identifie la récurrence d'un *sème isotopant*. Les occurrences de ce sème induisent des relations d'équivalence entre les sémèmes qui les contiennent. On distingue les *isotopies génériques*, qui résultent de la reconnaissance d'une récurrence de sèmes génériques, des *isotopies spécifiques* qui marquent la récurrence de sèmes spécifiques. Ces isotopies résultent donc de la récurrence de traits distinctifs qui opposent les sémèmes à l'intérieur de classes constituées[21]. Il apparaîtra que l'*isotopie* traduit, sur le plan structural de la SI, le concept de *fond sémantique* de son plan perceptif.

Une ***molécule sémique*** est *une structure stable de sèmes*, actualisée en tout ou partie dans au moins deux sémèmes. La récurrence de la molécule dans plusieurs sémèmes induit un *faisceau d'isotopies*. La constitution d'une molécule sémique équivaut à la constitution d'un type à partir de sémèmes-occurrences. Mais à la différence des classes répertoriées en langue une molécule sémique n'a d'existence que dans un texte donné, de sorte qu'elle peut très bien ne recevoir aucune lexicalisation en langue. À titre d'illustration, les sémèmes 'larme', 'allume', 'torche' et 'éclat' dans l'énoncé *Jusqu'à produire un éclat délirant de cris et de larmes : on eût dit qu'on venait de les*

---

[18] La définition du parcours interprétatif a connu de nombreuses variantes : « suite d'opérations cognitives permettant d'assigner une signification à une séquence linguistique » (Rastier 1996a, p. 277) ; « suite d'opérations cognitives permettant d'assigner un sens à une séquence linguistique » (Rastier 1989, p. 280) ; « suite d'opérations permettant d'assigner un ou plusieurs sens à une suite linguistique » (Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p.223) ; enfin, « suite d'opérations permettant d'assigner un ou plusieurs sens à un passage ou à un texte » (*Arts et sciences du texte*, 2001, p. 301). Nous retenons la dernière en date.

[19] Ces derniers sont conçus comme des interprétants : ils ont un rôle transitoire dans l'élaboration du sens textuel.

[20] Cf. Rastier 1997c, p. 127.

[21] On voit par là que le caractère générique ou spécifique d'un sème est entièrement relatif, le spécifique ne faisant sens que par rapport au générique.

allumer comme des torches (G. Bataille) actualisent chacun les sèmes de la molécule sémique {/intensité/, /clarté/, /inchoatif/}.

La molécule sémique est en effet une *structure* sémique, donc un ensemble organisé de sèmes. La structuration des sèmes concernés semble réalisée par des cas sémantiques. Autrement dit, les cas donnent sa pleine signifiance à la molécule sémique qui, sans l'action cohésive qu'ils procurent, se voit réduite à un simple inventaire de sèmes. La représentation de la molécule sémique peut être réalisée au moyen de graphes thématisés (cf. *infra*, 1.2.3.d), au sein desquels les cas sont justement appelés *liens* et où les sèmes spécifiques forment les *nœuds* que les cas organisent. Les cas sont donc pleinement constitutifs de la molécule et ne peuvent en être disjoints qu'en raison d'options méthodologiques. En ce sens, l'accolade précédente demeure imprécise car elle ne fait que présenter les r*elata* de la molécule. Dans ces conditions, il est éclairant d'assimiler le concept de *forme sémantique* à celui de molécule sémique (cf. *infra*, 1.2.3.).

3) L'interaction des composantes sémantiques

Pour décrire la sémantique du texte la SI se dote de quatre composantes qui « définissent et hiérarchisent des concepts descriptifs utiles à l'analyse des textes et à la typologie des genres »[22] :

> 1 - La *thématique* rend compte des contenus investis, c'est-à-dire du secteur de l'univers sémantique mis en œuvre dans le texte.
> 2 - La *dialectique* rend compte des intervalles temporels dans le temps représenté, de la succession des états entre ces intervalles, et du déroulement aspectuel des processus dans ces intervalles.
> 3 - La *dialogique* rend compte des modalités, notamment énonciatives et évaluatives, ainsi que des espaces modaux qu'elles décrivent.
> 4 - La *tactique* rend compte de la disposition séquentielle du signifié, et de l'ordre (linéaire ou non) selon lequel les unités sémantiques à tous les paliers sont produites et interprétées.

Détaillons les composantes 2 et 3 (et, incidemment, la première). La *dialectique* comprend deux niveaux hiérarchisés, l'élaboration des unités du niveau agonistique présupposant celle des unités d'un premier niveau dit événementiel qui intéresse l'interaction entre acteurs. Comme le *thème spécifique*, un *acteur* se compose d'une molécule sémique susceptible de modifications entre deux intervalles de temps dialectique, de sèmes génériques (ex. /humain/, /inanimé/) et de sèmes afférents casuels ou *rôles*. Ces derniers sont des types d'interaction entre acteurs qui subsument leurs actants-occurrences situés au palier mésosémantique. Les *fonctions* rendent compte d'interactions typiques entre acteurs (cf. la folkloristique d'un V. Propp). On peut dire sans s'écarter de la ligne de recherche offerte que la constitution des unités de la *dialectique* permet alors de rendre compte de ce qu'un texte peut avoir de *narratif* ou encore à quoi tient qu'on peut y reconnaître quelque forme (pleine ou fragmentaire) de récit.Quant aux notions de *narration* et de *modalité* elles relèvent de la composante complémentaire,

[22] Cf. Rastier 1989, p. 53.

la *dialogique*. De cette dernière composante relèvent également les *foyers* de l'énonciation représentée (ordinairement marqués par des pronoms personnels) responsables de la modalisation des unités de l'univers sémantique décrit. Avec Bernard Pottier, nous retiendrons les modalités suivantes[23] :

- Existentiel :
    1. Ontique : irréel / apparence / réel
    2. Aléthique : impossible / possible / nécessaire
- Epistémique : croire, connaître, souvenir
- Axiologique :
    1. Jugements intellectuels : bien/mal ; beau/laid ; utile/inutile, etc.
    2. Perceptions sensibles : bon/mauvais ; euphorie/dysphorie.

Dans ce cadre, la description se fixe pour but de décrire l'interaction de ces quatre composantes :

> Leur interaction constante interdit en effet de les décrire isolément, [...]. Dans la quasi- totalité des textes, chacune des composantes est *simultanément* en interaction avec les autres. Aucune directionnalité n'est imposée à ce dispositif, et c'est pourquoi nous l'avons dit *hétérarchique* (ibid.).

Soit schématiquement :

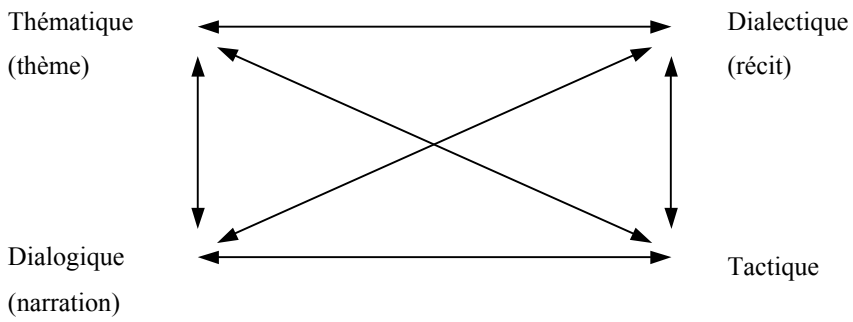


Figure II : l'interaction des composantes sémantiques

Comme ces composantes ne sont pas d'égale distribution dans tous les textes certaines composantes ou certains aspects de ces composantes pourront ne jouer aucun rôle (ex. dans une liste de courses, seule l'interaction de la tactique et de la thématique est effective). Enfin, en plus des quatre composantes sémantiques Rastier distingue quatre composantes textuelles censées rendre compte des textes au plan de l'expression (vs contenu). On a en somme[24] :

[23] Cf. Pottier [1987], 1992, pp. 215-220.
[24] Cf. Rastier 2001a, p 249.

Composantes du signifié	*Composantes du signifiant*
Thématique	Médiatique (écrit, oral, polysémiotique)
Dialectique	Rythmique
Dialogique	Prosodique – tonale
Tactique	Distributionnelle (sections)

Tableau I : les composantes textuelles

Ces composantes textuelles accusent une différence de statut : si chacune des composantes sémantiques renvoie à un corps explicite de concepts, les composantes de l'expression en sont elles dépourvues dans la SI. Il convient donc de mobiliser les théories indigènes adéquates. Enfin, à l'interaction de ces huit composantes correspond la *sémiosis textuelle*.

4) Du contexte linguistique à la situation de communication

Pour la SI, le problème du sens implique nécessairement celui du contexte[25]. Dans cette perspective,

> le contexte n'a pas un rôle de *modification*, mais d'*institution* [et] : plus exactement, [que] les unités sont identifiées (pour l'expression), et sémantisées (pour le contenu) au cours de parcours interprétatifs qui se déploient sur le texte.[26]

Il s'agit donc d'opposer une conception de la « modification » à une conception de l'« institution » qui subordonne la valeur en langue à la valeur en contexte. Ce qui est institué ce sont des unités : le contexte institue l'identification de leur expression et la sémantisation de leur contenu. Les *unités* doivent donc être considérées comme un résultat et non comme un donné. Il suit que pour la théorie sémantique l'appréhension — et la description — des unités du texte nécessite une *contextualisation*. Approfondissons ce point.

[25] « Dès que la problématique de la différence tient compte du contexte, elle dépasse le problème de la signification et s'ouvre à la question du sens » (Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 39). Relativement à une unité sémantique, on appelle ***contexte*** *l'ensemble des unités qui ont une incidence sur elle*. Le contexte est dit *passif*, lorsque c'est l'unité sémantique qui a une incidence sur les unités qui l'environnent, et *actif* lorsque ce sont ces unités qui ont une incidence sur elle. En outre, comme la description peut projeter l'illusion que les relations agissent unilatéralement, il faut se convaincre que la plupart des relations d'incidences entre unités sont réciproques. Outre l'opposition des contextes passif/actif on distingue une autre catégorie de contextes. L'incidence du *contexte global* sur le *contexte local* illustre le principe herméneutique qui stipule la détermination du local par le global. Ce principe s'étend de la lexie (comme contexte) à la situation de communication dans laquelle est interprété le texte.

[26] Cf. Rastier 1998a, p.101. Nous soulignons.

a) Une sémantique unifiée — Les trois paliers de la description

A. La prise en compte du contexte amène Rastier à redéfinir les unités traditionnelles de la linguistique. La *lexie*, la *période*, et le *texte* sont substitués au mot, à la phrase, et au « texte »[27]. À chacune de ces unités correspond alors un palier de complexité linguistique[28]. La description sémantique peut être menée à chacun de ces paliers au moyen du corps unique de concepts que nous venons de présenter et à ce titre la sémantique interprétative peut être dite une *sémantique unifiée* : elle affirme une unité entre « l'en deçà du mot et de l'au-delà de la phrase »[29]. À chacun de ces paliers — qui connaît par définition un intervalle — correspond un type de description sémantique, qui intéresse un type d'unité sémantique (la flèche indique la présence d'un intervalle)[30] :

	Description microsémantique	*Description mésosémantique*	*Description macrosémantique*
Palier de complexité	morphème → lexie	syntagme fonctionnel → période d'énoncés	totalité du texte
Unité sémantique	sémème, sémie	actant, procès	thème, acteur, foyer

Tableau II : les trois paliers de la description sémantique

La primauté est donnée au palier du texte, « puisque c'est la connaissance des caractéristiques du texte qui permet d'assigner du sens à la phrase et au mot » (*op. cit.*, p. 36). Le contexte est donc rapporté au texte et non au signe et le contexte est ainsi conçu comme une *zone de localité* :

> Relativement au texte, le contexte se définit comme une zone de localité, et le choix de ne plus centrer le contexte sur un signe [dont il modifie la signification en langue] change évidemment la perspective, si bien qu'un contexte n'est plus le contexte d'un mot, mais un passage du texte.[31]

La sémantique retient trois zones de localité : « les lexies du même syntagme, les autres syntagmes de la même période, les autres périodes du même texte »[32]. Selon la nature de la zone de localité les effets contextuels seront plus ou moins favorisés. Eu égard au syntagme on remarque ainsi que « les activations et les inhibitions sémiques sont les plus fortes et les moins soumises à conditions » (*ibid.*).

---

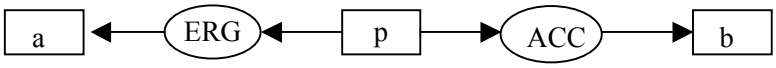
[27] Pour une argumentation de ce remaniement cf. Rastier 1998a, pp. 102-104 et Rastier, Cavazza, Abeillé Rastier 1994, pp. 36-37.
[28] « Par exemple, entre le mot et le syntagme stéréotypé, il n'y a qu'une différence de degré, et non de nature ; de même entre la phrase complexe et le paragraphe. » (*ibid.*, p. 36).
[29] Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 37.
[30] Cette présentation, qui simplifie volontairement le problème des paliers de complexité, est la nôtre.
[31] Rastier 1998a, p. 99.
[32] Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 130.

Il importe de retenir que les zones de localité articulent la syntaxe et la sémantique — la morphosyntaxe spécifiant des *conditions d'accueil* pour les parcours interprétatifs. En soi, le rôle des *zones de localité* n'est pas de *stabiliser* le sens au moyen d'une optimisation des contraintes sur les significations ou les vitualités signifiantes que propose la langue car il revient au discours, au genre (cf. *infra*, § d) et à l'énonciation de décider de la complexité interprétative du passage (on peut, évidemment, évoquer ici la syntaxe de la poésie mallarméenne).

B. Au palier mésosémantique, les relations entre sémèmes peuvent être représentées par des graphes[33]. Un *graphe sémantique* représente un type de structure sémantique qu'il figure au moyen de *nœuds* et de *liens* positionnant des variables dont les rapports orientés sont signalés par des flèches. Soit, sur un modèle abstrait[34] :



Détaillons la morphologie de ces graphes, c'est-à-dire leur forme schématique, en présentant leurs liens constitutifs. Toujours au palier mésosémantique, il revient à l'*opération de casualisation* de structurer les actants en présence. Il n'est sans doute pas inutile d'illustrer tout ceci sur un exemple qui détaille ce processus d'attribution des cas. Au début de la troisième partie de *La mémoire aime chasser dans le noir* de Gérard Macé[35], l'énonciateur entend *un bruit de vaisselle qui brise le rêve*. Le graphe sémantique de cet énoncé épouse alors la forme suivante (où la valence *a* instancie 'bruit de vaisselle', *b* 'rêve' et *p* 'brise') :



La simplicité de cette représentation graphique et au fond son apparente conformité à la linéarité de l'énoncé ne doit pas masquer l'existence du *parcours* interprétatif dont elle résulte et au terme duquel les actants de l'énoncé se voient attribuer leur position casuelle. Voici comment dans notre énoncé les relations casuelles sont établies par un parcours simple. On peut convenir que le sémème 'brise' contient les traits inhérents /ergatif/ et /accusatif/[36] (mais ce n'est pas là quelque chose d'absolu, cf. « la mer brise ») sur la base d'une condition d'accueil morphosyntaxique : *briser* est un verbe bivalent et en contexte de voix active ces traits sont afférés par propagation sémique en position initiale à 'un bruit de vaisselle' et en position finale de syntagme à 'le rêve', soit :

[33] Ce développement présente un mode de représentation (liens casuels, nœuds) dont verra plus tard l'intérêt pour la description des thèmes (Ch. III, 2.1.1 ; Ch. IV, 2.4.2) et de la cohésion textuelle (Ch. IV, 1.2.2).
[34] Rastier emprunte ce mode de figuration à Sowa J., 1984, *Conceptual structures, Information processing in mind and machine*, Addison, Wesley, New York.
[35] Macé G., 1993, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard.
[36] Les différents cas et leur définitions respectives sont présentés dans les « Conventions typographiques ».

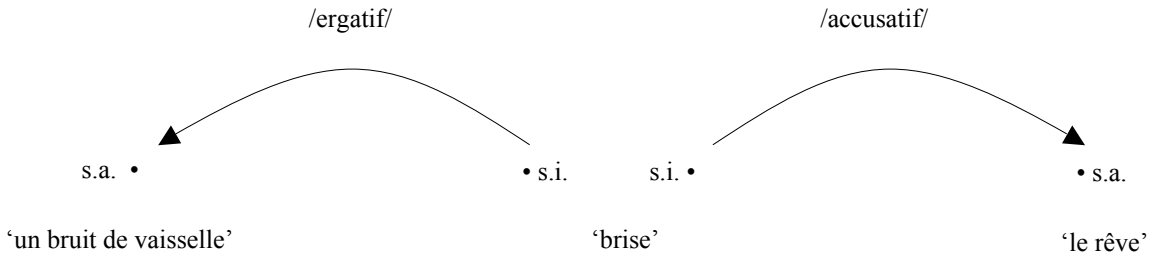


Figure III : Propagation de sèmes casuels dans un syntagme prédicatif

Si toute casualisation ne va certes pas d'elle-même il en est qui sont plus problématiques que d'autres. Certains textes ouvrent sur une ambivalence casuelle voire des configurations actancielles plurivoques.

b) Trois degrés de systématicité

Si l'on se représente d'une part que la langue « ne propose que des contraintes phonologiques et prosodiques, un inventaire de morphèmes, des règles de combinaison »[37], d'autre part que les structures textuelles *globales* valent pour une zone de localité, il est alors clair que « le problème du contexte devient alors celui de l'interaction locale entre différents types et degrés de systématicité » (*ibid.*) :

> [...] dans tout texte sont à l'œuvre trois degrés de systématicité :
>
> 1 - Le plus rigoureux est celui du système fonctionnel de la langue, qui impose, du moins le croit-on, ses règles à tout usage de cette langue. Sans préjuger de l'homogénéité de ce système, on peut le nommer *dialecte*.
>
> 2 - Viennent ensuite les normes sociales à l'œuvre dans tout texte. On peut nommer *sociolectes* les types de discours instaurés par ces normes. Un sociolecte correspond à un type de pratique sociale (*e.g.* judiciaire, politique, religieuse). Chacun a son lexique propre structuré en domaine sémantique, et s'articule en divers genres textuels (e.g. la plaidoirie, la question publique, l'homélie).
>
> 3 - Enfin chaque usage de la langue est immanquablement marqué par les dispositions particulières de « l'émetteur ». On peut appeler *idiolecte* l'ensemble des régularités personnelles ou « normes individuelles » dont elles témoignent. Les idiolectes littéraires sont les plus systématisés. (Rastier, 1994, p. 9).

Ces trois degrés de systématicité diffèrent par la rigueur de leurs prescriptions. À ce titre, on peut considérer que les *règles dialectales* sont les plus contraignantes au palier du syntagme et que, à mesure qu'on se rapproche du palier du texte, ce sont les *régularités sociolectales* qui président à la structuration. Par exemple, la forme de l'expression du sonnet prescrit des relations sémantiques

[37] Cf. Rastier 1998a, p. 101.

préférentielles entre les unités placées à la rime. En fait, le genre, entendu comme « programme de prescriptions positives ou négatives, et de licences »[38], structure au palier macrosémantique des zones de localité étendues (ex. les chapitres) qui autorisent des relations sémiques à longue portée. En ce qui concerne les *normes idiolectales*, on considère qu'elles peuvent, notamment au sein du discours littéraire, « subvertir » en partie les normes sociolectales et dialectales, donc établir sans entraves toutes sortes de relations sémantiques proches ou lointaines.

c) L'ordre herméneutique : incidence de la pratique sociale sur le texte

De même que le contexte linguistique global a une incidence sur le contexte local, de même le texte se soumet à des déterminations supérieures qui correspondent à cinq principes sur lesquels se fonde en partie la SI : (1) les textes sont produits et interprétés au sein de *pratiques sociales* (qui fixent des objectifs); (2) à chaque type de pratique sociale correspond un type de *discours* (ex. : politique, littéraire) ; (3) chaque discours se subdivise en *genres* ; (4) si bien que tout *texte* relève d'un genre, tout genre d'un discours et tout discours d'une pratique sociale. Autrement dit, la description du contenu sémantique d'un texte n'admet pas son exclusion de la situation de communication dans lequel il est produit ou interprété étant donné que tout changement d'entour[39], ou contexte situationnel, agit sur la construction du sens textuel :

> En somme, le sens n'est pas immanent au texte comme message, mais à une situation de communication comprenant en outre un émetteur et un récepteur […], comme aussi un ensemble de conditions (des normes dont le genre textuel, et une pratique sociale déterminée).[40]

Toutefois, si « interpréter c'est recontextualiser »[41], la perspective interprétative de la sémantique rend nécessaire le dépassement de l'*hic et nunc* de la situation de communication, puisque la construction du sens textuel suppose une réélaboration interprétative, inséparable d'une tradition d'interprétation — rompue et/ou approfondie, et en tout cas objet d'une évaluation. Il revient précisément à l'*ordre herméneutique* (qui s'ajoute aux ordres syntagmatique et au paradigmatique et les surdétermine) de permettre « la médiation entre le texte d'une part, et l'histoire et la société dont le texte procède par le biais des pratiques où il est produit et interprété. »[42]. De telle sorte qu'entrent en ligne de compte non seulement la situation *hic et nunc* mais aussi et surtout les situations de communication différées. En somme, si l'identification et la sémantisation des unités résulte d'une optimisation contextuelle (locale et globale) des contraintes, l'ordre herméneutique est l'expression manifeste de l'influence du global

---

[38] Cf. Rastier 1989, p. 37.
[39] *L'**entour** englobe le texte, l'émetteur et le récepteur d'une situation de communication, il contient les interprétants nécessaires à l'actualisation de contenus du texte*, à savoir : (1) les sémiotiques associées au texte ; (2) la situation de communication *hic et nunc* ; (3) les connaissances encyclopédiques *de* la société où la communication a lieu ; et celles, englobant les précédentes, *sur* cette société.
[40] Cf. Rastier 1989, p. 16.
[41] Cf. Rastier 1998a, p. 109.
[42] Cf. Rastier 1997c, p. 133.

sur le local puisqu'il contrôle en définitive la pertinence des actualisations sémiques. Ici se referme notre présentation du versant structural et herméneutique de la SI. Résumons-nous, avant de préciser les rapports entre ce versant de la théorie et son homologue gestaltiste, si l'on peut dire.

En définissant le rôle du contexte comme *institution* (*vs* modification) du sens corrélativement au principe de *surdétermination de la valeur en langue par la valeur en contexte*, la SI en vient naturellement à poser que le sens textuel est immanent à une situation de communication. Les différents contextes linguistiques (au sein des zones de localité) et non linguistiques (situation, genre, discours) imposent, permettent ou interdisent de nouer telle ou telle relation sémantique. Ces relations se concrétisent dans des actualisations de sèmes. Plus correctement, on retiendra que le sens résulte de *parcours* entre signifiés réalisés sous conditions herméneutiques (tout texte relève d'un genre, d'un discours et d'une pratique sociale historiquement située) et sous diverses contraintes morphosyntaxiques.

1.2. Les morphologies sémantiques

1) Conceptions distributionnelle et morphosémantique du texte

A. Un affermissement du passage du signe au texte est marqué dans la SI par la promotion d'une conception morphosémantique du texte. En rupture radicale avec le principe de compositionnalité du sens (*i.e.* le sens d'une expression se compose de celui de ses constituants), cette conception s'appuie sur les notions de forme et de fond sémantique ou *morphologies*. Elle affirme ainsi, par hypothèse, que le traitement du sens s'apparente en règle générale à la *reconnaissance de formes*. Ce qui lui confère évidemment, dans une certaine mesure, des affinités avec les principes de la *Gestaltheorie*. Cependant la SI, à la différence de la TFS de Cadiot et Visetti, ne s'interroge pas directement sur la transposition en sémantique linguistique des acquis de la théorie de la Forme.

B. Ses particularités théoriques se dégagent plus nettement vis-à-vis d'autres linguistiques des textes, comme la linguistique textuelle élaborée depuis plus de dix ans par Jean-Michel Adam. On peut considérer que cette dernière est particulièrement représentative d'une conception distributionnelle du texte. Selon Adam,

> un texte est formé par la combinaison-composition d'*unités élémentaires* et il s'agit de décrire et de théoriser une *compositionalité* qui doit être approchée par niveaux d'organisation et de complexité[43].

et, par conséquent,

> La linguistique textuelle a pour objet la théorisation des *agencements* de propositions et de *paquets* de propositions au sein de l'*unité* de haute complexité que constitue un texte. […]. Au niveau 1, les opérations de *segmentation* de la (des) propositions(s) aboutissent à une unité typographique ou à une

[43] Cf. Adam 1999, p. 18. Nous soulignons.

> unité orale de composition textuelle qui correspond rarement à ce que nous appelons une phrase. Au niveau 2, des *paquets* de propositions (périodes et séquences) sont soulignés par la segmentation. Au niveau 3, enfin, la segmentation met en évidence des plans de textes et elle aboutit à l'unité langagière d'un tout verbal souvent pluri-sémiotique […] possédant un début et une fin péritextuellement déterminés.[44]

Au contraire pour la conception *morphosémantique*, un texte ne se définit pas comme le produit d'une composition, aussi élaborée soit-elle, d'unités élémentaires (propositions) nécessairement localisables et identifiables par des procédures d'analyse grammaticale (segmentation, commutation). Car, à la différence de la manifestation discrète des *unités* en question dans ces citations, les *formes sémantiques* se caractérisent par une manifestation continue et une localisation spatio-temporelle incidente. Elles n'ont en effet pas de signifiant qui serait isolable comme c'est le cas pour les parties du discours, et la *lexicalisation* d'une forme sémantique ou de ses parties (ex. molécule sémique) n'est déterminée qu'*a posteriori* dans des passages de textes. Ainsi, dans l'énoncé de Bataille, la molécule sémique {/intensité/, /clarté/, /inchoatif/} connaît trois lexicalisations différentes dans *larme*, *allume* et *éclat*. De même, une forme peut connaître des degrés d'implicite dans la mesure où sa manifestation peut varier du compact au diffus (cf. *infra*, § d). Plus généralement, une forme est variable dans le temps de l'énonciation et de l'interprétation car sa définition est fonction des déterminations contextuelles qui la font évoluer (cf. les zones de localité). En somme, pour être une objectivité observable et descriptible, « une forme n'est pas une unité discrète, stable, identique à elle-même »[45]. Tout cela implique évidemment un rapport au texte très différent de celui de la conception *distributionnelle*. Pour la conception *morphosémantique*, le texte n'est pas analysé mais parcouru dans une interprétation qui reconnaît des formes sémantiques dans les moments de leurs transformations.

On n'aura sans doute fait qu'indiquer ici les points de divergence entre ces conceptions opposées du texte et les propriétés des morphologies sémantiques apparaîtront plus nettement au fil de l'exposé. Pour ce faire, nous proposons de signifier les rapports entre les plans structural et perceptif de la SI afin de montrer en quoi la description morphosémantique vise d'une part l'« étude des formes sémantiques, et notamment des molécules sémiques », d'autre part l'« étude des formes et des fonds sémantiques, ainsi que des rapports entre ces fonds et ces formes. »[46].

2) L'hypothèse de la perception sémantique

Étrangères aux procédures d'identification des unités linguistiques traditionnelles, les formes sémantiques sont aussi dissociées du domaine d'objectivité des premières. En effet, les formes sont des objectivités construites et reconnues dans ce que Rastier nomme la *perception sémantique*. Dès *Sens et textualité* (1989), il évoque ainsi le « problème, resté inaperçu, de la perception sémantique » (p. 9),

---

[44] Cf. Adam 1999, pp. 38-39. Nous soulignons.
[45] Cf. Rastier 2003, pp. 99-114.
[46] Cf. Rastier 2001a, p. 300.

> […] seule une conception chosiste du langage pourrait écarter d'emblée l'hypothèse que le son et le sens sont traités de manière au moins en partie analogue. La compréhension d'une suite linguistique est pour l'essentiel une activité de reconnaissance de *formes sémantiques*, qu'elles soient déjà apprises ou construites en cours de traitement [nous soulignons].

Dans la perception sémantique, la reconnaissance des formes suit trois modalités principales. La *dissimilation* et l'*assimilation* sont respectivement convoquées en cas de contraste sémantique faible et fort. Elles sont donc sollicitées lorsqu'un certain seuil n'est pas atteint ou, au contraire, est dépassé[47]. En particulier, on souligne que le processus de *dissimilation* vaut tant dans l'interprétation (notamment des tautologies, par ex. : *une femme est une femme*) qu'au niveau de la production d'associations verbales simples (on a généralement les inductions suivantes : *frère —> sœur* ; *fils —> père* ; *blanc —> noir*, etc.) (*op. cit.*, p. 216-217). Il en va de même pour le processus d'*assimilation*. La *présomption d'isotopie* est diversement rapprochée de modèles psycholinguistiques et se voit définie comme « un principe de bonne continuation, qui présuppose la similarité d'éléments proches »[48]. Plus précisément, elle se conçoit comme la reconnaissance de relations d'équivalences entre sémèmes. La référence à la *Gestalttheorie* (« principe de bonne continuation »), ici on ne peut plus claire, est tout à fait légitimée en théorie[49], et l'on pourrait encore rapprocher l'*assimilation* et la *dissimilation* des notions d'« assimilation » et de « distinction »[50]. Ces dernières ont en commun la notion de *contraste* qui fait son apparition dans une définition fonctionnelle des processus perceptifs élémentaires : « […] la dissimilation augmente les contrastes faibles (tautologies, syllepses) et l'assimilation diminue les contrastes forts (contradictions, oxymores, coq-à-l'âne) »[51]. Ce secteur de la théorie s'analyse donc en trois processus (l'assimilation, la dissimilation, la présomption d'isotopie) et un phénomène perceptif, le *contraste* (fort/faible)[52].

---

[47] Établies empiriquement et en partie désormais validées par les résultats de diverses expérimentations, l'*assimilation* et la *dissimilation* peuvent être conçues comme des lois générales de type « trans-culturel », dans la mesure où elles opèrent « dans des communautés linguistiques très diverses (langues romanes, chinois, coréen, arabe, suédois, guarani) » (Rastier 1996a, p. 217).

[48] Cf. Rastier 1996a, p. 221.

[49] Le principe de bonne continuation relève des « lois génériques qualitatives, déterminant la constitution des unités à partir de l'universalité de certaines structures dynamiques. […]. Elles s'énoncent sous la forme d'une liste de principes, qui […] se laissent regrouper en six rubriques principales : proximité, similitude, continuité de direction, clôture, expérience passée, et prégnance. Ainsi le principe de proximité affirme que, toutes conditions étant égales par ailleurs, des "éléments" qui sont proches dans le champ tendent à être perçus comme appartenant à la même unité. Le principe de similitude affirme de même le regroupement des éléments semblables. Celui de continuité de direction regroupe au sein d'un même contour des éléments d'orientation compatibles, etc. […]. Bien que ces lois aient été énoncées initialement dans le cadre de la perception visuelle, elles se veulent très génériques, au sens où elles peuvent non seulement être transposées à d'autres modalités, telle que l'auditive, mais encore valoir à différentes échelles d'espace ou de temps […]. Ces lois seraient donc génériques en tant que formant une matrice générale permettant d'engendrer des lois plus spécifiques. » (Cf. Rosenthal, Visetti 1999, pp. 177-180).

[50] Cf. Fraisse 1947, pp. 181-195.

[51] Cf. Rastier 1996a, p. 219.

[52] La notion de contraste semble connaître une notion connexe, celle de *seuil*, qui soulève la question des conditions de franchissement d'un « seuil sémantique ». Elle est soumise à des conditions herméneutiques. Si en général, dans un protocole non spécifié *blanc* induit *noir*, dans une situation de communication littéraire (corpus de langue française) *noir* pourra induire préférentiellement *rouge*.

Enfin, selon le type de grandeur sémantique (sémème, sème)[53] et le type de rapport ou de statut (contraste, type/occurrence) impliqués, il est possible de distinguer deux groupes principaux d'opérations : 1. les processus perceptifs, qui intéressent en quelque sorte la distance sémantique entre sémèmes — lois de dissimilation et d'assimilation, la présomption d'isotopie ; 2. les opérations interprétatives à proprement parler — inhibition, activation et propagation (cf. *supra*, §1.1.2.b). Le lien entre les processus perceptifs et les opérations interprétatives élémentaires se précise ainsi : les premiers déterminent les secondes. C'est là un premier rapport étroit entre la différenciation sémique et la perception sémantique.

3) Formes et fonds sémantiques

a) Traduction intra-théorique

A. En conclusion d'une discussion au sujet du « thème », Rastier propose le tableau d'équivalences terminologiques suivant (p. 58) :

Sémantique :	*Thèmes génériques*	*Thèmes spécifiques*
Gestalttheorie :	*Fond*	*Figures* [i.e. *formes fortes*]
Intelligence artificielle :	*Topic*	*Focus*
Critique littéraire :	*Sujet*	*Thèmes*
Ancienne rhétorique :	*Style*	*« lieux » [topoï]*

On lit l'homologation :

Fond : isotopie générique : : Forme : isotopie spécifique

Cette assimilation théorique entre la *Gestalttheorie* et la SI fait un peu plus tard l'objet d'une traduction interne à la théorie, une traduction formulée ainsi : « les rapports entre formes et fonds sémantiques, décrits comme des rapports entre isotopies génériques et isotopies spécifiques »[54]. Ce lien entre le plan structural (isotopie) et le plan perceptif (forme/fond), est présenté ainsi par Cadiot et Visetti :

> Ainsi, en sémantique, Rastier utilise précisément la notion de fond pour qualifier le mode de présence et d'unification des sèmes génériques d'une classe lexicale, ou d'une isotopie, par contraste avec les sèmes spécifiques qui distinguent (entre eux, et contre le fond) les sémèmes de la classe, ou les molécules

[53] Dans ce chapitre et les suivants on entend par *grandeur* « ce « il y a » dont on présume l'existence sémiotique, antérieurement à l'analyse qui y reconnaîtra une unité discrète, et dont on ne postule que la comparabilité avec d'autres grandeurs du même ordre » (Courtés, Greimas 1979, p. 169), en étendant librement cette définition au non discret.
[54] Cf. Rastier 2001b, p. 222.

> sémiques parcourant le texte. L'opposition/jonction fondamentale entre générique et spécifique se reformule ainsi dans le cadre d'une théorie des formes.[55]

On constate l'apparition d'un terme supplémentaire, la molécule sémique, qui vient troubler l'homologation relevée, d'autant qu'on peut lire ceci chez Rastier dans *Sémantique pour l'analyse* (1994, p. 128) :

> Prescrites ou non par le système fonctionnel de la langue, les isotopies spécifiques sont ainsi un facteur primordial de la cohésion des périodes (et, au-delà, des textes). Elles participent ainsi à la définition des fonds perceptifs.

Devenant l'égal des isotopies génériques, les isotopies spécifiques participent désormais des fonds sémantiques. En fait, il convient de substituer à *fond : isotopie générique : : forme : isotopie spécifique* l'homologation

Fond : isotopie : : Forme : molécule sémique

En effet, précision cruciale,

> […] un sème spécifique, du moment qu'il est récurrent et diffus peut participer à un fond (isotopie spécifique). Une forme comme une molécule, peut contenir des traits génériques. Ainsi, l'opposition spécifique/générique ne recoupe pas l'opposition fond/forme.[56]

Pour essayer de comprendre la première partie de l'homologation (*Fond : isotopie*) en l'interprétant dans une optique didactique, faisons une proposition de lecture pour la notion de *fond sémantique*.

b) *Force* des fonds

1. *Le fond sémantique comme contexte.* — Même en tenant compte de la relativité théorique entre le spécifique et le générique, on associe spontanément les sèmes isotopants taxémiques ou domaniaux à des traits génériques. Une isotopie qu'on admet correspondre à un domaine (ex. maritime) ou à un taxème aura de fait, d'un point de vue perceptif, le statut de *fond sémantique*. Pourquoi ? De même que dans un taxème (comme celui des //couverts//) ce qui fait l'identité d'un sémème ('fourchette' ; /pour piquer/) relativement à un autre sémème ('couteau' ; /pour couper/) ne se conçoit, ne se perçoit, que relativement aux sèmes génériques qui marquent l'appartenance de ces contenus à la classe, de même la récurrence d'un sème (macro-, méso)générique joue un *rôle*

[55] Cf. Cadiot, Visetti 2001, p. 58.
[56] Cf. Rastier 2003, pp. 99-114.

immédiatement *contextualisant* pour l'identification des sémèmes dans une suite linguistique donnée. Pour en tirer les conséquences exposons la catégorie densité/rareté isotopique.

2. *Degrés de présence : fonds denses/rares*. — Si l'établissement non détaillé des isotopies génériques peut parfaitement convenir à certaines tâches descriptives, d'autres tâches qui impliquent la mise en évidence de phénomènes sémantiques précis requièrent des critères d'analyse spécifiques. Dans le cas qui nous occupe, le critère se présente sous la forme d'une catégorie oppositive, une isotopie pouvant être *dense* ou *rare*. Rastier la définit comme suit :

> Une isotopie est dite *dense* ou *rare* selon le nombre de ses sémèmes-occurrences dans une étendue de texte donnée, rapporté au nombre total de sémèmes qui constituent cette étendue[57].

Nous y souscrivons à une nuance près qui ne fait que préciser une donnée implicite. On conviendra en effet qu'il y peu d'intérêt à voir dans « *dense* ou *rare* » une opposition contradictoire et qu'il vaut mieux la concevoir comme un axe gradué menant d'un terme à l'autre, l'usage bi-polaire de la catégorie restant en fin de compte un mode possible — que rendront pertinents les textes décrits et le choix des objectifs de la description — de son fonctionnement. Pratiquement, pour mesurer la *densité* d'une isotopie générique nous suggérons de segmenter ainsi un axe gradué — abstraitement bien entendu, dans la mesure où le critère de dépassement des seuils reste entièrement relatif aux textes décrits[58] :

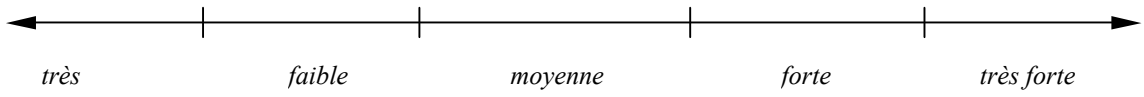


Figure II : axe de la densité isotopique

3. *La force des fonds*. — Ceci étant précisé, ressaisissons le phénomène de la densité dans le cadre morphosémantique en prenant un exemple qui sera développé au chapitre III (3.2.3.a). Dans le texte d'ouverture du recueil de Macé *La mémoire aime chasser dans le noir*,

> L'oiseau dont je guettais l'envol, à l'instant où le photographe actionnait le déclencheur, est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation dont il est le lointain avatar, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes.
>
> L'amour de la photographie est sans doute né d'une fascination pour cet oiseau qui bat des ailes à l'entrée d'une chambre aux volets clos, d'une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard.

[57] Cf. Rastier 1989, p. 178.
[58] On aura noté la disparition du pôle « rare » sous l'effet de la graduation, pôle désormais assimilé à la section « faible / très faible ».

l'isotopie domaniale dominante est celle de la photographie. Elle constitue ainsi non seulement un accès privilégié au thème global mais elle prescrit, ce qui ne va pas *a priori* de soi, une mise en rapport de la première occurrence de 'oiseau' avec le domaine //photographie//. On dira dans ce cas que 'oiseau' est accroché au fond *photographie* par le trait /représenté/ (*vs* /réel/ (cf. *Attention le petit oiseau va sortir !*). Il en va de même pour 'chambre' qu'on réécrit │'appareil photo'│. Or dans le premier alinéa de *La chambre interdite* (dans le même recueil)

> L'oiseau dont je guettais l'envol à l'entrée d'une chambre aux volets clos, une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard, est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition de fantômes en plein jour.

les termes inducteurs de l'isotopie disparaissent (*photographe*, *déclencheur*) on ne revient pas sur l'identification du sémème 'oiseau' (/animal/, /aviaire/) et 'chambre' reste une pièce d'habitation. Cela veut dire que ce passage de *La chambre interdite* escamote le fond sémantique responsable, dans l'autre texte, de l'exploitation de la polysémie lexicale. Par extension, cette sorte de détermination du contexte peut se concevoir en termes de *force* des *fonds sémantiques* entre lesquels on peut imaginer des conflits dont l'enjeu peut être, par exemple, la levée ou le maintien d'une ambiguïté. La *densité* sémique nous semble constituer un facteur important d'augmentation ou d'abaissement de la *force* des fonds et, autrement dit, un *fond dense* peut posséder une forte capacité d'assimilation (ou de « profilage », cf. *infra*, 2.2.1.) des unités du texte à la classe sémantique qu'il représente. Tout cela vaut pour les fonds sémantiques qui correspondent à des isotopies *génériques*. Nous évoquerons bientôt ceux auxquels correspondent des isotopies *spécifiques*. Notons pour finir que la *rupture* de fond sémantique est à l'allotopie ce que la *connexion* entre fonds est à la polyisotopie.

c) Formes sémantiques et notions traditionnelles

Tous les postes des composantes sémantiques sont concernés par la conception morphosémantique du texte :

> Ces morphologies sémantiques peuvent faire l'objet de diverses descriptions. Par exemple, rapportée aux quatre composantes, une molécule sémique peut être décrite comme thème, comme acteur, comme but ou source d'un point de vue modal, comme place dans la linéarité du texte.[59]

Plus spécialement, dans la mesure où elle se laisse décrire comme une molécule sémique, toute unité macrosémantique (acteur, thème, foyer) se conçoit en termes de formes sémantiques. Au-delà, l'adoption d'une conception *morphosémantique*, qui entraîne dans la description une secondarisation

[59] Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 186.

des parties du discours, invite également à transposer la conception courante des notions de figure, topos et motif. En ce qui concerne les figures on notera, pour illustration, que

> le rapport énigmatique du littéral au figuré se transpose dans celui qui unit les formes aux fonds constitués par les récurrences systématiques de sèmes génériques. Les figures [devenant dans ce cadre] des moyens de construire ces formes et de les relier à ces fonds[60]

Quant aux thèmes, topoï et motifs, la SI prévoit de les décrire comme des sortes de formes construites dans le temps des relations entre occurrence-reprise et occurrence-source (VS type abstrait/occurrence dérivée). Une telle transposition ne dissout pas pour autant ces notions car la finalité descriptive d'une sémantique des textes demeure la *caractérisation* (qui n'est ni universalisation ni individualisation), au sens où elle assume la particularité du général.

d) Diffusion/sommation de formes

Dans ces conditions, comme les *formes sémantiques* sont solidaires des *fonds* où elles émergent[61], sans nécessairement s'y stabiliser tout à fait, on comprend que le sens textuel puisse être défini comme un jeu (très) complexe de *rapports* fonds/formes. A ce titre, il est utile de souligner qu'en tant que groupement stable de traits une molécule sémique peut avoir diverses lexicalisations. Par exemple, Rastier a montré que cette molécule sémique[62]

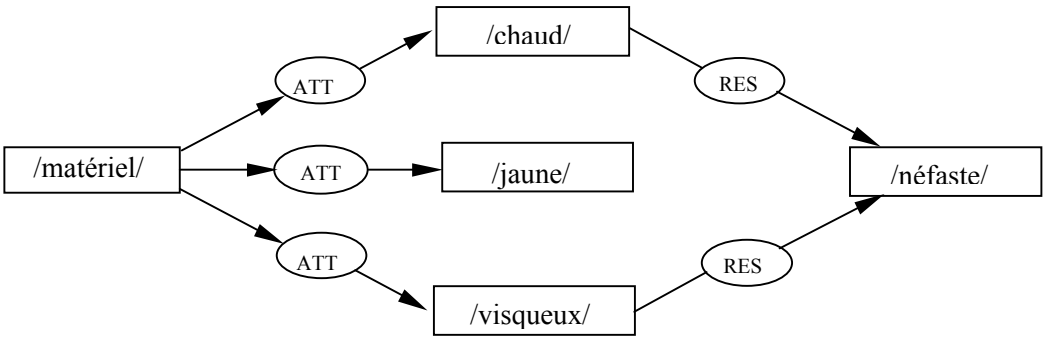


Figure IV : représentation d'une molécule sémique

s'observe dans de multiples contextes de *L'Assommoir* (1877) de E. Zola, les traits qui la définissent s'actualisant notamment dans 'sauce', 'huile', 'graisse', 'or', 'pluie', 'vitriol', etc. Mais il n'y a aucune nécessité pour que les constituants de ce *thème spécifique* soient actualisés *ensemble* pour un même sémème. Aussi admet-on, *de façon spontanée*, facilement /visqueux/ et /jaune/ pour 'graisse' alors que pour 'pluie' les choses paraissent moins évidentes (bien sûr, tout cela est fonction du contexte). Comme les constituants de cette structure sémantique peuvent se voir librement actualisés dans divers sémèmes, on peut assister dans le texte à des mouvements de diffusion et/ou de sommation de *formes*

[60] Cf. Rastier 2001a, p. 162.
[61] Pour la *Gestalttheorie*, il n'y a d'émergence de forme que sur un fond par rapport auquel elle se détache.

sémantiques. En effet, si par exemple /visqueux/, /jaune/, /chaud/ et /néfaste/ sont actualisés de manière *synthétique* dans 'sauce' (en contexte)[63] d'autres sémèmes pourront ne manifester de la molécule que certains traits, de manière *analytique*. L'impression de diffusion paraît varier en fonction de critères tactiques : une molécule peut être *localement* diffuse (dans une période, un texte). Dans ce cas, même fortement diffuse, il semble que la forme conserve son statut.

Dans d'autres cas, la forme sémantique peut se changer en *fond*. A notre avis, et par hypothèse, toutes les molécules sémiques n'offrent pas, et pas à un égal degré, cette possibilité morphosémantique. Les liens de la molécule paraissent responsables de restrictions de mouvement en la matière car pour devenir fond une forme doit sans doute pouvoir dissoudre les relations internes qui en assurent l'intégrité. Inversement, ce sont les liens casuels qui permettent de dire qu'on observe une *diffusion* de forme, et non une *dissolution* de forme. Ces changements de forme en fond, que nous nous bornons ici à évoquer[64], concernent une piste de recherche sur les médiations (*contours*) entre formes et fonds sémantiques.

Comme nos descriptions de textes de G. Macé et J. Dupin n'évoluent pas dans cette zone pourtant riche en événements sémantiques, nous en resterons là. Ayant été plutôt longs sur la SI, nous serons brefs sur la TFS.

2. LA THÉORIE DES FORMES SÉMANTIQUES DE CADIOT/VISETTI[65]

A quelle situation problématique répond la TFS ? Quelle complexité définit les concepts de *motif*, de *profil* et de *thème* qui identifient cette théorie ? C'est à ces questions simples que cette présentation voudrait répondre.

2.1. Cadre problématique de la théorie

Prise de position originale dans le paysage linguistique contemporain, la TFS se présente d'abord comme une critique nuancée, mais résolue, d'approches présumées relever, à des égards et degrés divers, d'une problématique dite du *schématisme*. Cette dernière est principalement représentée, aux yeux des auteurs de la TFS, par les grammaires cognitives (L. Talmy, R. Langacker) et la linguistique culiolienne[66]. En l'espèce, le terme de schématisme désigne alors l'assomption

---

[62] Cf. Rastier 1989, p. 168.
[63] « Parce qu'elle est trop salée, cette sauce contribue à vous mettre « un *incendie* dans le *ventre* » (Rastier 1989, p. 167).
[64] Pour une illustration et une présentation cf. Rastier 2003, pp. 99-114.
[65] Ici encore, nous nous limitons volontairement au minimum contextuel et théorique nécessaire à la compréhension du propos des auteurs. L'introduction à la TFS s'appuie pour l'essentiel sur l'ouvrage programmatique quasi-éponyme, *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, profils, thèmes*. Sauf mention explicite, les numéros de page cités concernent donc cette référence. Pour un exposé synthétique de la TFS, cf. Missire 2002.
[66] Cependant, à vrai dire, la filiation kantienne en question vaut surtout pour les linguistiques cognitives, le cas de Culioli faisant l'objet d'une critique à part (cf. Chapitre IV, section V « Formes schématiques et grammaire », pp. 184-195). Signalons par ailleurs qu'entre ces linguistiques et le système philosophique d'origine (E. Kant) la transmission intellectuelle se signale par un net appauvrissement (Cadiot, Visetti, pp. 44-45).

théorique d'une séparation principielle entre la structure et le contenu ou, plus précisément, entre d'un côté des configurations schématiques, structures primaires d'accueil au statut d'invariant, et, de l'autre, les notions censées les investir secondairement dans le processus de génération du sens[67]. Par ailleurs, notamment par rapport à la question de la variation des emplois et à celle des sens dits figurés, Cadiot et Visetti critiquent une conception immanentiste du sens selon laquelle il existerait en langue, tant pour les grammèmes que pour les lexèmes, un « potentiel » prototypique soumis en discours à diverses *déformations*.[68]

En réponse à cette situation, les auteurs vont choisir de s'appuyer sur un environnement intellectuel tout différent. Aussi, alors qu'un des points principaux de la discussion intéresse la conception de la « forme » en linguistique, délaissent-ils les *schèmes* ou formes schématiques d'aspect kantien pour leur préférer des *formes* d'obédience gestaltiste, par l'entremise desquelles la séparation structure/contenu est contestée. Toutefois, la TFS n'entend pas seulement dépasser les approches critiquées en donnant une explication de la construction/perception du sens qui intègre les acquis principaux de la *Gestalttheorie*. Elle affecte également à son dispositif une dimension phénoménologique importante. À ce titre, compte tenu de la médiation qu'elle réussit notamment à opérer entre l'école de Berlin et Husserl, la théorie du champ thématique de la conscience d'Aron Gurwitsch revêt un intérêt particulier pour la TFS qui trouve la matière à inspirer une bonne part de ses concepts[69].

Transposée sur ces bases en sémantique linguistique, la notion de forme se décline alors en *motifs, profils* et *thèmes* représentant ensemble l'hypothèse selon laquelle l'institution du sens, spécialement entendue comme construction de *formes sémantiques*, se réaliserait selon trois régimes distincts de *stabilisation* de formes, le *motif* présentant le degré de *cohérence de forme* le plus faible.

2.2. Motifs, profils et thèmes

Pour tenter de présenter simplement ces trois régimes du sens[70], on peut commencer par donner une idée simple du *motif*, du *profil* et du *thème* en situant leurs propriétés de façon synoptique,

---

[67] Les auteurs s'interrogent ainsi au sujet des fonctions grammaticales chez Langacker : « pourquoi donc fonder l'explication sur des invariants configurationnels douteux, qu'il faut de toute façon investir ensuite, et d'une façon cruciale, de valeurs sémantiques d'un type tout à fait différent ? La réponse tient sans doute au type d'« attitude grammaticale » adoptée : les valeurs sémantiques en question sont rarement considérées pour elles-mêmes, mais le plus souvent dans la perspective d'un coloriage notionnel de configurations primaires » (Cadiot, Visetti, p. 22).

[68] « En contradiction avec les sémantiques qui partent de significations linguistiques considérées comme des entités stables, ou trop simplement instables, nous sortons du schéma de compréhension qui consiste à toujours associer la couche la plus profonde à l'invariance (sens littéral, sens premier, noyau de sens), pour retrouver ensuite la variabilité comme un acquis plus tardif, soit venant uniquement de l'extérieur (sens dérivé, inférence pragmatique, ou autre), soit déterminée de l'intérieur par un schématisme commandant sa propre variation » (Cadiot, Visetti, p. 201).

[69] « L'approche de Gurwitsch nous convenait pour sa clarté, son triple lien explicite à la Gestalt, à Husserl, à la psychologie sociale de A. Schutz, et enfin pour son effort de dégager la strate thématique du champ de la conscience, en l'inscrivant dans la continuité d'une théorie de la Forme » (Cadiot, Visetti, p. 64). Cf. Gurwitsch 1957.

[70] Il semble que Cadiot et Visetti emploient indifféremment les termes de « régime » ou de « phase » (ce dernier étant d'ailleurs souvent flanqué de guillemets) pour nommer les motifs, les profils et les thèmes.

pour s'attacher ensuite à les définir. La tâche est difficile et nous n'avons pas ici l'ambition de faire mieux que les « Tentatives de définitions » des auteurs eux-mêmes. Pour ce faire, nous choisissons d'avoir directement recours aux exemples produits par les auteurs. Signalons encore avant de commencer que la TFS se conçoit d'une part « comme un cadre interprétatif, un langage et un programme de recherche, plus que comme un appareil conceptuel et méthodologique immédiatement opératoire »[71], d'autre part qu'elle a vocation d'atteindre aux dimensions discursives et textuelles du langage[72]. Cela devrait intéresser une réflexion sur les interactions théoriques entre la SI et la TFS. Nous en évoquerons, en passant, quelques unes (cf. Ch. IV, 3.1.1. sur les différences entre *réécriture* (SI) et *profilage* (TFS)).

1) Vue synoptique

Motifs, *profils* et *thèmes* : ce mode tripartite de description linguistique réalise « une conception *dynamique* et *non immanentiste* de la sémantique » selon laquelle

> parler, ce n'est pas seulement utiliser ou déployer-stabiliser le noyau instable du langage, c'est aussi faire quelque chose au langage, en retravailler immédiatement l'instabilité même, jusqu'au cœur de sa mythique origine, pour frayer la voie à une thématique[73].

La complexité de cette formulation ne doit pas rebuter le lecteur car, dans le principe, les termes de la TFS sont relativement simples, d'autant que l'appareil conceptuel de la SI offre le moyen d'une compréhension facilitée. Ces régimes du sens se caractérisent par les propriétés suivantes :

[71] Cadiot, Visetti, p. 93.
[72] La TFS se donne explicitement pour but de rejoindre une « sémantique des textes et des discours » : « la *théorie* linguistique doit s'inscrire d'emblée dans une théorie plus globale de l'*interprétation*, qui oriente en amont ses analyses, éclaire ses modes d'objectivation et de transmission » (Cadiot, Visetti, p. 188).
[73] Cadiot, Visetti, p. 205.

Régimes du sens		
MOTIF	PROFIL	THÈME
- principe d'*unification* en langue - organisation *relationnelle* très *instable* - sensibilité/disponibilité *immédiate* au contexte	- reflet de la diversité lexicale - organisation *différentielle stable* - stabilisation en syntagme (*profilage*)	- engage le *posé* (*topic*) du texte - organisation *différentielle* - stabilité relative
- transversale aux classes lexicales	- implique les classes lexicales	
- phase morphémique du sens	- phase de la *valeur* (au sens saussurien)	
- support *transactionnel* d'innovation, pouvoir de *motivation* (*vs* pouvoir génératif immanent)	- reprise du motif par répartition entre fond et forme	- identité potentiellement *intégratrice* de profils
- préférentiellement lié au *morphème*	- préférentiellement lié à la *lexie*	- lié aux paliers *méso-* et *macrotextuel*
- *non* assimilable au sème inhérent	- assimilable au sémème - engage (dès lors) la distinction sème générique/spécifique	- régime englobant les concepts de thème et d'acteur - notion de molécule sémique et d'isotopie
Rapports avec Sémantique interprétative		

Tableau III : les trois phases de la TFS et leurs correspondances avec la SI

Commentons ces propriétés en soulignant les liens entre la TFS et la SI. On voudra bien ne pas tenir rigueur des redites quasi-inévitables, dans la mesure où en tant que phases et régimes du sens, les *motifs*, les *profils* et les *thèmes* entretiennent un rapport de présupposition réciproque. Leur logique est clairement circulaire et non étapiste (*i.e.* le motif *puis* le profil *puis* le thème).

2) Caractérisations

a) Caractérisation du motif

On peut entendre par *motif* un groupe de valences linguistiques[74] soumises à un régime de signification instable, lié à une forme de complexité variable (morphème, mot, lexie, syntagme), et valant *principe d'unification* pour une diversité d'emplois attestés. En particulier par rapport au phénomène polysémique[75], les valences qu'instancie le *motif* sont alors comprises comme des *affinités* entre profils ou emplois. Par exemple, le motif unificateur de *arbre* pour les emplois *arbre*

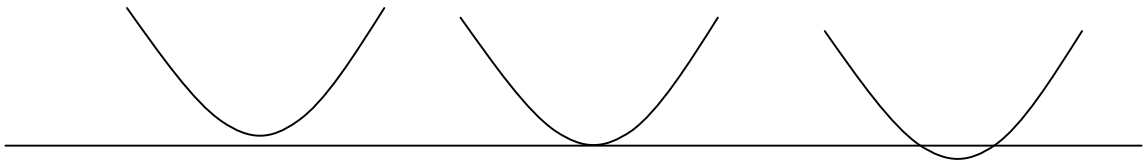
[74] Valence, au sens de valeur en puissance.

[75] La définition intuitive, communément admise, de la polysémie, comporte deux traits principaux qui sont comme le *modus vivendi* au-delà duquel le débat théorique entre dans son vif : (i) une pluralité de sens liée à une seule forme ; (ii) des sens qui ne paraissent pas totalement disjoints, mais se trouvent unis par tel ou tel rapport. Cf. Kleiber 2002, p. 90. L'auteur cite également : « Il y a donc polysémie, lorsqu'il y a « existence de *sens* différents » pour un même mot, mais de sens perçus comme reliés d'une manière ou d'une autre » (Cadiot, Habert, 1997). Sur ce sujet, cf. également Kleiber 1999.

bronchique, arbre généalogique et *arbre à cames* se laisse gloser d'une part comme 'branchement' ou 'ramification', d'autre part comme 'force/stabilité'. Autrement dit, le motif de *arbre* renvoie tout à la fois à des dimensions d'enracinement, donc de soutien, ainsi qu'à une ramification dynamique. Pour *ball-* on a :

> (1) Motif (cf. *ball-, bulle, bille, bal, bol* ; italien : *ballare*) : impression de rondeur et de volume en constitution et/ou en mouvement (rotation)
>
> (2) Profils variés en différents domaines, avec bonne conservation du motif : *ballon d'Alsace* (géographie physique), *ballon de rouge* ou *ballon de foot* (artefacts), *ballonnement* (somatique), *jupes ballonnées* ou *nuage ballonnés* (Colette).

Cet exemple montre que si les *profils* intéressent le lexique et la lexie (ou groupement stable de morphèmes), les *motifs* concernent spécialement la strate *morphémique* des *mots* et sont situables dans l'espace de la langue. Il n'impliquent donc pas une phase différentielle du sens mais une phase simplement *relationnelle*. Un exemple emprunté à B. Pottier peut nous éclairer davantage sur la nature du *motif*. Pottier représente ainsi les types de 'contact' (N.b. : N = notionnel ; E = spatial)[76] :



E	*effleurer*	*toucher*	*mordre*, *blesser*
N	*lire* *regarder* *effleurer* (l'esprit)	*toucher* (moralement)	*blesser* (moralement) *mordre*

Figure V : les types de contact (E → N)

Ce qui différencie *effleurer* (N) et *effleurer* (E), *toucher* (N) et *toucher* (E), *blesser* (N) et *blesser* (E) c'est le fait que le 'contact' se spécifie selon les dimensions spatiale ou notionnelle. Dans les termes de la SI, on dira que ce qui distingue les deux emplois d'*effleurer* c'est l'actualisation du sème macrogénérique /concret/ ou du sème /abstrait/. Mais à ce niveau de la description on a affaire à des sémèmes, qui sont des unités distinctes. Dans ce cas, le sens peut être considéré comme étant *stabilisé* en contexte (mise en syntagme). En effet, la seule identification de son signifiant ne permet pas de

[76] Cf. Pottier 1992, p. 95.

décider du sens d'*effleurer* et, insistons-y, une contextualisation est nécessaire pour stabiliser le sens notionnel ou spatial. La TFS considère que cette stabilisation est un moment singulier de la constitution du sens, un moment en aval qui appelle, en amont, une phase plus instable du sens : celle du *motif*. Dans cet exemple, il est possible de dire que le motif équivaut au schème du 'contact' en tant qu'il peut prendre une valeur spatiale ou notionnelle. Ainsi, et c'est un point crucial, considérer qu'hors contexte *effleurer* ouvre sur différentes valeurs du 'contact', en un sens encore indifférencié, c'est appréhender ce *mot* du point de vue de son *motif*, alors que comprendre *effleurer* (N) ou *effleurer* (E) c'est se situer à un niveau où la sémiose de l'unité en question est accomplie. On dit alors qu'elle est profilée.

Remarque : osons faire ici une remarque sans doute anticipée. Le cas de *effleurer* (N) ou *effleurer* (E) nous amène à souligner que ce régime du sens (*motif*) n'a pas d'équivalent parmi les concepts de la SI. Certes on pourrait penser ici au *sème inhérent*, qui est définitoire du type (*vs* occurrence). Toutefois, s'il s'agit bien là d'un *sème* sa nature distinctive le situe par définition au niveau des classes sémantiques où il différencie des sémèmes. Il paraît donc relever du régime différentiel du *profil* (cf. *infra*, 3). Si cela est juste, comme les arts du langage profitent évidemment du jeu autorisé entre la phase instable du motif et la stabilisation du profil, on voit tout de suite l'intérêt de rapprocher la TFS et la SI dans une sémantique des textes. En effet, en considérant que « dans un domaine déterminé il n'existe généralement pas de polysémie »[77] la SI présuppose dans la théorie elle-même une *stabilité avancée* — étant entendu que la notion de type reçoit une définition faible — en l'espèce des sémèmes-types. Pour elle, en effet, une activité énonciative/interprétative est d'emblée située relativement à une pratique sociale, un discours, un genre. C'est aussi toute la raison d'être de l'*ordre herméneutique* (cf. *supra*, 1.1.4.c). La TFS ne se donne pas cette contrainte et une sémantique des textes peut trouver intérêt à moduler en théorie la logique proprement *différentielle* de la SI par la logique *relationnelle* qu'introduisent les motifs. On fera remarquer à cet égard que la TFS se distingue notamment de la SI en ce qu'elle ne pose pas d'opération d'héritage (par défaut) entre profils, mais bien une différenciation en contexte d'un contenu instable (motif). Il existe bien sûr des conditions herméneutiques qui anticipent une stabilité, au sens où l'instabilité de principe est peut-être contredite par le fait textuel (genre). Ce qui pose le problème inverse de l'héritage *par défaut* (cf. *infra*, 2.3.).

En pratique, dans la majorité des cas, « décrire » le motif d'un *mot-morphème* donné (ex. *ball-*) c'est toujours esquisser, et non épuiser, la multiplicité des valeurs co-présentes disponibles en langue, non hiérarchisées *a priori*, qui se laissent intuitivement ramener au mot considéré selon des dimensions sémantiques générales appelées *modes d'accès* (perception, action, fonction, propension, axiologie, sensibilité, expressivité, intériorité, spontanéité, passivité…). Ainsi, par rapport à

clé à molette, clé de voûte ; clé du mystère, disposition-clé, mot-clé

[77] Cf. Glossaire, *Domaine*.

clé, dans son motif, se comprend à la fois en un sens perceptuel et fonctionnel (*clé à molette*, *clé de voûte*) et en un sens intentionnel et praxéologique (*clé du mystère*, *disposition-clé*, *mot-clé*).[78] Sur cet autre exemple, les affinités entre les emplois

un nuage de lait, les nuages s'accumulent ; être dans les nuages, vivre sur un nuage

reposent sur le fait que *nuage* concilie le physique et le psychologique (*un nuage de lait*, *les nuages s'accumulent*) mais présente aussi un aspect évaluatif (*être dans les nuages*, *vivre sur un nuage*). Le concept de *motif* ouvre de la sorte sur toute la richesse sémantique potentielle du mot et, de fait, expliciter un motif ce sera suggérer des *valeurs latentes* de type esthétique, symbolique, fonctionnelle, praxéologique, perceptuelle, etc. Ces traits font bien souvent l'objet d'une glose « inventive » conforme au régime d'instabilité du *motif* (*ball-*) car, en effet, à ce niveau, on n'a pas affaire à des sèmes mais à du « non encore différencié ». Ce faisant, on explicite par esquisse, plus qu'on décrit, des *affinités* entre des profils (ou emplois) stabilisés relativement à des classes sémantiques distinctes.[79] Cela dit, on notera que tout mot ne possède pas nécessairement de motif (ex. *tournevis*).

b) Caractérisation du profil et notion de profilage

A. Il est possible de rapprocher le *sémème* du *profil* au sens où ce dernier doit son identité de concept à son implication dans des classes sémantiques (taxèmes, domaines), et en tant qu'il est le reflet de la diversité lexicale. Le *profil* relève donc d'une phase *différentielle* du sens où les unités prennent leur *valeur* relativement à d'autres unités. Aussi la mise en contact avec d'autres mots donne-t-elle accès aux profils, dans une sorte de détermination réciproque du sens lexical ('barman' ne profile pas 'canard' comme le profile 'étang'). Par ailleurs, cette phase, qui intéresse des unités individuées parce que différenciées, constitue, nous avons déjà évoqué ce point, un moment particulier de la dynamique du sens : au *profil* correspond le régime de signification intermédiaire entre l'instabilité foncière du *motif* et la stabilité du *thème*.

B. À ce point de l'exposé, une fois précisée la nature du *motif* et du *profil*, il convient d'entrer plus avant dans la dynamique (énonciative et interprétative) de la constitution du sens (en contexte, il va sans dire). En effet, la plupart des exemples précédents paraîtront à juste titre quelque peu statiques puisqu'ils se bornent à interroger les affinités (motif) entre des emplois enregistrés (profils). Ce qui demeure parfaitement conforme à la vision de Cadiot et Visetti qui parlent régulièrement de motifs et de profils respectivement *enregistrés* en langue et en lexique. Or, à l'image des sémèmes de la tradition sémantique structurale, les profils n'ont pas qu'une existence paradigmatique : ils sont aussi

[78] Cf. Tracy 1997.

[79] Leur difficile explicitation est sans doute à relier au fait que les motifs ressortissent au « caché » ou, plus exactement, possèdent un mode de présence (en synchronie) qualifiable de *latent*. Ils semblent en cela engager une perception sémantique soumise au régime herméneutique de l'implicite. Ils sont en effet « reconnaissables *sous* la variété effective des emplois » (Cadiot, Visetti, p. 103) et « peuvent disparaître de la conscience des locuteurs, rester dans une mémoire enfouie de la langue, et même ne pas participer à la construction des emplois routiniers de mots qui pourtant *continuent* de les *receler* » (nous soulignons, p. 117).

le résultat d'une mise en syntagme. En fait, comme les rapports entre *motif* et *profil* sont conçus sous l'angle d'une tension

(Motif) amont ← / → aval (Profil)

on entendra également par *profil* le *produit* d'une stabilisation de forme (motif) en syntagme qui marque le passage de la signification (en langue) au sens (en contexte). On n'en déduira pas cependant que le rapport amont/aval puisse se ramener à une version dérivationnelle du rapport type/occurrence qui privilégierait notamment les emplois tangibles — *e.g.* les « noms concrets » considérés comme premiers relativement aux « noms abstraits ». La TFS ne conçoit pas en effet

> de *type* formel assurant la duplication des *occurrences* ; mais un rapport schème/instance, respectant l'écart potentiel/actuel. Le cas échéant, évolution du potentiel à la faveur de ses actualisations.[80]

On retiendra en revanche qu'au rapport amont/aval correspond, en contexte, un rapport indécidable/distinct (ou indifférencié/différencié) à l'image de *effleurer* (N) et *effleurer* (E) dont l'actualisation en contexte *résulte* précisément d'un profilage du *motif* qui les unifie. En ne hiérarchisant pas les emplois de façon *a priori*, la TFS pose ainsi une neutralisation théorique de l'opposition sens propre/sens figuré (cf. *infra*, 2.3.).

Dans le sens amont → aval, le rapport entre le motif et le profil prend le nom de *profilage*. Ce dernier consiste en une reprise différentielle (une différenciation) par répartition (entre fonds et formes) et remaniement (déformation, appauvrissement, enrichissement) d'un motif linguistique, par mise en syntagme et énonciation située. Enfin, au concept de *profilage* correspond la nature du motif comme *forme sémantique*, au sens où une forme se définit par sa *transposabilité* dans une variété de milieux, de contextes.

c) Caractérisation du thème, co-existence des régimes et promotion de motif

Au palier macrosémantique, les *thèmes* sont assimilables aux thèmes spécifiques, acteurs et foyers de la SI, dans la mesure où ils résultent d'opérations d'assimilation entre profils. Par exemple, un thème-acteur réalise une intégration de profils-actants. En ce sens, la *thématique* se conçoit comme une dynamique d'intégration de motifs et de profils. Plus largement, elle renvoie ainsi au « posé en tant qu'il est sémantiquement qualifié, *proféré* et *parcouru* dans l'exercice de la parole, de l'écriture et de la lecture, qui le *font exister* »[81]. Cependant, le thème est à la fois plus et moins qu'une forme sémantique constituée dans un cours d'action sémiotique duratif. Ainsi *ours* peut être compris comme un acteur de nos vies et de nombreux récits ; on considère alors *ours* sous l'angle dialectique (au sens de la SI) mais non pas, ou pas seulement, comme /animal/ + /carnivore/, par exemple.

[80] Cadiot, Visetti, p. 54.
[81] Cadiot, Visetti, p. 5.

Pourtant on aurait très bien pu ne pas penser à cet acteur et dans ce cas *ours* aurait été saisi dans sa phase de *profil*, comme simple animal. En outre, sa mise en syntagme peut connaître la prédication *Jean est un ours*. Dans ce cas, la phase mise en avant pour *ours* est celle du motif. On veut signifier que Jean est insociable, solitaire, acariâtre, etc. Ce « retour au motif » est appelé *promotion de motif*. On voit ici comment les régimes de sens peuvent co-exister. A vrai dire, la tension amont (Motif) ← /→ aval (Profil) peut être dissociée en deux dynamiques distinctes :

(i) selon une orientation amont → aval : *profilage*
(ii) selon l'orientation inverse amont ← aval : *promotion de motif*

ce qui veut dire qu'alors même qu'elle induit des transformations stabilisatrices — des opérations de profilage par lesquelles un motif (le potentiel) ou un profil enregistré se voient plus ou moins conservés ou modifiés, « gagnent » ou « perdent » plus ou moins de « traits »[82] — la mise en syntagme peut également donner lieu à des promotions de valeurs du motif. La seconde dynamique s'illustre clairement dans les métaphores prédicatives. Ainsi pour décrire *Achille est un lion* la TFS fait l'hypothèse d'une accessibilité immédiate du motif ou d'une métaphorisation *immédiate* des énoncés. Il s'agit d'un cas particulier de « promotion de motif ». Prenons un autre exemple. Dans *Jean est une carpe, un lion, etc.* d'un côté Jean est saisi comme *thème*, de l'autre le *motif* prime ('muet' ; fier, fort, respecté) le *profil* sur *carpe* et *lion*, etc. dont la valeur désignative ou référentielle est neutralisée. La co-existence et la dynamique des régimes du sens est encore plus manifeste dans *Ce chirurgien est un boucher*[83]. Dans ce contexte syntaxique (équatif), la disparate des profils de *chirurgien* et de *boucher* (cas d'allotopie domaniale : médecine *vs* alimentation) conduit à saisir moins *boucher* au niveau du *profil* (profession) qu'au niveau du *motif* (grossièreté, tuerie, opération imprécise et malhabile, etc.)[84]. Cette promotion de motif induit alors à la fois (mais en fait sur des niveaux différents, des registres du sens différents) une saisie de *chirurgien* comme thème *et* comme profil. Comme *thème* en tant qu'il est « ce dont on parle » dans l'énoncé mais surtout en tant que les valeurs dégagées dans la promotion de motif viennent investir le contenu de l'acteur *Boucher* (signalé par une majuscule). On fait, schématiquement, une lecture en deux temps :

[82] Tout cela étant conforme à la façon dont Rastier traite la surdétermination de la valeur en langue par la valeur en contexte. En ce qui concerne les opérations de profilage on pensera à l'inhibition, l'activation et la propagation. Ce qui revient à dire que la stabilisation d'un *profil*, à l'instar du sémème, est fonction des autres *profils* qui l'entourent. Le processus de profilage résulte donc d'une co-détermination de *profils* en phase de profilage.
[83] Pour une analyse détaillée cf. Cadiot, Visetti, pp. 204-208. Notre analyse ne reprend pas mot pour mot celle des auteurs.
[84] Cf. *le boucher de Bagdad, des Balkans* (Cadiot, Visetti, p. 207).

	Thème	**Profil**	**Motif**
Tps.1	*Chirurgien*	*chirurgien* vs *boucher*	—
Tps.2	*Chirurgien*	*chirurgien*	*'boucher'*

Il faudra se souvenir de ces éléments lorsque nous aborderons la section 3.4. du chapitre IV.

2.3. Profilage, sème inhérent et polysémie

Examinons pour finir notre présentation et ce chapitre un cas d'interaction entre la TFS et la SI en détaillant l'activité sémantique du syntagme *gravir le versant nord*[85]. Dans son contexte, *versant* peut légitimement être considéré comme une occurrence actancielle d'un acteur Montagne (*versant* est alors saisi selon le régime du *thème*), et doté de ce fait d'un sens univoque. Il reste qu'en vertu de la valeur polysémique de « versant » le statut *inhérent* du trait /montagne/ mérite selon nous d'être discuté[86].

Le *PRobert* enregistre en effet à côté d'un emploi spatial de « versant » (par ex. dans *le double versant de la vallée* (Ramuz)), un emploi notionnel (par ex. dans *les deux versants d'une même politique*), qui ne comprend pas l'aspect dynamique du premier (espace de parcours orienté (ascendant/descendant)). Or « gravir » fait lui aussi l'objet d'un emploi spatial (ex. *s'élever sur une pente escarpée)*, et d'un emploi notionnel (ex. *gravir les échelons de la hiérarchie)*. Dans ces conditions lexicales, c'est la cooccurrence des termes, et en particulier la présence de « nord », qui permet de stabiliser en syntagme l'emploi spatial de « versant ». Le fait sémantique principal est donc ici l'homogénéisation du syntagme « gravir le versant nord » par sélection réciproque du trait dimensionnel /spatial/. Autrement dit, si le trait /montagne/ peut être décrit comme un trait inhérent pour 'versant' c'est d'une manière assez particulière car il doit son actualisation à une stabilisation contextuelle des profils de « gravir », « versant » et « nord ». Cette condition de présence laisse penser que le phénomène en question n'est pas sans parenté avec d'une part l'inhibition contextuelle de sèmes inhérents, d'autre part l'affférence contextuelle. Quoi qu'il en soit, force est d'admettre que dans ce cas de figure *l'héritage* du type par l'occurrence ne saurait avoir la simplicité des lexèmes *monosémiques*.

Il est possible d'avancer le scénario micro-sémantique suivant : (i) le phénomène polysémique complexifie *l'unité* du *type lexical* de telle façon que, (ii) l'actualisation du trait inhérent /montagne/ se fait sous le régime d'un héritage *non immédiat* du type par l'occurrence, (iii) l'état actualisé étant indissociable d'un profilage par ailleurs entièrement *contingent* hors contexte. Plus largement, dans la

[85] Ce syntagme est un passage du poème de Dupin *Rouge éteint…* (Dupin J., 1996, *Le grésil*, Paris, POL, p. 11).
[86] Rappelons que le sème inhérent est un « sème que l'occurrence hérite du type, par défaut. Ex. : /noir/ pour « corbeau » ».

mesure où l'on ne préjuge pas d'un fonctionnement homogène des unités linguistiques — d'une « sémiosis isonome », il y a sans doute lieu de distinguer entre une forme d'héritage plus immédiat ou *ponctuel* et un héritage plus attentionnel ou *duratif* (ex. « versant ») lié à un conditionnement plus actif du co-texte, et par suite des qualités distinctes de sèmes inhérents, dont l'avènement n'oblitère pas tout à fait l'histoire de leur micro-genèse. Soit, schématiquement :

Complexité lexicale	Lexème monosémique	Lexème polysémique
Aspect de l'actualisation	ponctuelle	durative
Qualité de présence du trait inhérent	- saillant	+ saillant

Tableau IV : degrés d'aspect et de présence de l'héritage d'un sème inhérent

Ce que nous cherchons à pointer ici s'inscrit directement dans la problématique des degrés de complexité interprétative qui lient sèmes inhérents et sèmes afférents. Rapporté à la description dans son ensemble, le *degré supérieur de complexité* qui affecte l'héritage dans « versant » et « crampon » suffit pourtant, sans doute, à assigner au fond sémantique correspondant une *prégnance affaiblie*, avec des moments plus manifestes concernant ces deux lexèmes. Mais alors se pose le problème de l'héritage *par défaut*, opération indissociable de la notion de sème inhérent. On notera, et nous finirons là-dessus, que l'exemple produit par le glossaire de la SI pour illustrer la définition du sème inhérent est celui de *corbeau*. Or, tel quel, ce n'est pas le mot *corbeau* qui illustre le sème inhérent /noir/ mais, au contraire, « /noir/ » qui, dans la définition, contextualise et profile *corbeau* comme /animal/ : on a pour *corbeau* au moins 'passereau', 'pièce de bois munie d'un crochet de fer', 'auteur de lettres anonymes'.

Nous venons d'introduire un cadre théorique ; nous compléterons ce viatique aux moments opportuns. Cherchons à présent comment poser la question du style dans les termes d'une conception morphosémantique du texte.

CHAPITRE II

Vers une sémantique interprétative des styles — Recherche d'un objet et d'une méthode —

> […] De même y a-t-il déjà *une certaine linguistique du texte*, c'est-à-dire une linguistique de l'activité de parler *au plan particulier* (qui est aussi étude du « discours » et du « savoir » qu'il requiert). Ce que l'on appelle « stylistique de la parole », c'est précisément une linguistique du texte.
>
> E. Coseriu, « Détermination et entours, Deux problèmes fondamentaux d'une linguistique de l'activité de parler » (1955-56)

> Tout concept de valeur stylistique intrinsèque est sans valeur
>
> M. Riffaterre, « Le contexte stylistique »

Partant du principe que s'affronter au(x) style(s) ne souffre ni les imprécisions ni les pétitions de principe, la première partie de ce chapitre a pour but de réaliser un travail de délimitation et de clarification du champ où prend à la fois place et position une sémantique des styles. À cet effet, à un niveau de généralité supérieur, il apparaît plus qu'utile de : 1. réaffirmer la nature historique des différents référents modernes liés à la notion de style pour ce qui est de l'art verbal ; 2. faire l'effort d'expliciter la *théorie du style* que présuppose la perspective adoptée — en l'occurrence celle d'une sémantique linguistique, quand bien même cette théorie ne constituerait « que » l'arrière-plan d'une approche qui se veut exclusivement descriptive (ce qui est précisément notre cas). Ce faisant, on souhaite se donner les moyens de cerner avec suffisamment d'exactitude les orientations d'une description linguistique des styles, et en particulier des singularités individuelles. Cette tâche peut notamment être confiée à une sémantique interprétative et les seconde et troisième parties avancent des propositions descriptives en ce sens, ce à l'horizon d'une conception morphosémantique des textes.

1. SITUATION ÉPISTÉMOLOGIQUE

1.1. Des registres discursifs à la conception moderne du style

La notion de style a connu différentes conceptions qui ne marquent bien évidemment pas les étapes d'un cheminement finalisé mais sont liées aux moments d'une histoire qui situent les divers référents auxquels on associe communément cette notion.

Dans la tradition rhétorique, la question du style intéresse de façon étroite d'une part la notion d'*elocutio*[1], d'autre part la tripartition des *genera dicendi* ou façons d'exprimer, ce qu'on traduit habituellement par genres de style ou encore registres discursifs. Ces derniers, on le sait, sont détaillés au 1er siècle dans *L'orateur* où Cicéron distingue entre un style sublime par lequel « on voit des orateurs soutenir, par la majesté de l'expression, l'élévation de la pensée », un style simple qui « n'est que fin, et ne veut qu'instruire », enfin un style médiocre ou « tempéré » qui « amortit les foudres du premier et les traits du second »[2]. La fortune des registres cicéroniens sera grande et ils connaîtront au Moyen-Âge une reprise toute particulière où l'élevé, le médiocre et le simple seront respectivement assimilés aux trois parties de l'œuvre de Virgile : l'*Énéide*, les *Géorgiques* et les *Bucoliques*. La conséquence de cette « littérarisation » se lit dans la fameuse « roue de Virgile » (*rota Virgilii*), divisée en métiers, exemples, animaux, outils, paysages et arbres : chacun des registres se conçoit dès lors comme un ensemble de prescriptions thématiques sur la production littéraire[3]. Dès la Renaissance, cette conception classique, qui est générique, se voit progressivement doublée d'une conception moderne du style axée sur l'individuel. Fait notable (et souvent noté) à ce propos, la clarification terminologique proposée par La Mothe de Vayer (1638) de substituer « caractère » à *style* en conservant « stile » pour les trois registres de la tradition rhétorique restera lettre morte[4]. Cependant, alors que la tripartition des registres se maintient fermement chez certains auteurs du XVIIIe siècle[5], on assiste chez d'autres non à la fin des registres discursifs mais à leur effacement, relatif, des

---

[1] J. Dangel la définit ainsi : « La notion d'*elocutio* peut (alors) être définie comme une élaboration du message linguistique, résultant des choix successifs faits par un opérateur parmi les multiples façons de s'exprimer, codifiés et inventoriés dans des grammaires et rhétoriques normatives » (Cf. Dangel 1994, p. 96). En fait, il y a lieu d'admettre avec Michel Le Guern qu'en ce qui concerne l'*elocutio* la question du style « n'est nulle part dans l'édifice de la rhétorique, puisqu'elle n'y a pas de place assignée. Mais, en même temps, elle y est partout. La question du style concerne toute énonciation, toute mise en œuvre de l'activité du langage. » (Le Guern 1994, p. 185). Autrement dit, on peut entendre par élocution l'activité de parole en tant qu'elle se réfère, plus qu'elle les applique, aux schémas d'énonciation dont la rhétorique maintient l'inventaire.

[2] Cicéron, *L'orateur*, t-1, H. Bornecque et E. Courbaud éd., Paris, Belles-Lettres.

[3] Cf. Curtius 1956, p. 324 et p. 367. Ainsi, par exemple, au style élevé correspond le soldat, le cheval, l'épée, la ville et le laurier ou le cèdre.

[4] « Il faut faire distinction entre les stiles, et les caractères, ceux cy estant limitez, et souvent semblables en plusieurs autheurs ; là où les stiles sont infinis, et tousjours differens comme les visages, qui ne manquent jamais de quelque air particulier qui les distinguent. Nous pouvons faire election de cluy des trois caracteres qui nous agrée le plus, pource qu'ils dependent de l'art absolument ; au lieu que c'est la nature qui nous forme le stile, d(où vient qu'on ne juge pas moins régulièrement des mœurs d'un homme par son stile, que par ce qu'il depend de la physionomie ». La Mothe de Vayer cité par Le Guern M., Art. « Style », *in* A. Jacob (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle T-II*, Paris, PUF, p. 2474.

[5] Ainsi dans le *Traité général du style avec un traité particulier du style épistolaire, par l'auteur des Remarques sur les germanismes* d'Eléazar de Mauvillon (1751).

préoccupations sur l'Art de parler. C'est ainsi que la co-présence des dimensions générique et individuelle chez Dumarsais[6] contraste avec l'accent mis par Bernard Lamy sur le style individuel :

> Pour dire quel est l'auteur d'une telle écriture, nous disons que cette écriture est de la main d'un tel : les anciens disaient, c'est du style d'un tel. Dans la suite du temps ce mot ne s'est plus appliqué qu'à la manière de s'exprimer : quand on dit qu'un tel discours est du style de Cicéron, on entend que Cicéron a coutume de s'exprimer de cette manière. […]. On voit donc que chaque auteur doit avoir dans ses paroles ou dans ses écrits un caractère qui lui est propre et qui le distingue. Il y en a qui ont des manières plus particulières et plus extraordinaires ; mais enfin chacun a les siennes.[7]

Il faut attendre le XIX[e] siècle et les conceptions romantiques pour voir se radicaliser l'attention exclusive à l'auteur, le générique le cédant parallèlement au collectif. En effet, à la fin de ce siècle qui voit l'invention du style d'auteur, « L'interprète est un physiognomoniste qui cherche à reconstituer, à partir des caractéristiques formelles d'une œuvre, l'âme d'un créateur ou d'une époque » et « l'œuvre est expression d'une réalité profonde qui se trouve inscrite dans l'homme ou la collectivité qui la produisent »[8]. On retrouvera plus tard cette idée dans les premières études de style de Léo Spitzer[9]. Au cours du siècle, la caducité des *genera dicendi* correspond à l'affirmation d'une notion moderne de style qui réfère à la singularité des individus et des collectivités et, par le biais d'un rapprochement entre la littérature et les Beaux-arts, on en vient progressivement à reconnaître une pluralité de styles : style d'époque (baroque, classique, etc.), style d'école et style d'auteur[10]. Mais il s'agit en fait d'une pluralité d'*instances de production* et les études modernes de style n'en viendront à se concentrer sur les textes eux-mêmes que sous l'influence décisive des Formalistes russes[11], et la reconnaissance de la poétique de Roman Jakobson ainsi que de la stylistique structurale d'un Michael Riffaterre. Sans considérer, loin de là, avoir fait l'histoire de la notion de style, on en retiendra la représentation suivante, en admettant qu'elle est aujourd'hui la nôtre :

---

[6] L'opposition est alors entre « style de convenance » et « style personnel » : « Outre toutes les manières différentes d'exprimer les pensées, manières qui doivent convenir aux sujets dont on parle, et que pour cela on appelle style de convenance, il y a encore le style personnel : c'est la manière particulière dont chacun exprime ses pensées. […]. On reconnaît un auteur à son style, c'est-à-dire à sa manière d'écrire, comme on reconnaît un homme à sa voix, à ses gestes et à sa démarche » (Dumarsais, *Des tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue (1730)*, Paris, Flammarion, 1988, p. 99-100).

[7] Bernard Lamy, (1715), 1998, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, C. Noille-Clauzade éd., H. Champion, livre IV, chap. I, p. 333-334.

[8] Cf. Molino 1994, pp. 236-237.

[9] « Dans sa première manière, la stylistique spitzérienne veut rejoindre des réalités psychiques, tout en s'appliquant également à définir un « esprit collectif ». Face aux textes, Spitzer tente d'y saisir les caractères spécifiques renvoyants à l'*âme* de l'auteur, mais avec le souci de saisir, dans le mouvement *singulier* d'une écriture, l'indice expressif ou l'anticipation des changements de l'esprit collectif. (…). Dans l'esprit de Spitzer, toute psychostylistique devait s'élargir en sociostylistique. » (Starobinski 1970, p. 17).

[10] La stylistique d'*auteur* est représentée par M. Cressot, J. Marouzeau, L. Spitzer.

[11] Entre autres, Chklovski, Jakobson, Tomachevski et Tynianov qui, en héritiers de l'esthétique romantique, ont proposé d'étudier les œuvres pour elles-mêmes dans la perspective des formes du discours (V. Propp en est certainement l'exemple le plus célèbre).

	Singularités collectives		**Singularités individuelles**
Référent de la notion	Époque	École	Œuvre
Réalité historique (ex.)	Modernisme poétique	Symbolisme	Macé après *Bois dormant* (1983)[12]

Tableau I : référents de la notion de style et exemples de réalité historique

Remarque : Une remarque terminologique ne paraît pas superflue pour la clarté de l'exposé. L'expression « singularité individuelle » se voudrait tout à fait déliée de l'*individualisation* et de l'*individuation*, notions inadéquatement empruntes de subjectivité pour notre propos sémantique[13] et qu'on pourrait, d'une certaine manière, opposer à l'*impersonnalisation*, comme projet poétique, par exemple chez René Char. Par « individuelle » on entend simplement désigner une singularité textuelle diversement manifestée dans une œuvre généralement identifiable par un nom d'auteur. Quant au terme générique de *singularité*, qui signifie l'irréductibilité d'une chose à d'autres de sa catégorie, nous lui assignons pour pendant celui de *caractérisation*. Ce dernier possède un statut descriptif, la description des caractères visant alors à cerner au plus près la singularité en question, qu'il s'agisse d'un texte isolé (nous voulons dire étudié pour lui-même) ou d'un ensemble de textes. Dans ces conditions, il va sans dire qu'on admet l'existence de singularités collectives.

Dès lors qu'il devient admis que les référents modernes de la notion de style (œuvre, école, époque) ne se trouvent pas ailleurs que dans des textes et sont supposés pouvoir y être saisis dans leur singularité (celle-ci étant susceptible d'être thématisée au moyen d'innombrables prédicats, d'ailleurs plus ou moins appropriés et plus ou moins passe-partout, du genre « imagé », « concis », « vif », « fragmentaire », etc.) la question qui se pose à nous est la suivante : en amont de tout investissement théorique particulier (il existe plusieurs manières de pratiquer la linguistique), *quid* de la description des styles pour le linguiste ? ou, en d'autres termes, qu'en est-il du *rapport à l'objet* « style » dès lors qu'on l'envisage d'un point de vue linguistique ?

1.2. La question du style pour la linguistique

Un passage prolongé par la théorie genettienne *du* style, qui emprunte notamment à l'esthéticien Nelson Goodman le concept de l'*exemplification* (certes très accueillant mais par là-même tout aussi précieux), va nous permettre d'avancer quelques éléments de compréhension. Cette théorie est présentée dans le chapitre « Style et signification » de *Fiction et diction* (1991) dont la publication précède celle des deux volumes de *L'œuvre de l'art* sous-titrés *Immanence et*

[12] Comme nous le montrerons dans le chapitre consacré à cette œuvre poétique.
[13] Sur les notions d'individuation et d'individualisation cf. Jenny 2000 et Saint-Gérand 1999.

transcendance (1994) et *La relation esthétique* (1997). Ce dernier revient sur les propositions de l'auteur de *Langages de l'art*[14] en situant l'*exemplification* dans un cadre théorique plus large que celui de *Fiction et diction* (il ne s'agissait alors que de littérature), si bien que la théorie du style apparaît en définitive comme un lieu particulier d'une théorie générale de la réception des œuvres d'art.

L'exposé sélectif de cet appareil conceptuel, qui aborde la question du style (pour une linguistique des textes) sous l'angle d'une philosophie analytique, vise un double objectif. Globalement, nous souhaitons nous donner les moyens de prendre position vis-à-vis de certaines stylistiques littéraires contemporaines en faisant fond sur des définitions claires de la relation esthétique et de la relation artistique (qui inclut la question de la littérarité). L'argument est le suivant : alors que la description linguistique exclut de fait les relations esthétique et artistique de son objet d'étude, il importe de reconnaître, d'une part, qu'une telle exclusion n'entraîne pas que le linguiste ne soit pas en mesure de rendre compte d'un style *à proprement parler*, d'autre part qu'au cours de la pratique descriptive on gagne dans certains cas à *mobiliser une relation artistique* (donc esthétique). En guise de transition avec nos propositions descriptives, sur la base des concepts connexes d'*exemplification*, de *continu* et de *modèle* mis en avant par la théorie du style de Genette, on formulera enfin ce qui, selon nous, constitue les orientations assignables à une description linguistique des styles.

1) Entour d'une théorie du style

a) Présentation des concepts et définitions préliminaires

Pour à la fois atteindre plus rapidement les points qui nous intéressent et bénéficier d'une synthèse de première main, on se permettra de citer un peu longuement le résumé que propose Genette en guise de conclusion de *La relation esthétique* :

> la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d'appréciation) à un objet attentionnel quel qu'il soit, considéré dans son aspect — ou plutôt : à un objet attentionnel qui est l'aspect d'un objet quel qu'il soit. Cet objet peut être naturel ou « produit » par l'homme, c'est-à-dire résultant d'une activité humaine d'agencement et/ou de transformation. Lorsque le sujet de cette relation, à tort ou à raison, et à quelque degré que ce soit, tient cet objet pour un produit humain et prête à son producteur une « intention esthétique », c'est-à-dire la visée d'un effet ou la « candidature » à une réception esthétique, l'objet est reçu comme une œuvre d'art, et la relation se spécifie en relation, ou fonction, artistique. La relation esthétique à une œuvre d'art (qui en appelle généralement bien d'autres), lorsque son caractère artistique, ou *articité*, n'est pas perçu, peut être une simple relation esthétique, comme celles que suscitent éventuellement les objets ordinaires — naturels ou produits par l'homme. […]. L'existence objective de l'intention n'est pas toujours assurée ni vérifiable (…) ; sa postulation subjective (attentionnelle) seule,

[14] Cf. Goodman 1990.

> objectivement fondée ou non, agit sur la relation esthétique, qu'elle suffit à spécifier en fonction artistique. Ce cas particulier de la relation esthétique est défini par la considération des données techniques et historiques, génétiques et génériques, liées à un caractère opéral reconnu ou supposé. Cette condition […] affecte et modifie plus ou moins l'attention portée à l'objet et l'appréciation qui en résulte, toujours subjective dans son principe, mais sans cesse sollicitée par un « nouvel » objet : le même, sous un autre jour. Elle contribue dans cette mesure à enrichir et à renouveler la relation esthétique en général, dont elle n'est cependant qu'un adjuvant latéral […][15].

L'articulation des concepts cardinaux de la théorie est ainsi rappelée, dans ses grandes lignes. Les concepts en question sont ceux de « relation esthétique », de « relation artistique », d'« appréciation esthétique », d' « aspect », d'« attention » et d'« intention ». L'*intention* réfère au dessein, au projet, à la visée subjective qui oriente la production d'un artefact. Ce dernier, qui peut être par exemple une œuvre d'art, relève plus généralement de la classe des *objets* au sens général de « ce qui est devant nous, ce que nous considérons, ce que nous avons en vue »[16], c'est-à-dire ce qui est pris dans l'activité attentionnelle d'un sujet. Quant au terme d'*attention*, qui est le quasi-symétrique d'*intention*, s'il évoque de prime abord une perception intense, durative et ciblée (liée par exemple à la pratique de l'expertise) son sens ne se résume pas à ces seules valeurs puisque, pour Genette, l'attention peut également être une perception globale et flottante.

Relevant d'une perspective foncièrement anti-essentialiste, le concept de *relation* est globalement lié avec celui, très général, de *réception* qui implique, pour le saisir à un niveau élémentaire, une instance d'interprétation (un lecteur) entourée d'un (de son) horizon d'attente[17]. Toutefois, en deçà des préoccupations d'une esthétique de la réception, on retiendra que l'usage que fait Genette du concept de *relation* renvoie plus simplement à l'idée qu'un objet n'est jamais esthétique ou artistique *en soi* mais que ces statuts sont précisément fonction du type de *relation* qu'un sujet entretient avec eux. Autrement dit, une *relation* est un rapport effectif (motivé et qualifiable) à l'objet d'attention en cours, objet ainsi toujours appréhendé sous un certain angle (aspectuel, esthétique, artistique). Précisons pour finir ici sur les définitions liminaires ce qu'on entendra par *appréciation esthétique*. Chez Genette ce concept réfère en premier lieu à la réaction affective (en tant qu'expression d'un plaisir physique ou d'un plaisir des sens désintéressé) d'un sujet par rapport à l'objet de son attention (ex. « c'est beau ! »). Foncièrement subjective, l'appréciation esthétique suppose toutefois une relation de convenance, entendue comme une détermination réciproque entre le

---

[15] Cf. Genette 1997, p. 275-276.
[16] Lalande A, [1926], 1993, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, p. 702.
[17] Au sens de H. R. Jauss : « le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss 1978, p. 54).

sujet et son objet d'attention, qui se résout par l'attribution d'un prédicat dit *esthétique*[18]. Cette attribution de prédicat manifeste alors un fait d'*objectivation* (du jugement de goût) qui est une « tendance naturelle à attribuer à un objet, comme une propriété objective, la « valeur » qui découle du sentiment qu'on éprouve à son endroit » (p. 86). C'est cette objectivation que Genette estime définitoire de l'appréciation esthétique.

Ces définitions posées, qui seront les nôtres dans ce chapitre mais aussi, le cas échéant, dans les deux suivants, venons-en aux concepts restants. (N.b. : sauf mention, tous les schémas et tableaux suivants sont de notre fait. Au reste, pour être sans doute fidèle à Genette, cet exposé n'en demeure pas moins une lecture *orientée* par et pour notre propos).

b) Des relations esthétique et artistique

1. *Relation esthétique et attention aspectuelle*. — L'existence de la relation esthétique, qui occupe une place centrale dans le dispositif théorique de Genette, a pour condition d'un côté l'expression d'une appréciation esthétique, que nous venons de définir, de l'autre l'application d'une attention dite *aspectuelle* qui répond à la question « comment c'est fait ? » :

> L'attention esthétique serait définie comme une attention aspectuelle animée par, ou orientée vers, une question d'appréciation — (« Cet objet me plaît-il… ») posée sur la base d'une attention aspectuelle : « …par son aspect ? », et non, disons, « … par sa commodité ? (p. 16).

Les rapports entre l'*attention aspectuelle* et la *relation esthétique* ne sont pas symétriques et il importe de souligner, d'une part l'autonomie de l'*attention aspectuelle* par rapport à la relation esthétique, d'autre part la dépendance de la *relation esthétique* vis-à-vis de l'attention aspectuelle dont la présence est une des conditions d'existence de celle-là. On note par ailleurs que l'*appréciation esthétique* dépend elle de l'attention aspectuelle qui en est comme la cause mais qui n'en implique pas nécessairement l'existence. En clair, on dira que l'appréciation esthétique et l'attention aspectuelle entretiennent une relation de *présupposition simple*. De fait, tant que le sujet ne réagit pas positivement (plaisir) ou négativement (déplaisir) à l'objet la relation demeure purement cognitive, comme l'est manifestement, par exemple, tout travail (technique) de critique d'attribution ou encore d'établissement du texte en philologie. On a donc, schématiquement (la petite flèche note la relation de présupposition simple) :

---

[18] À titre d'illustration, Genette donne liste suivante : « *gracieux, élégant, fade, vulgaire, puissant, lourd, léger, joli, profond, superficiel, noble, guindé, charmant, classique, académique, subtil, grossier, émouvant, sentimental, homogène, monotone, sublime, grotesque,* etc. ». Les prédicats esthétiques peuvent être plus ou moins évaluatifs ou encore plus ou moins objectivants c'est-à-dire correspondre à ou relayer plus ou moins nettement des affects du sujet ou des propriétés aspectuelles de l'objet considéré. Par exemple, *gracieux* peut être adéquatement prédiqué d'un objet comportant des courbes en raison du trait /sinueux/ du terme employé. Pour ce qui est de l'évaluation, on pourra trouver un même dessein *vigoureux* (prédicat positif) ou *rigide* (prédicat négatif).

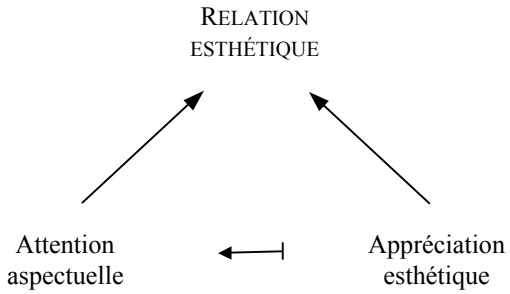


Figure I : représentation de la relation esthétique

2. *Une « attention sémiotique » ?* — L'attention aspectuelle peut investir différents « niveaux » hétérogènes de l'objet. C'est pour cette raison que Genette marque une préférence pour *aspect* en considérant comme trop étroit le qualificatif de *formel*, car trop associé à l'apparence (contour visuel, phrase complexe, rimes croisées, etc.), et trop restrictif celui de *perceptuel*. En fait, pour Genette

> les sentiments exprimés dans ce poème, la scène représentée dans ce tableau sont tout aussi susceptibles [que sa forme signifiante] d'une considération formelle s'attachant à ce qu'on peut appeler, en termes hjelmsléviens, la « forme du contenu »[19].

Eu égard à notre approche structurale des faits linguistiques, cet appel (non autrement développé) à la théorie de L. Hjelmslev, en vue semble-t-il de dépasser le dualisme traditionnel fond/forme, ne peut que retenir notre attention. N'aurait-on pas dès lors intérêt à substituer « sémiotique » à « aspect » ? Si ce geste terminologique s'impose dans notre perspective il importe de le justifier. Sans préjuger de la pertinence, pour notre propos, de l'opposition hjelmslévienne forme/substance censée articuler les plans du contenu et de l'expression, l'adjectif *sémiotique* renvoie pour nous à la réunion d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu qui, dans les textes, débordent l'opposition signifiant/signifié[20] et se laissent analyser séparément ou dans leur interaction par le biais de composantes dites de l'expression et d'autres dites sémantiques[21]. Cela dit (ce qu'il faudrait préciser davantage), peut-on substituer « sémiotique » à « aspect » tout en conservant « attention » et, autrement dit, l'expression « attention sémiotique » a-t-elle un sens recevable ? Comme nous croyons crucial de respecter la différence des points de vue et les frontières des épistémologies, nous sommes d'avis de penser cette substitution comme le passage à une autre sphère d'analyse : une chose est de parler des relations, de l'attention à l'objet, etc. une autre d'envisager la description des phénomènes en jeu[22]. Le propos de

[19] Cf. Genette 1997, pp. 34-35.
[20] Ainsi le plan de l'expression comprend les phénomènes de pagination, interroge la nature médiatique du support, etc.
[21] Nous les avons présentées au chapitre précédent (1.1.3).
[22] Dans la suite du chapitre, on entendra par *phénomène* « « ce qui est effectivement et immédiatement donné dans l'expérience perceptive » » (Ladrière J., Art. « Phénomène », *in* A. Jacob (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle T-II*, Paris, PUF, p. 1932).

Genette reste en effet assez général et nos propositions ont précisément vocation à produire les concepts qui font la *médiation* entre une *théorie générale du style* et la *textualité* (inscrite dans des phénomènes), afin de se donner les moyens de décrire les styles particuliers[23].

Schématiquement (car les choses ne sont sûrement pas aussi compartimentées, en particulier entre le niveau thématique et le plan du contenu), on aurait[24] :

<table>
<tr><td rowspan="3">Sphère d'analyse A (Genette)</td><td>SENS THÉMATIQUE</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td rowspan="2">FAITS RHÉMATIQUES[25]
(aspect, forme, contenu)</td><td>PLAN DU CONTENU</td><td rowspan="2">Sphère d'analyse B (perspective structurale)</td></tr>
<tr><td>PLAN DE L'EXPRESSION</td></tr>
</table>

Tableau II : articulation des sphères d'analyse poétique et sémiotique

Toute l'orientation intellectuelle de ce chapitre est de conduire de la sphère d'analyse « poétique » (A) à une sphère d'analyse sémiotique (B), en démontrant incidemment que le style (lié aux faits rhématiques) doit à un certain degré de généralité être compris comme un « objet de relais » entre perspectives distinctes. Le principal apparaît en partie dans ce tableau : préciser le propos d'une linguistique des styles sur la base d'une théorie générale des œuvres d'art.

3. *La relation artistique et ses conditions d'assomption*. — A. La condition nécessaire et suffisante à l'établissement d'une relation artistique est la postulation d'une intention esthétique, ce que Genette développe ainsi :

> l'attention spécifique qui confère le statut d'œuvre d'art consiste justement en l'*attribution* d'une intention esthétique au producteur de l'objet : de même qu'un objet est *pour moi* un objet esthétique *quand* j'entre avec lui dans une relation de type esthétique, il est *pour moi* une œuvre d'art *quand*, à tort ou à raison, je réfère cette relation à une intention auctoriale : un rocher peut être (pour moi) un « bel » objet ; si j'apprends (ou si je suppose) que ce n'est pas un rocher, mais une sculpture, cet objet change à

[23] Cf. Jenny 1993 : « si elle [la théorie de Genette] est précieuse pour identifier le champ de la singularisation stylistique en général, elle ne nous est d'aucun secours pour saisir la singularité d'un style en particulier » (p. 120). Cf. également, sur le définition exemplificatrice du style, *infra*, 1.3.2.

[24] On fera bien attention à ce que ce schéma, purement heuristique (il ne vise absolument pas, en effet, à coordonner deux sphères d'analyse hétérogènes), semble surtout valoir pour le texte (*vs* signe), une perspective strictement sémiologique assimilant d'ordinaire le thématique au dénotatif d'une part, le connotatif au rhématique d'autre part.

[25] On anticipe ici un peu sur la suite pour préciser la teneur de cette partie de chapitre. Empruntant à la linguistique la distinction entre *thème* et *rhème*, Genette définit ces deux adjectifs en distinguant les titres *thématiques*, qui visent « le contenu thématique » — ce dont il s'agit, ce qui est *dit* — des titres *rhématiques* ou formels qui visent eux « le texte lui-même considéré comme œuvre et objet » (Genette 1987, p. 75). Cependant, comme il intéresse le plan du signifié (*i.e.* les *propriétés* du contenu), le « rhématique » comprend tout le formel (graphique, phonique) sans s'y réduire. On retrouve les termes de la discussion sur l'« aspect ». L'introduction de cette distinction par Genette semble purement opératoire — on la manipulera donc avec les précautions qui s'imposent.

> mes yeux de statut, en ce que son aspect, précédemment attribué au « hasard » de l'érosion, me renvoie désormais à l'activité intentionnelle d'un sculpteur […][26]

Ce changement de statut de l'objet (qui passe d'un statut *esthétique* à un statut *artistique*) a pour effet de créer des conditions de réception qui rendent l'attention aspectuelle davantage a l'affût des moyens *techniques* du texte, *dans la mesure où* ces moyens influent sur l'appréciation esthétique[27]. Conférer de la sorte un statut d'*articité* à un objet, le considérer (légitimement ou non) comme une œuvre d'art, cela se traduit dans les arts du langage par le terme de *littérarité*, qui désigne donc un cas particulier de relation artistique. Dans tous les cas d'articité, la présomption d'une intention esthétique repose sur des indices objectifs d'ordre technique, historique, génétique et générique. À ce titre, les indices pouvant emporter plus ou moins fortement la conviction, il faut reconnaître qu'une telle présomption connaît des degrés de plausibilité. D'une façon particulièrement décisive en littérature, le premier élément d'attribution d'une *intention esthétique* est l'*appartenance générique* ou *archigénérique*. Ainsi ne serait-ce qu'appeler un texte un *poème*, sans même encore envisager à ce stade son identité générique proprement dite (par exemple, est-ce un poème en prose ou de la prose poétique ?) c'est déjà lier une relation artistique avec l'objet d'attention. Un autre critère important intéresse les propriétés techniques de l'objet et, plus exactement, leur pertinence esthétique, en tant qu'elles induisent chez le récepteur une *appréciation esthétique*. Par exemple, l'absence d'occurrences de la lettre *e* dans *La Disparition* de G. Perec sera considérée comme un fait esthétiquement pertinent et donc comme un *motif* de relation artistique. Résumons tout cela par un nouveau schéma :

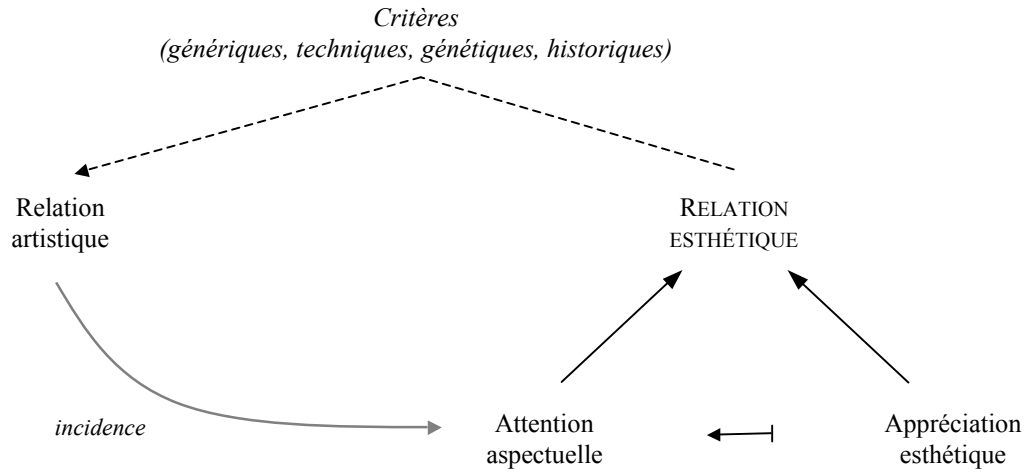


Figure II : dynamique globale de la relation sujet-objet

[26] Cf. Genette 1997, p. 172.
[27] « […] il me semble que la considération de ses données extra-perceptuelles, d'ordre génétique ou générique, introduit dans la relation à une œuvre une nouvelle série de facteurs qui tendent à complexifier cette relation en augmentant le nombre de traits à considérer, et en qualifiant ces traits par référence aux champs des spécifications techniques dans lequel s'inscrit cette œuvre » (Genette 1997, p. 233).

c) De la littérarité au style

D'autres considérations techniques peuvent avoir pour effet de placer à l'arrière-plan la fonction initialement pratique (au sens large) d'un texte au profit d'une relation esthétique. Il en va ainsi lorsque Stendhal confie à Balzac « prendre le ton » pour *La Chartreuse de Parme* en lisant le Code civil. De semblables requalifications du rapport pratique au texte, rapport qui est essentiellement déterminé par le type de discours (juridique, historique, philosophique, etc.) et le genre en présence, peuvent avoir pour symptôme une appréciation esthétique susceptible d'être accompagnée par une évaluation *cognitive* (« je ne suis pas d'accord mais c'est bien écrit » ou « la facture me plaît mais je n'y comprends rien »). Dans ce cas, le Code n'est pourtant pas considéré comme une œuvre d'art (littéraire) mais, et c'est très différent, sont *constitués* en *objet* (d'attention) *esthétique* — ce qui ne signifie pas qu'on crédite ces textes d'une *intention* esthétique (relation artistique). Pour bien comprendre cela, et pour saisir par la même occasion la place assignée au style par Genette, il est utile de reproduire le tableau qui résume les conditions auxquelles un texte peut être perçu comme « un *objet* (verbal) *à fonction esthétique* » (p. 7) :

Régime / Critère	Constitutif	Conditionnel
Thématique	FICTION	
Rhématique	DICTION POÉSIE — PROSE	

*Tableau III : Critères, régimes et modes de littérarité selon Genette (*1991, p. 32)

Pour Genette il existe ainsi deux régimes distincts de *littérarité* (relation artistique) : un régime constitutif et un régime conditionnel. Ce qui peut être simplement commenté en disant qu'un texte sera *ou bien* reconnu comme littéraire *ou bien* admis/jugé admissible dans le champ littéraire. Les critères de reconnaissance et d'admissibilité sont d'ordre *thématique* et *rhématique*. Au croisement des critères et des régimes se trouvent des modes de littérarité, la *fiction* d'un côté et la *diction* de l'autre. À cheval sur les deux régimes de littérarité, cette dernière s'articule en *poésie* et en *prose* non fictionnelle qui offrent les termes pertinents en vis-à-vis de la *fiction*. Plus précisément, le pôle « poésie » de la diction renvoie à la fonction poétique de R. Jakobson et au fameux « principe d'équivalence »[28], au sens où l'interrogation centrale est, pour la poétique, « *Qu'est-ce qui fait d'un*

[28] Jakobson, on le sait, explique dans *Linguistique et poétique* que la reconnaissance de la fonction poétique repose sur la projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (Jakobson 1973, p. 220). Cette projection prend la forme du *parallélisme* (souvent analysé d'un point de vue morphosyntaxique), théorisé en tant que principe par G.M. Hopkins et introduit par Lowth au XVIII^e^ au siècle pour répondre à des problèmes de la poésie hébraïque. Plus largement, c'est en disposant des systèmes d'équivalence et des faits aberrants ou équivoques qui se signalent par leur *intransitivité*, c'est-à-dire qui marquent la rupture du texte avec la dimension proprement transitive de la communication, que la fonction poétique « met en évidence le côté palpable des signes » (Jakobson, *op. cit.*, p. 218).

message verbal une œuvre d'art ? »[29]. Ainsi, dans le cadre de la littérarité constitutive, on *reconnaît* qu'un texte est littéraire, et plus exactement qu'il est une œuvre littéraire, à son caractère *fictionnel*[30] ou à son caractère *poétique* (tel texte apparaît composé en vers, présente des parallélismes, des cas d'ambiguïté, etc.). Dans ces conditions, on peut légitimement présumer une *intention esthétique* et, de fait, entretenir une relation artistique *stable*, parce que constitutive, à l'objet-texte.

Mais, demandera-t-on, à quelle(s) condition(s) peut-on *admettre* un texte *comme* littéraire, si aucune fictionalité ou poéticité n'en détermine le caractère artistique ? Mis à part les procédés de « fictionalisation » ou de « poétisation » (un journal intime peut prendre des airs de roman, une lettre rythmer spécifiquement sa prose, etc.), on pourrait penser, tout spécialement, que l'attribution d'une littérarité *conditionnelle* à de la prose non fictionnelle puisse résulter d'une attention au(x) style(s). Ceci doit être modulé. En effet, le style n'est pas à strictement parler un critère[31] mais, plus faiblement, un *motif de* littérarité[32]. De même, alors qu'on sépare ainsi assez nettement la question de la littérarité de celle du style, on ne parlera pas en l'espèce d'*œuvre* littéraire mais seulement d'*objet esthétique verbal*. C'est précisément le cas de notre exemple stendhalien où l'attention aux styles, qui demeure en deçà du caractère artistique du texte lu, pourra se manifester par l'attribution de prédicats stylistiques (par exemple, apprécier le « style figural » de tel texte ou se pencher sur tel autre parce qu'il témoigne d'un style « ferme » et « nerveux »). Est-ce à dire que ce qui est au centre de la question du style ce n'est ni la relation artistique ni l'intention esthétique, qu'elle présuppose — tout cela est désormais entendu — mais bien la relation esthétique, telle que nous l'avons définie (cf. *supra*, 1.b.1) ? À strictement parler, étant donné l'autonomie de l'attention aspectuelle et la dépendance, par rapport à celle-ci, de l'*appréciation* esthétique, il y a lieu de considérer cette dernière comme un aspect relativement contingent de la question du style. On en conclut que la réponse à la question posée ne comprend pas nécessairement dans ses termes la relation esthétique dans sa *totalité*, le terme irréductible demeurant au fond l'*attention aspectuelle*, ce qui ouvre sur l'analyse sémiotique (cf. *supra*, 1.b.2). Toutefois, dès lors qu'on se pose la question du style, l'*attention aspectuelle* appelle une modalité spéciale — *l'exemplification* — que nous allons bientôt détailler. Avant d'y venir, et pour reprendre dans notre perspective ce qui vient d'être dit, un premier encadrement des orientations de la description linguistique des styles s'impose.

---

[29] Cf. Jakobson, *op. cit.*, p. 210.

[30] Pour un exposé des principaux indices linguistiques de la fiction (discours indirect libre, anaphoriques sans antécédents, etc.) nous ne pouvons que renvoyer ici à J.-M. Schaeffer, 1995, « Fiction », *in* O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, pp. 312-320. Pour une sémantique des textes, le problème de la fiction intéresse le concept d'impression référentielle (cf. Ch. III, 2.1.3.b).

[31] Sauf à décréter qu'on ne peut parler de style qu'au sujet des textes littéraires (*i.e.* qu'on estime issus d'une intention artistique).

[32] Genette parle quant à lui de « degré *minimal* de littérarité » et de « lieu » au sens de « terrain » : « Le style est donc le lieu par excellence des littérarités conditionnelles, c'est-à-dire non automatiquement conférées par un critère constitutif comme la fictionalité ou la forme poétique » (Genette 1991, p. 148).

d) Style, linguistique et appréciation esthétique

De même qu'une sémantique interprétative n'engage pas, malgré son nom, de rapport herméneutique aux textes (au sens où ce rapport poserait un sujet de la *compréhension* du sens et où il s'agirait de produire des interprétations) parce qu'elle partage le statut *descriptif* de tout point de vue linguistique, de même la *description* linguistique des styles désolidarise-t-elle de fait son *objet* des relations artistique et esthétique. Cette situation, qui impose plus exactement une mise entre parenthèses opératoire de l'appréciation esthétique et de la question de la littérarité, nous rapproche sans doute, par quelque côté, de la position de B. Vouilloux, qui prône une théorie descriptiviste du style :

> Quelque étroite que soit leur intrication, une *théorie* du style gagnera néanmoins en cohérence et en rigueur à désolidariser celui-ci des problèmes de la valeur esthétique et du mérite artistique. Ce découplage est requis quand bien même on se proposerait, comme c'est le cas pour Goodman, de rendre compte de la relation effective aux œuvres qu'implique l'attention à leur style[33]

Un tel geste n'a cependant rien d'un truisme et c'est justement le problème de la désolidarisation des différents aspects (de la question) du style qui semble commander à H. Mitterand sa critique des propositions de Genette[34] :

> Je suggérerai donc […] qu'on cherche un autre mot (pourquoi pas le mot *aspect*, plusieurs fois répété dans ce livre ?) pour désigner la structure linguistique mise en évidence par Gérard Genette. Et qu'on réserve le mot style — comme on l'a toujours fait, malgré les ambiguïtés de la prétendue *stylistique* — à un phénomène plus complexe, plus mystérieux, qui est le passage de l'exemplification à la *valorisation*, le processus par lequel un énoncé, sans rien perdre de son aspect de « perceptibilité », bien au contraire, acquiert une valeur de singularité, de beauté, de jouissance, de culture. Ne sont-ce là que des mots, usés par quelques siècles d'élitisme académique ? Les mots sont imparfaits, certes, mais ils tournent autour d'un phénomène bien réel, lui, dont il faut rendre compte et pour lequel a toujours convenu, et convient encore, le terme de *style*.

Le style est ici clairement conçu comme indissociable de la valorisation, c'est-à-dire en l'occurrence de l'appréciation esthétique (« beauté », « jouissance ») mais aussi de la relation artistique (« culture »). Dégagé de son caractère « mystérieux », le terme de *style* renvoie-t-il en substance à un « phénomène complexe » que dissoudrait obligatoirement l'inhibition méthodologique des relations esthétique et artistique ? Au vu des éléments de réflexion présentés plus haut, il nous semble que non, ce qui ne périme en rien la légitimité d'une stylistique qui, comme le fait Mitterand, revendiquerait une perspective quelque peu holistique, au sens où elle paraît vouloir englober la dynamique entière de

[33] Cf. Vouilloux 1998, p. 237.
[34] Cf. Mitterand 1992, p. 251. Si l'on comprend mieux la citation qui suit à l'aune de la section suivante, cela n'a rien de rédhibitoire pour le présent propos.

la relation artistique (cf. *supra*, 1.b.3). Quoi qu'il en soit, il convient de souligner que l'adoption d'une perspective descriptive sur le style, ainsi constitué en objet d'étude, ne comporte ni n'emporte aucune forme de réductionnisme et, simplement, cette perspective-là n'est autre que la condition/conséquence d'une approche rationnelle du style.

Mais ce n'est pas tout : dès lors que le linguiste s'affronte à un texte relevant du régime de littérarité constitutive — où une intention esthétique se voit nécessairement assignée au texte lu, la *pratique* descriptive, pour remplir ses objectifs, non seulement peut mais gagne à rendre effectives les relations artistique et esthétique. Autrement dit, alors que la description linguistique exclut de fait les relations esthétique et artistique de son *objet* d'étude, nous estimons, d'une part, qu'une telle exclusion n'entraîne pas que le linguiste ne soit pas en mesure de rendre pleinement compte d'un style, d'autre part que la *pratique descriptive* mobilise utilement — sans préjudice pour l'objectivité de la description, quand l'objet s'y prête (*i.e.* dans des cas de littérarité constitutive), une attention qui actualise une relation esthétique et artistique[35].

Pour finir, on retiendra du parcours effectué jusqu'ici des points de conclusion partielle qui seront au nombre de nos présupposés théoriques[36] :

1. le style est une notion *trans-discursive* au sens où elle n'entretient aucun lien nécessaire avec la pratique littéraire et où, autrement dit, tout type de texte peut faire l'objet d'une attention à ses particularités stylistiques. Elle est aussi une notion *anti-générique*, au sens non paradoxal où la considération/connaissance des normes génériques s'avère primordiale pour l'étude des styles (cf. *infra*, 2.1.1.a) ;
2. l'étude des styles n'entretient pas de lien *nécessaire* avec la problématique de la littérarité (on admet que le style est un *motif* de littérarité) et, plus restrictivement, avec la fonction poétique, au sens de Jakobson. Car les phénomènes qui la concernent, d'une part, ne se réduisent pas à des *configurations* remarquables (parallélismes), d'autre part intéressent également le plan du contenu, plan problématique pour la poétique structurale[37]. Cette ouverture à la *variété* des phénomènes va de pair avec une conception de la perception non restreinte à une *intensité forte* (cf. *infra*, 3.1.3) ;
3. l'étude des styles relevant de l'ordre rhématique du discours, il semble que les thèmes (le « ce dont on parle ») et autres « unités » textuelles apparentées, *considérés en eux-mêmes*, y soient étrangers (nous approfondirons ce point au terme du chapitre) ;
4. La prise en compte de l'*intention esthétique* relève des conditions herméneutiques de la description linguistique des styles littéraires. Mais surtout, l'autonomie de l'attention aspectuelle et la dépendance, par rapport à celle-ci, de l'appréciation esthétique offre en définitive la *condition* (espérée) d'une étude sémiotique (*i.e.* concernant un plan de l'expression et un plan du contenu) *autonome* des styles.

[35] Qui reste distincte de l'évaluation artistique (cf. la question du mérite artistique).
[36] Nous aurons l'occasion d'en formuler d'autres. On peut considérer que ces présupposés, ainsi formulés, exposent notre conception de l'étude linguistique des styles (littéraires).
[37] Pour un aperçu cf. Gouvard 2001, pp. 89-123. Dans la lignée jakobsonienne, mais très loin du point de vue structural, Marc Dominicy tente aujourd'hui de pallier ce déficit avec une théorie de l'« évocation » (se reporter à la bibliographie).

2) Du style dans la perspective de l'exemplification

a) De l'exemplification dans les textes

1. *Dénotation* vs *exemplification : présentation.* — En opposition critique avec la sémiotique de Ch. S. Peirce, la sémiotique de N. Goodman s'ordonne autour de la *symbolisation*, terme qui renvoie globalement au traditionnel « *aliquid* qui *stat pro aliquo* »[38] et dont le fonctionnement spécifique peut être rapporté à celui du symbole peircien, autrement dit à un type de signe qui fait sens sur la base d'une convention ou d'une loi. La symbolisation ainsi comprise connaît deux modes principaux de référence. Le premier est la *dénotation* (directe), le second l'*exemplification*. C'est ce dernier concept que Genette emprunte à Goodman pour en faire la clé de voûte de sa théorie du style.

Dans le cadre d'une conception du signe qu'on peut faire remonter au modèle triadique aristotélicien, la *dénotation* se définit comme la relation d'un signe à ce à quoi il réfère ou signifie directement. Quant à l'*exemplification*, qui est pour ainsi dire le mode de référence inverse de la dénotation, elle est définie comme

> un mode (motivé) de symbolisation, qui consiste pour un objet (qui peut être un mot) à symboliser une classe à laquelle il appartient, et dont en retour le prédicat s'applique à lui — autrement dit le dénote.[39]

On peut raisonnablement parler dans ce cas d'*autoréférence*, dans la mesure où « exemplifier, c'est référer à une propriété qu'on possède » (*op. cit.*, p. 55). Le concept d'exemplification rend ainsi compte de la *capacité* qu'a tout objet de faire référence à ses propriétés et/ou à sa classe d'appartenance ; d'où il suit qu'un objet ne peut en principe exemplifier que les propriétés qu'il *possède*, qui le *définissent*. Pour prendre deux exemples simples mais contrastés, on dira que le mot *bref* dénote ou signifie la 'brièveté' et pourra avoir valeur d'exemple pour la Brièveté (en raison de son aspect monosyllabique) ou encore pour les mots français, tandis que le mot *long*, qui dénote la 'longueur', pourra se voir paradoxalement employé comme exemple de brièveté. Un tel paradoxe se rencontre également avec le mot *nuit* qui dénote la 'nuit' mais pourra en même temps et d'une certaine manière exemplifier la Clarté, en raison d'un timbre vocalique tenu pour « clair », par convention. Ces illustrations élémentaires appellent d'indispensables précisions, la première concernant la *portée opérative très étendue* du concept d'exemplification : tout objet verbal, matériel, pictural et/ou sonore peut exemplifier ses propriétés ou sa classe d'appartenance. Sauf exception, nous nous consacrerons exclusivement au cas de la sémiotique verbale.

---

[38] U. Éco détaille ainsi cette expression : « L'*aliquid* est une expression concrète (c'est-à-dire une entité physique produite par l'homme ou reconnue comme capable de faire fonction d'expression de quelque chose d'autre) ou bien une classe ou un type d'expressions concrètes possibles ». Quant à l'*aliquo* on admet que « le Renvoi peut être un individu, un concept, un état de choses, une croyance » (Éco 1988, pp. 63-64).
[39] Cf. Genette 1991, p. 112.

2. *Caractère* ad libitum *de l'exemplification et rôle du contexte*. — A. Nous avons pris soin de souligner la nature contingente de l'exemplification (« pourra »), ce qui peut s'entendre au moins de deux façons, qui notent deux aspects complémentaires. Si l'arbitraire de l'exemplification est déterminé (au sens faible du terme) ou contraint par le fait qu'un objet ne peut exemplifier que les propriétés qu'il possède, il reste que pour un objet donné l'éventail des possibles est *a priori* non limité, précisément parce que l'objet en question exemplifie *potentiellement toutes* ses propriétés et *toutes* les classes auxquelles il appartient. Ainsi, pour ce qui est des principales unités verbales, l'exemplification peut concerner aussi bien le plan du signifiant que celui du signifié, et ce à tous les niveaux de la description linguistique. Pour un mot comme *nuit* on aura, entre autres[40] :

Aspect envisagé	**Exemplifications possibles**
Manifestation phonique du signifiant	a. être monosyllabique b. finir par la diphtongue ascendante [ui] c. exprimer une paradoxale clarté
Manifestation graphique du signifiant	d. posséder des « jambages » verticaux e. exprimer une certaine légèreté
Plan du signifié	f. être de la classe des inanimés g. comporter des connotations sexuelles

Tableau IV : le mot nuit *et ses exemplifications possibles*

En regard du grand degré d'ouverture inférentielle (interprétative) propre à l'exemplification, se pose le problème de la pertinence des inférences effectuées. Si Genette paraît parfois adopter sur ce point une position libérale au motif que « chacun d'entre nous » peut appliquer « à tort ou à raison » un prédicat d'exemplification à tel objet (par ex. admettre la Clarté de *nuit* ; trouver *Guernica* sinistre en particulier du fait de la dominance du gris), il fait aussi observer que « le tribunal qui en décide n'est guère que celui de l'opinion commune » (p. 122). C'est sans doute reconnaître qu'il revient à une intersubjectivité de légiférer sur certaines inférences que thématisent les prédicats d'exemplification ; d'une façon, entre parenthèses, tout à fait conforme au fonctionnement du symbole peircien. Ainsi,

> […] si l'on pose par exemple qu'*ut* majeur est au domaine des tonalités ce que la majesté est à celui des propriétés morales, on pourra en déduire que la symphonie *Jupiter*, qui est en *ut* majeur, exemplifie métaphoriquement la majesté : d'où son titre. Si l'on pose que le gris est aux couleurs ce que la tristesse est aux sentiments, on dira que *Guernica* exemplifie métaphoriquement la désolation.[41]

[40] On reprend ici de manière synthétique Genette, 1991, pp. 118-119.
[41] Cf. Genette 1991, p. 113.

Ces homologies (*x* est à *Y* ce que *w* est à *Z*) formulent des conventions qui sont comme des axiomes normatifs sur la base desquels il est légitime d'opérer les inférences qui réalisent telle ou telle valeur d'exemplification (majesté, désolation). Il reste que l'homologie

gris : couleur :: tristesse : sentiment

d'une part ne conduit pas directement au *mot* « désolation », qui paraît plus justifié que « sinistre » mais qui n'est pas sans connaître des termes concurrents (ex. menaçant, angoissant, sombre). Cela pose le problème du *choix de la dénomination* de ce qui est exemplifié et par là du sens, par exemple de la portée symbolique, qu'on accorde à l'objet — tout l'enjeu portant sur la valeur critique du sens conféré à l'objet. D'autre part, on note que le recours à l'homologie est contingent, dans la mesure où le thème de *Guernica* (qu'on l'induise de la scène représentée ou qu'on y accède via son cartel) suffit sans doute à motiver l'attribution d'une valeur symbolique, en l'occurrence affective ou thymique, à la couleur employée. Ces deux observations voudraient simplement illustrer le fait que « l'exemplification est […] une référence *ad lib*, qui doit être spécifiée par le contexte » (*op. cit.*, p. 112) et pour laquelle des *interprétants* doivent être *mobilisés*, dont font partie les axiomes normatifs. Insistons-y, l'inférence qui réalise toute exemplification devrait être soumise à des *conditions herméneutiques*, au sens où la variation des contextes (dont la situation) ne restreint ni n'augmente le caractère *ad libitum* de l'exemplification mais permet ou n'autorise pas de retenir telle ou telle exemplification (y compris le choix de sa dénomination). Et le « premier » contexte, en matière d'interprétation (au sens fort), c'est le texte lui-même.

B. On peut se rappeler à ce propos une critique de M. Riffaterre épinglant l'analyse structurale du sonnet *Les Chats* de Baudelaire par R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss[42]. Relevant à juste titre que leur étude déborde le seuil des structures linguistiques (en fait, essentiellement grammaticales)[43], Riffaterre nous dit déceler ce point révélateur de la faiblesse d'une méthode dont nous avons rappelé plus haut les principes :

> Du fait qu'une catégorie grammaticale isolée est applicable à chaque vers du poème, ils y voient une clé de la compréhension du sonnet ; ils citent une déclaration du poète qui semble donner un sens symbolique au pluriel : *Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond*. […]. Cette argumentation rappelle la confusion faite entre féminité et genre féminin[44] ; ils semblent supposer qu'il y

[42] Pour cette analyse de Riffaterre, cf. Delcroix, Geerts 1980.

[43] « […] ils [Jakobson, Lévi-Strauss] n'en tirent pas moins des conclusions sur la signification du poème et tentent de le rattacher à l'esthétique et même à la psyché du poète […]. » (Delcroix, Geerts 1980, pp. 38-39).

[44] « Jakobson et Lévi-Strauss prennent littéralement le sens technique de féminine tel qu'on l'utilise en métrique et en grammaire et revêtent la catégorie formelle du féminin de valeurs esthétiques et même morales. […] ce genre d'effet est concevable avec des mots qui désignent des objets concrets ou même des concepts abstraits, dans la mesure où ils peuvent être humanisés ou personnifiés, par exemple, *volupté*, qui a quelque chose de plus féminin que *plaisir*. Toutefois, on aura peine à croire qu'il en soit de même quand il s'agit d'une terminologie purement technique, quand, dans l'expression *rime masculine ou féminine, masculine* signifie simplement « terminé par une syllabe prononcée » et *féminine* simplement « terminé par une syllabe non accentuée » » (Riffaterre, *op. cit.*, p. 44).

> a toujours une relation de base entre pluralité réelle (et ce qu'elle symbolise aux yeux de Baudelaire) et morphèmes de pluriel. Il y a de nombreuses exceptions, cela va sans dire, à cette règle générale […] : *ténèbres* est un pluriel conventionnel, sans signification ; laissons-le à l'écart ainsi que le mot qui rime avec lui *funèbres*.[45]

On retrouve ici une des questions centrales pour la poétique structuraliste, à savoir celle du *sens* des *formes*. Plus précisément, on a ici un exemple que cette poétique ne fait pas strictement correspondre au terme de « sens » le concept de *signifié* : le « sens symbolique » dont parle Riffaterre est une valeur d'exemplification qui a pour grandeur-support le 'pluriel' et pour interprétant la citation de Baudelaire. Autrement dit, Jakobson et Lévi-Strauss soutiennent que dans *Les Chats* le pluriel exemplifie la Pluralité. Riffaterre poursuit ainsi (nous soulignons, sauf « solitudes ») :

> La citation de Baudelaire s'applique *peut-être ailleurs* mais certainement *pas ici*, et aucune interprétation du sonnet ne peut en être inférée. L'erreur des auteurs est compréhensible. Comme ils cherchaient une structure plurielle, ils avaient besoin d'un facteur de synthèse. *Le texte ne fournissait aucune base* à une telle organisation des faits, et pourtant on pouvait apposer à tous une même étiquette, laquelle exigeait un lien. Confrontés à ce dilemme, les auteurs doivent avoir saisi avec joie la coïncidence entre *solitudes* et l'aphorisme de Baudelaire : l'obsession du poète a précisément fourni l'invariant recherché[46].

On voit bien sur cet exemple en quoi les exemplifications peuvent résulter d'interprétations au sens fort mais surtout l'exception pointée par Riffaterre montre clairement que la réalisation d'exemplification est en dernier ressort fonction du texte lu (et de son intertexte). En l'occurrence, *Les Chats* viennent tout à fait ordinairement bloquer la valeur d'interprétant de la citation invoquée. Osons une généralisation : en ce qui concerne les objets verbaux, l'exemplification appelle la subordination d'une problématique du signe-renvoi (modèle de base de l'exemplification) à une *problématique du texte*, ce dernier paraissant devoir être considéré comme la *mesure* foncière de toute exemplification verbale.

3. *Les trois modes symboliques de l'exemplification*. — On aura sans doute remarqué, dans le tableau IV mais aussi au cours de la discussion précédente, que toutes les valeurs extra-dénotatives ne sont pas de même nature, ni de même niveau. On doit justement à Genette d'avoir mis un peu d'ordre dans les faits d'exemplification. L'auteur distingue les trois modes d'exemplification suivants (à la base de la pyramide) :

[45] Riffaterre, *op. cit.*, p. 46.
[46] *Ibidem.*

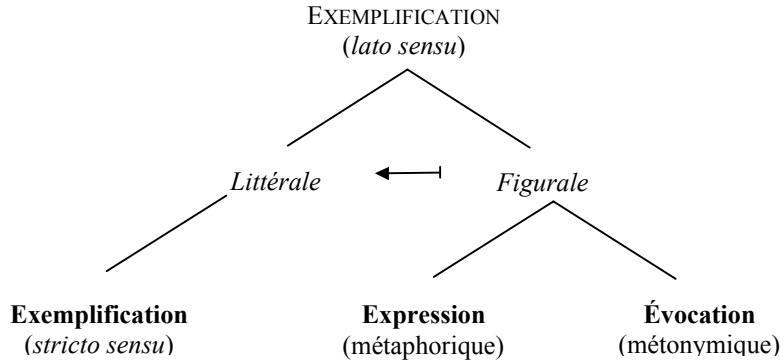


Figure III : hiérarchie des modes d'exemplification

Ce schéma, qui articule l'exemplification littérale aux exemplifications figurales, à l'image de la conception commune des tropes, résume l'affirmation selon laquelle

> non seulement un objet relève toujours, plus ou moins objectivement, de plusieurs prédicats (de plusieurs classes d'appartenance), que de ce fait il peut exemplifier, mais encore chacun de ces prédicats peut être métaphoriquement ou métonymiquement interprété en plusieurs sens, que de ce fait il « exprime » ou « évoque » indirectement.[47]

Autrement dit, pouvant exemplifier ceci ou cela, un mot, un texte ou une œuvre est toujours justiciable de *plusieurs prédicats rhématiques* (*i.e.* des propriétés perceptibles : être fait de blancs typographiques, comme la poésie de Du Bouchet, ou, sur le plan du contenu, posséder une configuration sémantique en chiasme, comme dans la formule de Gracq, *Écrivain ou plumitif, percheron ou pur sang*) lesquels peuvent être interprétés comme *exprimant* et/ou *évoquant* ceci ou cela. Par exemple, dans le tableau IV, exprimer une certaine légèreté peut se dire des jambages verticaux de *nuit* et comporter des connotations sexuelles n'est une valeur possible que parce que le mot *nuit* exemplifie littéralement la classe des inanimés du genre grammatical féminin.

4. *Exemplification générique et exemplification stylistique*. — Sans détailler les bases des inférences (ex. [ui] pour Clarté dans *nuit*), nous choisissons d'illustrer ainsi l'exemplification verbale du mot à l'œuvre complet :

[47] Cf. Genette 1997, p. 60.

Objet	**Exemplification**	**Expression**	**Évocation**
Le mot *nuit*	Brièveté	Clarté	Style racinien[48]
Et, de ce même geste…[49]	Style sublime	Élévation de la pensée	Verbe prophétique Épopée
Tristesses de la lune (Baudelaire)	Sonnet, Style anti-baudelairien	?	Poètes élisabéthains[50]

Tableau Va : exemples d'exemplifications verbales

Objet	**Exemplification**	**Expression**	**Évocation**
Le Fils naturel (Diderot)	« Drame bourgeois », Style coupé	Passion[51]	Littérature du XVIII^e^ siècle
Lettres de Guez de Balzac (1597-1654)	Ironie, Genre épistolaire	l'Harmonie	La Rochefoucault[52]

Tableau Vb : exemples d'exemplifications verbales

On s'en aperçoit aisément, il n'est pas toujours facile (c'est le lot de toute pratique descriptive) de décider si telle valeur relève de l'expression ou de l'évocation d'une part, de l'autre de s'assurer de son corrélat littéral, et inversement (qu'*exprime* au juste le poème *Tristesses de la lune* ?). Le tableau montre en outre, une fois de plus, le grand degré d'ouverture inférentielle de l'exemplification. Globalement, on y trouve des catégories génériques de natures différentes (épopée, sonnet, drame, genre épistolaire), une forme rhétorique (ironie), des styles d'auteur (style racinien, style anti-baudelairien) et deux modèles de style (style sublime, style coupé). Pour un même texte-objet

[48] Selon Genette, sans autre précision.
[49] *Et, de ce même geste énorme et surhumain / Dont il chassait les rois, Mourad chassait les mouches.* (Victor Hugo, *La Légende des siècles*, v. 132-133). On exploite ici l'étude de Dürrenmatt 2001, pp. 165-177. En voici le résumé, à titre purement informatif : « Victor Hugo n'est pas sans ignorer que l'épopée a partie liée avec un style sublime que les classiques n'ont eu de cesse de tenter de définir et de prôner. Or comment remodeler cet héritage pour le faire sien sinon en passant par l'antithèse que constituerait l'anti-sublime, mouvement seul à même de permettre l'incarnation rêvée du Verbe prophétique ».
[50] Sainte-Beuve écrit à Baudelaire au sujet des *Fleurs du mal* : « J'aime plus d'une pièce de votre volume, ces *tristesses de la Lune*, par exemple, joli sonnet qui semble de quelque poète anglais contemporain de Shakespeare » (Baudelaire, 1975, *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, Paris, Gallimard, p. 949).
[51] « Pour *Le Fils naturel*, ce sont les monologues de Dorval qui sont invoqués comme illustration de cette tendance au démembrement rythmique et syntaxique de la phrase, en liaison avec l'esthétique de l'instant et de la passion que développent les théories de l'auteur » (Gailliard 2001, p. 37).
[52] En tant qu'héritier de cette prose classique, et pour un lecteur au moins contemporain des moralistes du XVII^e^ siècle, ce qui va sans dire.

l'exemplification peut donc être *diversement* générique[53] *et* stylistique. À ce titre, il paraît utile, même par provision, de distinguer parmi les *prédicats stylistiques* d'un côté les *génériques* auxquels correspondent directement des référents historiques (nervalien, symboliste, etc.), de l'autre les *spécifiques* (harmonieux, concis, figural, nerveux, etc.)[54] qui désignent une dimension stylistique particulière de l'objet et s'appliquent ainsi de manière transversale (*vs* globale pour les prédicats génériques) à un énoncé ou à un ensemble donné de textes.

Il apparaît ensuite que la valeur d'exemplification (littérale, métaphorique, métonymique) des catégories génériques est fonction des paliers linguistiques. Ainsi le vers cité de Hugo évoque l'épopée mais ne l'exemplifie pas littéralement, à la différence de *La Légende des siècles* prise comme œuvre. De même, le poème *Tristesses de la lune* exemplifie le sonnet de façon littérale mais cela ne peut se dire d'un de ses quatrains isolé qui n'évoquera qu'à la limite le sonnet (l'indice de l'évocation serait dans ce cas la métrique et la configuration des rimes). Ce qu'on peut appeler la *relativité* de l'exemplification s'observe également pour les styles individuels qui peuvent être évoqués (style racinien) ou exemplifiés (style anti-baudelairien).

La colonne réservée à l'expression mérite d'être traitée à part. Les valeurs expressives correspondent à celles de la tradition stylistique et l'expression vaut en principe pour tous les paliers (mot, phrase, texte) et niveaux linguistiques[55]. Cependant, l'exemplification expressive admet des valeurs « anti-expressives » (ex. Clarté pour *nuit* ou la Féminité paradoxale que soulignaient Jakobson et Lévi-Strauss), dont la pertinence est également soumise à des conditions herméneutiques. Ainsi se manifeste, dans toute sa variété et complexité, l'exemplification dans les textes littéraires.

b) Une définition exemplificative du style

Récapitulons. En tant que mode de référence, l'exemplification s'oppose à la dénotation en ce qu'elle rend compte du fait qu'un objet réfère à ses propres propriétés et/ou à sa classe d'appartenance. À un certain niveau d'analyse, et en ce qui concerne les objets verbaux, faire basculer l'attention de la dénotation à l'exemplification c'est alors, d'une certaine manière, ignorer la signification (dénotative) au seul profit des propriétés rhématiques (*vs* thématiques) du mot, de l'énoncé ou du texte considéré[56].

---

[53] On peut en effet définir (partiellement) la notion de genre en termes d'exemplification. C'est ce que fait Schaeffer, qui emprunte lui aussi à N. Goodman son concept : « lorsque le nom générique investit le niveau de l'acte communicationnel, la relation du texte au genre est généralement exemplifiante, c'est-à-dire que le texte se borne à posséder la (ou les) propriété(s) qui le dénote(nt) et à laquelle (ou auxquelles) le nom fait référence. Cette caractéristique apparaît avec une netteté particulière au niveau des genres illocutoires (la promesse, l'assertion, la menace, etc.) ou des genres fonctionnels plus vastes, qu'ils soient oraux ou écrits, tels le sermon, la prière, etc. » (Schaeffer 1989, pp. 156-157).

[54] *Spécifiant* serait plus parlant.

[55] Ainsi pour le niveau prosodique du plan de l'expression J. Marouzeau indique : « une phrase peut être dite d'une voix grave, moyenne, haute, aiguë, suraiguë, suivant les circonstances et les dispositions, selon par exemple qu'on exprime la tristesse, la tendresse, la colère, l'ironie, le sarcasme… » (Marouzeau 1969, p. 63).

[56] Répétons-nous pour être clair, « thématique » signifie, dans une perspective non structurale, ce qu'un mot, un énoncé, un texte *dit* par opposition à ce qu'il *est*, au sens rhématique de ce qui le *compose* (d'un point de vue analytique) ou de ce dont il est *fait* (d'un point de vue synthétique), et ce à tous les niveaux linguistiques du signifiant et du signifié. Nous verrons que ce « ce dont il est fait » se traduit pour une sémantique des styles par un « la façon dont se constitue le sens ».

Autrement dit, c'est toujours considérer une grandeur linguistique pour elle-même, pour ses propriétés dont on pourra dire qu'elles exemplifient telle ou telle valeur sur tel ou tel mode symbolique (littéral, métaphorique, métonymique). Cette façon de considérer en elles-mêmes les grandeurs linguistiques, d'en faire tout le centre de l'attention, rappelle évidemment certaines thèses des Formalistes russes et en particulier celle de Jakobson pour qui la fonction poétique, on le sait, « met en évidence le côté palpable des signes » et « approfondit par là même la dichotomie fondamentale entre les signes et les objets »[57]. Cependant ce qu'on peut appeler avec Genette l'*attention exemplificative* ne se concentre pas exclusivement sur les marques (fortes) de la poéticité (*i.e.* des procédés de sur-structuration tel le parallélisme) pas plus qu'elle ne parcourt l'objet pour lui-même sans motivation précise. À différents paliers et niveaux linguistiques, elle scrute les propriétés rhématiques qui intéressent, de près ou de loin, la détermination de *particularités* (ex. *La Légende des siècles* a pour particularité d'exemplifier littéralement l'épopée). D'où la définition exemplificative du style proposée par Genette (1991, p. 131) :

> Le style consiste donc en l'ensemble des propriétés rhématiques exemplifiées par le discours.

Cette définition se poursuit ainsi

> au niveau « formel » (c'est-à-dire, en fait, physique) du matériau phonique ou graphique, au niveau linguistique du rapport de dénotation directe, et au niveau figural de la dénotation indirecte.

La distinction entre dénotation simple et dénotation indirecte semble pouvoir être ramenée sans trop de réduction à l'opposition sens littéral/sens figuré - figural (tropologique). Par exemple, pour *nuit* on aura 1. 'nuit' (dénotation directe) et 2. 'mort' (dénotation indirecte). On est bien sûr dans une perspective qui ne s'accorde pas avec la conception du sens développée au chapitre précédent mais nous tenons que cette façon d'analyser les propriétés rhématiques du discours peut être complétée voire dépassée par une description structurale sur les plans du contenu et de l'expression. C'est, encore une fois, revendiquer d'une part la possibilité de parler du style en général dans une sphère donnée d'analyse, d'autre part, sur cette base intellectuelle, la possibilité de décrire les styles tels qu'ils existent à travers des phénomènes linguistiques, *in concreto*.

Si nous sommes à présent en mesure de saisir ce que thématise une telle définition on va voir que sa formulation comprend un certain nombre de difficultés. Avant de poursuivre dans cette voie retenons à nouveau quelques points de conclusion partielle (sans toujours expliciter le lien avec les pages précédentes) :

[57] Cf. Jakobson 1963, p. 218.

1. dans l'absolu, l'exemplification concerne toutes les propriétés rhématiques du discours mais l'ouverture inférentielle maximale de l'exemplification (dont fait partie intégrante le choix du terme qui la nomme), et au fond son caractère *ad libitum*, devrait être soumise à des conditions herméneutiques (prise en compte des différents types de contexte, dont la situation de communication) ;
2. on en conclut que le *texte* est la mesure foncière de toute exemplification verbale, et plus largement, il apparaît que la question du style exige d'être posée dans le cadre d'une *problématique du texte* ;
3. il existe une *relativité* de l'exemplification selon laquelle les valeurs spéciales (littérales, figurales) de l'exemplification générique comme stylistique dépendent de la nature de la suite linguistique considérée (mot, énoncé, texte). De même que tout texte exemplifie plusieurs dimensions stylistiques à la fois, toute œuvre est susceptible de renvoyer à *plusieurs styles à la fois* (auteur, école, œuvre). En outre, la *relativité* de l'exemplification stylistique témoigne très clairement de la *variabilité* de l'*objet style* selon « l'étendue textuelle » (du mot à l'œuvre) considérée ;
4. dans le détail, il semble raisonnable de convenir que des prédicats stylistiques *génériques* impliquent une relation *globale* à la suite linguistique considérée, alors que des prédicats *spécifiques* impliquent une relation *transversale* à l'énoncé ou au texte. On considère ainsi qu'à la visée d'un style quelconque doit correspondre une *verbalisation* (un mot, un syntagme) car ces verbalisations ne sont autres que les dénominations sans lesquelles l'exemplification n'a aucune espèce de pertinence ;
5. si l'on admet le caractère très discutable, voire aporétique, d'un *style innommé*, il faut convenir du caractère fondamental de la verbalisation (ou lexicalisation) du style et/ou des « traits » de style choisis.

L'explicitation de ces présupposés vient s'ajouter aux quatre premiers. Il nous faut maintenant en approfondir certains et tirer les conséquences d'autres dans la perspective d'une linguistique des styles. La première de ces conséquences est la suivante : la *pluralité* d'exemplification stylistique pour une même œuvre et la *variabilité* de l'objet style selon la matière textuelle considérée nous enjoint de décider d'un objet d'étude défini. Notre propos se concentre donc désormais sur le style *individuel* (*i.e.* relativement à une *œuvre*) qui est le véritable objet stylistique de ce travail.

1.3. Orientations pour une description linguistique des styles

1) Le style dans les textes

a) Continu *vs* discontinu

Quels critères permettent de décider de la valeur d'exemplification *stylistique* d'un phénomène linguistique ? La réponse n'est pas simple et l'on peut commençer par faire observer que cette difficulté, qui rappelle un des thèmes problématiques de la poétique structurale, n'en est sans doute

qu'un cas parallèle[58]. Traditionnellement, depuis la *Rhétorique* d'Aristote, l'*écart* par rapport à la norme domine les critères d'analyse censés rendre compte de la perceptibilité du style. On s'accorde aujourd'hui sur les difficultés que pose et les impasses où conduit ce critère dont la réalité linguistique n'a rien d'univoque[59]. Il convient cependant, pour faire bonne mesure, de se souvenir ici que Léo Spitzer assignait un rôle primordial à l'écart

> Quand je lisais des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général ; et souvent, les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance[60].

en l'incluant dans un processus critique, de type globalisant, dont Starobinski résume parfaitement les étapes :

> Apercevoir un *écart* stylistique par rapport à l'usage moyen ; évaluer cet écart, qualifier sa signification expressive ; concilier cette découverte avec le ton et l'esprit général de l'œuvre ; à partir de là, définir plus amplement le caractère spécifique du génie créateur et, à travers lui, une tendance de l'époque : tel est le mouvement que s'assigne au départ la critique spitzérienne[61].

La norme linguistique existe bel et bien, l'écart existe aussi et peut être compté au nombre des moyens de l'étude de style[62]. Ce n'est pas ce que pense M. Riffaterre qui, dans ses *Essais de stylistique structurale*, développe une conception du style au plus près des phénomènes qui entend répondre à la non pertinence de la norme linguistique en matière d'analyse stylistique[63]. Il s'agit de « substituer le contexte à la norme »[64]. Le style, bien que ce mot nous semble un peu trop fort ici (on verra pourquoi ultérieurement), résulte alors des déviations normées par le *contexte*, le procédé/effet stylistique se concevant comme un fait inattendu, un *contraste*, qui s'impose à l'attention du lecteur dans le parcours séquentiel ou linéaire du texte. Les concepts solidaires de *linéarité*, de *contraste* et de *contexte* sous-tendent alors la définition du style :

---

[58] N. Ruwet se demandait jadis : « en admettant que la projection des rapports d'équivalence sur la chaîne syntagmatique joue un rôle capital en poésie, il se pose un problème théorique très grave, que personne n'a réellement abordé : quelles équivalences doivent être tenues pour pertinentes ? Autrement dit, au nom de quoi décide-t-on que tel ou tel élément linguistique est pertinent ou non du point de vue poétique ? (Ruwet 1972, p. 215).

[59] Le terme d'écart renvoie à diverses manières de répondre, d'interpréter les phénomènes linguistiques en termes d'a-normalité (ex. écart qualitatif, écart quantitatif) qu'on ne détaillera pas. Cf. e.g. Ricœur P., 1975, « Écart et réduction d'écart » dans *La métaphore vive*, Paris, Seuil, pp. 191-200 ; également, « La notion d'écart » *in* Molino, Gardes-Tamine 1992, pp. 121-124.

[60] Cf. Spitzer 1980, p. 54.

[61] Cf. Starobinski 1970, pp. 50-51.

[62] Pour une définition de la *norme linguistique* cf. *infra*, 2.2.1.a.

[63] « Elle n'est pas pertinente parce que les lecteurs fondent leurs jugements (et les auteurs leurs procédés) non pas sur une norme idéale mais sur leurs conceptions personnelles de ce qui est accepté comme norme (par exemple, ce que le lecteur « aurait dit » à la place de l'auteur) » (Riffaterre 1971, pp. 53-54).

[64] *Op. cit.*, p. 55.

> Le style n'est pas fait d'une succession de figures, de tropes, de procédés ; ce n'est pas une mise en relief continue. Ce qui fait la structure stylistique d'un texte, c'est une séquence d'éléments marqués en contraste avec des éléments non marqués, de dyades, de groupes binaires dont les pôles (contexte, contraste par rapport à ce contexte) sont inséparables, inexistants indépendamment l'un de l'autre (chaque fait de style comprend donc un contexte et un contraste)[65].

Les phénomènes qui illustrent cette conception sont innombrables. Entre autres exemples, Riffaterre convoque ce vers connu du *Cid* de Corneille : *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.* Ici le rôle du contexte est dit joué par *obscure*, celui de l'unité responsable du contraste est joué par *clarté*. Leur collocation compose un microcontexte (un oxymore) d'où résulte l'effet stylistique (notons, au passage, que l'inverse tombe davantage sous le sens). Il en va de même aux autres niveaux linguistiques. Ainsi une suite linguistique donnée peut faire se succéder une suite d'ordres normaux Sujet-Verbe et un ordre Verbe-Sujet anormal, dont la présence contraste avec la morphosyntaxe antérieure et d'où résulte l'effet stylistique. Ce qui intéresse Riffaterre ce sont donc les éléments saillants, l'effet stylistique créant une *discontinuité* qui arrête l'attention sur le signe dans la chaîne syntagmatique. Genette défend précisément une conception inverse du style. Ainsi, au terme de sa démonstration, Genette dénonce ce qu'il appelle lui-même « la conception *discontinue* du style » :

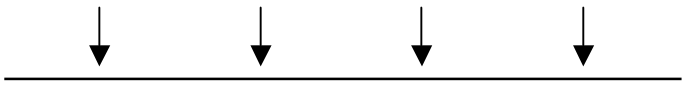
> Mais la définition traditionnelle [du style] présentait un autre inconvénient, évidemment lié au premier, que l'on retrouve illustré (implicitement, puisqu'elle ne s'embarrasse guère de définitions) dans la pratique de la stylistique littéraire : celui d'une conception *discontinue* du style, comme constitué d'une série d'accidents ponctuels échelonnés au long d'un *continuum* linguistique (celui du texte), comme les cailloux du Petit Poucet — qu'il s'agit de détecter, d'identifier et d'interpréter comme autant de « faits de style » ou de « traits stylistiques » en quelque sorte autonomes.[66]

Sont particulièrement visées la « vision atomiste » de Spitzer (*i.e.* son attention au *détail*) et de Riffaterre (le privilège qu'il accorde aux éléments *marqués*)[67]. Genette s'oppose ainsi à cette conséquence centrale de ce que J.M. Schaeffer reverse à la *doxa* de la stylistique littéraire[68] : dès lors que le style est un fait textuel discontinu, il suit qu'il y a des textes avec et des textes sans style. Une position jugée absurde, dans la mesure où il suit de la définition exemplificatrice du style que ce dernier « est le versant perceptible du discours, qui par définition l'accompagne de part en part sans

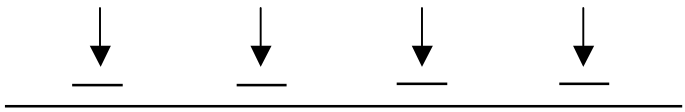
---

[65] *Op. cit.*, p. 65-66.
[66] Cf. Genette 1991, pp. 132-133. Le premier « inconvénient » concerne les « oripeaux affectivistes » dont la tradition ballyenne crédite le style.
[67] Au crédit de Riffaterre, et pour ne pas sombrer dans la caricature, on notera que c'est pourtant toute une cinétique qui est prévue par son modèle : « Un aspect essentiel de la notion de contexte, c'est qu'il n'y a pas de contexte constant, et l'ensemble de l'œuvre ne constitue pas un contexte, pas plus que l'idiolecte du texte ne constitue une norme. Il y a variation continue d'un fait de style à l'autre, transformation continue de la fonction des faits de style de contraste (par rapport à ce qui les précède) à contexte (par rapport à ce qui les suit). La notion de contexte intègre la notion de norme à celle de variable. » (Riffaterre 1971, p. 89).
[68] « Le style comme lieu de la singularité subjective, le style comme expression (affective, intellectuelle), le style comme écart, le style comme fait textuel discontinu, le style comme signe de l'art » (Schaeffer 1997, p. 16).

interruption ni fluctuation »[69]. On comprend ce qu'il s'agit à tout prix d'éviter : une saisie *sécante* du style dans la suite linguistique lue



qui en même temps *sépare* les phénomènes stylistiquement qualifiés (dont il faut ensuite s'ingénier à restituer la cohérence d'ensemble), et *désolidarise* l'objet-style de son milieu textuel, de la *textualité* (comprise comme cette propriété qui rend un texte irréductible à un simple ensemble de phrases), soit schématiquement



Tout cela va dans le sens de l'épistémè actuelle dans les sciences humaines où l'opposition continu *vs* discontinu a connu ces dernières années une actualité critique en nette faveur du premier terme. Cependant, tout cela pourrait aussi bien rester lettre morte, ou du moins partiellement inaccessible, sans théorie linguistique adéquate, c'est-à-dire respectueuse de la *textualité*. En fait, l'enjeu du style semble d'abord être celui des singularités textuelles en général vis-à-vis desquelles il s'agit d'éviter le réductionnisme des « aberrations techniciennes » dont parle Saint-Gérand :

> ni le mot, ni la syntaxe, ni la morphologie, ni la rhétorique, ni la rythmique, ni même les genres littéraires […] *envisagés comme simples procédés mécaniques* ne sont suffisants à caractériser et décrire la spécificité d'une écriture singulière perçue sous l'éclairage d'une lecture individuelle. Un texte n'est pas formellement réductible à la simple somme de ses constituants […][70]

Dès lors la description linguistique du style, qui n'est accessible qu'à travers la singularité des textes particuliers d'un *corpus*[71], n'appelle-t-elle pas une linguistique des textes qui soit en premier lieu en mesure de décrire le *caractère* du texte isolé ? Ce sera un de nos axes de recherche.

---

[69] Cf. Genette 1991, p. 135.
[70] Cf. Saint-Gérand 1995, p. 13.
[71] Nous définirons cette notion avec Rastier : « *Un corpus est un regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés : (i) de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres, et (ii) de manière pratique en vue d'une gamme d'applications* » (Rastier 2004).

b) Quelle conception du texte pour une conception continuiste du style ?

A. A notre avis, le fait que Genette mette essentiellement l'accent sur l'*élocution* et, plus précisément, considère le « *discours* » (voir sa définition du style)[72], la phrase et ses éléments, comme le lieu du style (sans parler de la sémiotique du signe qui enveloppe toute sa réflexion) fait apparemment difficulté à cet égard[73]. La question qui se pose est la suivante : cette conception linguistique n'est-elle pas trop limitative, ne définit-elle pas un ordre trop restreint de phénoménalité (linguistique) en regard d'une conception continuiste du style ? Le but est-il grevé par les moyens ? Ce qui apparaît comme une linguistique restreinte à la phrase et à « ses éléments » ne contredit-elle pas *ab ovo* le projet continuiste ?

Sans détailler les raisons, on peut affirmer qu'une certaine conception du texte, donc assumant pleinement la textualité, est un minimum requis. Parmi les tenants de la linguistique textuelle, Jean-Michel Adam emprunte également la voie du continu. Promouvant une redéfinition du style en linguistique :

> Il me semble […] nécessaire de se demander sur quelles bases la linguistique peut définir le concept de style et, avec lui, les anciennes frontières disciplinaires. Dans la mesure où, comme le dit d'ailleurs Molinié[74], le texte est l'unité de base de la discipline […][75]

il insiste, à juste titre, pour replacer la notion de style dans l'activité de parole, les paroles des individus étant l'espace effectif du style. Mais s'il s'agit de situer d'emblée le style dans l'activité discursive dans un rapport étroit avec les textes et les genres, il reste que pour cet auteur le texte est envisagé comme une combinatoire syntaxique, une texture morphosyntaxique, bref comme une structure compositionnelle[76]. Cette conception distributionnelle du texte est aussi celle de Molinié[77]. Sans doute est-elle en mesure de s'affronter au style, au sens où cette conception assume bel et bien une part de la textualité.

B. Dans le principe, la conception linguistique que présuppose toute étude méthodique d'un style constitue déjà une définition des limites phénoménales de ce dernier. Plus spécialement, un texte

---

[72] Un terme qui semble devoir être interprété au sens que lui donne E. Benveniste, qui conclut ainsi sur les niveaux de l'analyse linguistique : « C'est là le dernier niveau que notre analyse atteigne, celui de la phrase, dont nous avons dit ci-dessus qu'il ne représentait pas simplement un degré de plus dans l'étendue du segment considéré. Avec la phrase une limite est franchie, nous entrons dans un nouveau domaine » (Benveniste 1966, p. 128). On le sait, ce domaine-là, est celui de l'*analyse du discours*.

[73] Pour Genette le terme de *style* est en effet réservé à « des propriétés formelles du discours qui se manifestent à l'échelle des microstructures proprement linguistiques, c'est-à-dire de la phrase et de ses éléments » (Genette 1991, p. 143).

[74] Cf. Molinié 1993, pp. 7-45.

[75] Cf. Adam 2002, p. 72.

[76] C'est très visible dans les analyses de textes que propose Adam 1997 ; cf. aussi Ch. 1, 1.2.1.

[77] Sur fond d'un appareil descriptif essentiellement morphosyntaxique, le texte est explicitement conçu comme « montage » : « Justement, le texte est un montage, par un côté ou par l'autre : montage de structures langagières à la production, y compris montage, plus automatique, des modèles généraux d'expression par rapport aux types fondamentaux du discours » (Molinié 1986, p. 168).

peut faire l'objet, de la part du linguiste, de diverses approches méthodiques ou de points de vue théoriques qui, s'ils sont valides dans leur ordre, se révèlent d'une portée descriptive inégale une fois rapportés à la problématique du sens (*vs* signification) et confrontés au fait de la textualité. Cela se traduit, par exemple, par une certaine secondarisation des genres chez Adam, pour qui « une progression trop forte, sans cohésion suffisante — autrement dit sans reprise-répétition suffisante —, engendre, elle aussi, un effet de non-texte »[78]. Si bien que l'objet d'Adam, rapporté à la question du sens, semble être de décrire les propriétés du texte dans les limites de l'évidence dialogale ou encore de la « bonne forme » du sens textuel. Autrement dit, c'est de *facteurs d'homogénéisation du sens textuel* qu'il rend compte. Dès lors, on comprend que pour lui l'*hétérogénéité* textuelle relève de la variabilité des rapports entre des *unités grammaticales* (propositions, macro-propositions, séquences) : « le texte est une structure *séquentielle* fondamentalement hétérogène »[79].

C. Bref, il y a d'un côté les textes, et les contraintes empiriques qu'ils impliquent, et de l'autre des points de vue définissant des objets d'étude qui admettent et/ou incluent plus ou moins les contraintes en question. En particulier, si tenir compte du discours c'est sans aucun doute une manière d'aborder les textes, il est aussi sûr que le présupposé texte/non-texte marque une limitation dans leur traitement théorique. Car si la linguistique textuelle cherche résolument à se démarquer du modèle grammatical, elle en reste toutefois dépendante en prenant la phrase ou la proposition pour unité de base. Pour notre propos, on retiendra que le corrélat de ces positions est une mise entre parenthèses de la dimension interprétative du texte. En définitive, en ce qui concerne la description du style, nous sommes amené à insister sur

1. la nécessité de substituer à la notion de discours (dont l'unité de base demeure la phrase) celle de texte ;
2. la nécessité de doubler la conception distributionnelle du texte par une conception morpho-sémantique du texte, dans la mesure où conduire l'attention aux styles jusque dans l'espace de constitution du sens textuel permet de réaliser au plus près, semble-t-il, le projet d'une conception « continuiste » du style.

C'est notre second axe de recherche.

2) Le style en son principe dynamique

A. La question du style peut être rapportée à nos attitudes attentionnelles vis-à-vis de phénomènes visuels, sonores, verbaux. Dans une approche « à la fois *pansémiotique* et *transdisciplinaire* »[80], on peut en effet considérer l'attention aux styles en général comme une activité de différenciation par rapport à des objets dont on cherche à isoler la singularité. Considérant la notion de style comme « transversale à un ensemble de pratiques et d'expériences extrêmement diversifiées » Vouilloux fait ainsi l'hypothèse que

[78] Cf. Adam 1990, p. 45.
[79] Adam, *op. cit.*, p. 117, nous soulignons.
[80] Cf. Vouilloux 1998, p. 234.

> l'attention au(x) style(s) participe plus généralement d'une disposition anthropologique à relever des « ressemblances de famille », à remarquer des similitudes et à en détacher des différences (…). [81]

Mais cette disposition à organiser des ensembles par différenciation, qui se confond sans doute avec une compulsion à interpréter l'univers sémiotique où nous évoluons, embrasse évidemment bien plus que l'objet-style. Ainsi lorsque Goodman écrit qu'« Un trait stylistique est un trait exemplifié par une œuvre qui permet de la ranger dans des ensembles (*bodies*) significatifs d'œuvres » rien n'interdit de reprendre sa définition pour dire la même chose des traits génériques[82]. De fait, la définition *exemplificatrice* du style que propose Genette doit être considérée comme trop générale pour s'appliquer spécialement au style parce que cette définition autorise la substitution de « style » à « genre » ou à toute autre catégorie poétique générale (ce que montrent les Tableaux Va et Vb). En ce sens, même s'il ne s'agit pas là d'un caractère spécifique, on doit admettre que toute description linguistique des styles est *orientée par la question de l'exemplification* parce qu'elle est toujours en quête d'une certaine « convenance », de l'« invariant de référence » ou du « principe de singularité » propre à l'ensemble des faits observés. Par là, la linguistique des styles inclut nécessairement une *sémiotique seconde* (pour nous structurale) dans sa pratique descriptive au point que l'étude méthodique des styles paraît engager deux sémiotiques distinctes mais articulées : une sémiotique du signe (symbole), qui fonde la définition exemplificatrice du style, et une sémiotique proprement linguistique, qui permet de *décrire* la singularité d'un style particulier. C'est là semble-t-il un principe inaliénable de cette sorte de pratique descriptive.

B. En deçà, l'attention au(x) style(s) des textes spécifie un projet de description qui donne ou ouvre sur l'herméneutique. Cette idée peut recevoir la formulation suivante : la description linguistique des styles, d'une part fait plus que décrire des relations entre signifiants et signifiés, vise en quelque sorte *plus* que la structure, en ce qu'elle se focalise sur des phénomènes linguistiques à valeur d'exemplification — l'horizon de la description étant fait, au fond, de propriétés rhématiques exemplifiées. D'autre part, s'il est clair qu'elle fait moins qu'interpréter[83] il reste que la description d'un style offre un accès majeur à la compréhension des textes. Pourquoi ? Parce que tout style particulier se définit par des *principes de singularisation*. Ces principes sont *actualisés* par les grandeurs linguistiques *exemplificatrices* situées dans les textes dont la lecture, *par une longue familiarisation avec la constitution du sens textuel* (*i.e.* engageant la réalisation de rapports sémiotiques entre le plan de l'expression et celui du contenu) dans un corpus, permet l'accès aux particularités d'un style. Or cette recherche de la cohésion d'un corpus dégage des lignes de force qui intéressent de fait la saisie d'une cohérence d'ensemble, dans un premier temps. En somme, la

[81] Cf. Vouilloux 2000, pp. 894-895.
[82] Cf. Goodman 1984, p. 131. Cité par Genette.
[83] L'objet d'une description linguistique des styles n'est pas superposable à celui d'une stylistique, en particulier parce qu'il n'intègre aucun propos herméneutique et reste ainsi, notamment, en deçà de la compréhension. On peut rappeler les objections qu'adressait Stanley Fish, il y a une vingtaine d'années, aux praticiens de la stylistique (Fish 1981).

description linguistique des styles prend place dans une logique nécessairement *circulaire* qui engage le parcours d'un corpus, soit schématiquement (pour une illustration, cf. *infra*, 3.2.2.b) :

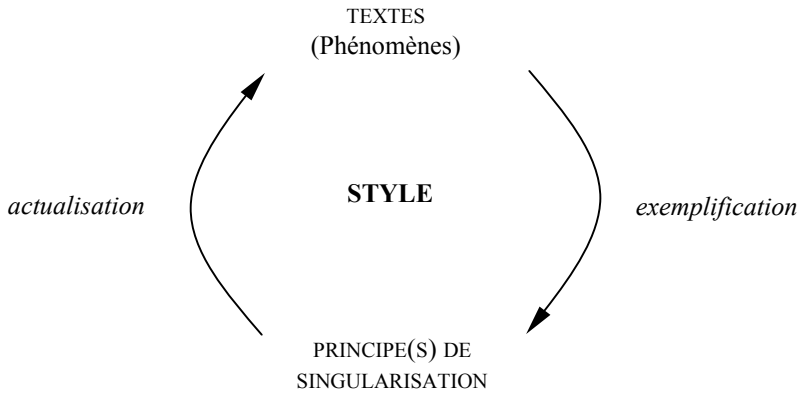


Figure IV : le style en son principe dynamique
(d'un point de vue descriptif)

Attendu que cette représentation convient à la question du style mais n'en est pas spécifique (sur la difficulté de distinguer le style du genre à ce niveau de généralité, cf. *infra*, 2.1.1.a), une linguistique des styles digne de ce nom devrait en définitive — tout en gardant le cap continuiste — être en mesure d'éclairer :

1. la différence entre genre et style ;
2. la nature du/des principe(s) de singularisation en jeu dans le corpus d'étude ;
3. la façon dont ces derniers s'actualisent dans les phénomènes et font ainsi percevoir autrement les passages du texte concernés ;
4. l'importance des niveaux du texte (les faits de style sont-ils tous au niveau des microstructures ?).

Ce sont les derniers axes de recherche auxquelles nous allons tenter d'apporter des éléments de compréhension dans l'ordre de phénoménalité qui est celui d'une sémantique interprétative.

2. LES VOIES DE LA CARACTÉRISATION SÉMANTIQUE DES STYLES

En exposant des propositions descriptives pour la caractérisation sémantique des styles, les pages suivantes ciblent doublement leur propos : 1. elles situent la réflexion au plan sémantique ; 2. elles privilégient un corpus fait des textes d'une œuvre identifiée, sans toutefois exclure une probable pertinence des propositions faites vis-à-vis d'autres types de référent stylistique (époque, école). À ce titre, il faut encore préciser que la situation de description envisagée ici se donne un cadre particulier. Elle suppose en effet un corpus de textes qui ne sont pas familiers et qu'on ne souhaite ni réduire à des catégories génériques connues ni ramener, à la première lecture, à telle ou telle manière (ex. un style « hugolien »). C'est donc la description d'une *singularité individuelle* qui est visée en principe.

Remarque : Cette situation, qui est aussi celle de notre étude des œuvres de J. Dupin et de G. Macé, comporte un volet méthodologique qu'une distinction faite par F.D.E. Schleiermacher, à la fin de son abrégé de 1819, nous aidera à clarifier. Le théologue reconnaît deux méthodes complémentaires pour mettre en œuvre l'interprétation technique[84] :

> La [méthode] divinatoire est celle dans laquelle, en se transformant, pour ainsi dire, soi-même en l'autre, on cherche à saisir immédiatement l'individuel. La [méthode] comparative pose tout d'abord celui qu'il faut comprendre comme un universel et découvre le particulier ensuite en faisant une comparaison avec d'autres qui sont compris sous le même universel[85].

Toutes proportions gardées, on peut dire que nous avons exclusivement opté pour une méthode de type « divinatoire » au sens où le dégagement des singularités individuelles ne résulte pas d'un travail de comparaison entre l'œuvre étudiée et d'autres œuvres mais d'un parcours exclusif de l'œuvre. Dans cette optique, la connaissance du genre joue évidemment un rôle important. De même la description peut recourir à l'entour culturel impliqué par le corpus : pour un corpus littéraire, la connaissance des orientations esthétiques générales permet de contrôler ce qu'on estime n'appartenir qu'à l'objet décrit.

Abstraitement, il serait possible de dire que nos propositions descriptives doivent au fond leur existence au couple différence / répétition — la différence étant, de façon élémentaire, le produit de la différenciation de deux grandeurs linguistiques, la répétition désignant la perception d'un phénomène actuel et en même temps reçu comme révolu, d'où résulte l'impression du même. Plus précisément, le dispositif proposé tient à la possibilité de repérer et en fait de constituer, par une longue familiarisation avec un ensemble de textes, d'une part des récurrences de dynamiques interprétatives diverses, d'autre part des principes rationnels d'accès à la cohésion d'ensemble du corpus. Cette partie de chapitre comporte ainsi deux sous-parties complémentaires qui exposent chacune un versant de l'étude sémantique des styles. Elle voudrait apporter des éléments de réponse à la question suivante : *soit un corpus défini, quelles voies peut-on emprunter dès lors qu'il s'agit de cerner les formes*[86] *de singularisation qui font de phénomènes linguistiques autant de variations stylistiques saisies dans la perception et l'interprétation des textes lus ?*

---

[84] Cette interprétation s'oppose à l'interprétation grammaticale, ce que Peter Szondi glose ainsi : « La compréhension comporte donc deux aspects et n'existe pas sans leur compénétration. Le premier aspect — considération du discours dans sa liaison à la totalité de la langue — utilise l'interprétation grammaticale, le second — considération du discours dans sa liaison à la pensée de son auteur — utilise l'interprétation psychologique, que Schleiermacher appelle aussi « interprétation technique » » (Szondi 1975).

[85] Cf. Schleiermacher 1987, p. 150.

[86] Qui s'apparentent aux *principes* de la section précédente mais qui s'en distinguent par leur lien nécessaire avec des phénomènes *textuels*.

2.1. Le mode du rapprochement

On peut concevoir d'accéder aux *formes de singularisation* d'une œuvre par deux voies principales ramifiées chacune en différentes directions. L'une de ces voies concerne la récurrence de phénomènes d'ordre local (aux paliers micro- et mésosémantique), l'autre intéresse le rapprochement de différents phénomènes sémantiques. Un tel rapprochement conduit à dégager des principes d'accès à la cohésion du corpus tant au niveau global (au palier du texte) que de façon transversale (mise en rapport des trois paliers de la description[87]). On pourrait convenir de nommer ces principes, au nombre de deux, le principe d'organisation et le principe d'unification. Par provision, mais non sans avoir quelques raisons de proposer ces dénominations, nous parlerons plus spécialement de *ligne stylistique* et de *schème d'unification*.

1) Les lignes stylistiques

Considérés dans leur principe de fonctionnement, le genre et le style apparaissent très difficiles voire impossibles à distinguer. L'examen de ce fait nous conduit à isoler une première forme de caractérisation des singularités individuelles, les lignes stylistiques.

a) Genre *vs* style

En suivant Genette, on peut partir de l'idée que toute identification de style s'accompagne nécessairement de la construction d'un « modèle »[88] défini par un ensemble de traits caractéristiques :

> Même le style le plus radicalement original ne peut être identifié sans construction d'un modèle plus ou moins commun (c'est l'*étymon* spitzérien) à tous ses traits caractéristiques […]. Les qualifications stylistiques ne sont jamais purement immanentes, mais toujours transcendantes et *typiques*. Quelle que soit l'exiguïté du corpus considéré — si l'on estime par exemple qu'il y a un style propre non pas à Flaubert en général, non pas aux *Trois contes* en général, mais à tel de ces trois contes en particulier —, l'identification et la qualification de ce style déterminent un modèle de compétence capable d'engendrer un nombre indéfini de pages conformes à ce modèle.[89]

Si tout semble dit sur le style dans ces quelques lignes, les choses sont pourtant loin d'aller de soi. En effet, rien n'empêche, dans le principe, de voir en chaque genre « un modèle de compétence capable d'engendrer un nombre indéfini de pages conformes », sous entendu à l'horizon d'attentes. On a déjà eu l'occasion de soulever cette difficulté à propos de la définition strictement exemplificative du style que donne Genette (cf. *supra*, 1.2.2.b).

---

[87] Cf. Ch.I, 1.1.4.
[88] Une dénomination au moins plus heureuse que *type*, qui semble elle plus détachée des textes comme production historiquement située.
[89] Cf. Genette 1991, p. 136.

La difficulté à proposer une définition du style qui ne soit pas également applicable au genre se rencontre ailleurs, en linguistique. C'est clairement le cas pour la sémantique interprétative de Rastier où l'on relève une définition relativement peu spécifiante du style :

> comme les trois degrés de systématicité structurent chacune des composantes du contenu comme de l'expression, de la même façon que l'on peut définir un genre comme une interaction sociolectale entre composantes, on peut définir un style comme une *interaction idiolectale entre composantes*. Cette interaction est d'un rang inférieur par rapport au genre, car elle intéresse des corpus moins étendus, mais en revanche ses prescriptions sont plus systématiques et plus fortes.[90]

Le caractère peu spécifiant de cette définition tient simplement au fait que tout texte isolé peut également être défini comme une interaction de composantes sémantiques. Par ailleurs, cette autre définition du genre proposée par Rastier, selon laquelle le genre est un « programme de prescriptions positives et négatives (et de licences) qui règlent la production et l'interprétation d'un texte »[91], paraît pouvoir s'appliquer en tous points au style ; ce qui nous renvoie à nouveau à l'idée d'un « modèle de compétence » comme commune mesure au genre et au style. C'est pourquoi il est indispensable d'ajouter qu'entre le genre et le style la différence tient : 1. à la nature éminemment sociale des normes génériques ; 2. à la dimension du corpus embrassé ; 3. au degré de systématicité, plus fort pour le style. Notons encore que cette façon de rapporter la définition du style à celle du genre, comme on rapporte naturellement l'idiolectal au sociolectal, ne fait qu'entériner le rôle crucial du genre qui, en la matière, intervient comme un principe fondamental de différenciation et plus simplement d'identification du style (il en va d'ailleurs de même pour la description des caractères propres de tout texte isolé)[92]. Faut-il dès lors s'en tenir à ces précisions très nécessaires et reconnaître que vouloir chercher à ce niveau de généralité la différence spécifique (de nature) entre le genre et le style ne mène nulle part ? Nous répondrons par l'affirmative. Il reste que la définition du style de Rastier implique la présence de certains genres et d'une certaine perspective sur le style. Tâchons d'en savoir plus sur cette relation complexe entre genre et style.

---

[90] *Op. cit.*, p. 180.
[91] Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 222.
[92] Rastier note à juste titre que « les spécificités stylistiques ne sont définissables que relativement aux normes de genre — et, secondairement, aux normes de discours » (Rastier 2001a, p. 233). Larthomas dit à peu près la même chose : « Les conditions mêmes et les caractères de l'acte d'énonciation supposent chaque fois le choix d'un genre, choix qui, dans une grande mesure détermine le style. » (Larthomas 1994, p. 3).

b) Le style dans une perspective macrosémantique

A. À ce point de la discussion, l'essentiel consiste à bien comprendre ce qui est effectivement en jeu dès lors qu'on propose de définir le style par une interaction *idiolectale*[93] entre composantes sémantiques. Pour le savoir, permettons-nous une citation de citations pour illustrer la proposition de Rastier concernant la description sémantique des genres :

> Pour le verso du premier feuillet, il est un précepte ancien du *renga* : *printemps au quatre, arbre au huit*, ce qui veut dire qu'au quatrième verset l'on évite le printemps, et au huitième les plantes à grand développement. Cela afin de ne pas faire obstacle aux fleurs.[94]

Le genre du *renga* se caractérise donc, partiellement, par un jeu réglé des composantes thématique et tactique. À l'évidence, ce qui rend une telle description possible tient à une certaine adéquation entre le dispositif conceptuel de la sémantique interprétative et la nature même du *renga*. En ce qui concerne le dispositif, il doit être clair que l'expression « interaction de composantes », d'une part, signifie qu'on se situe au palier macrosémantique et, d'autre part, demeure vague là où, dans les faits, ce sont des grandeurs spécifiques qui sont concernées par l'interaction et non pas, à strictement parler, les composantes elles-mêmes. Plus exactement, l'interaction ne regarde pas directement l'activité micro- et mésosémantique, aux paliers du mot et de la phrase, mais se situe au niveau des grandeurs sémantiques de rang supérieur comme les thèmes, les acteurs, les foyers énonciatifs, etc. Pour reprendre une distinction de J.M. Schaeffer, on peut dire qu'une telle conception de la caractérisation générique des textes opère, pour l'essentiel, au plan de l'acte discursif réalisé et non au plan du cadre communicationnel[95]. Or, et en tenant compte du fait que « la majorité des noms de genre investissent *à la fois* l'acte communicationnel et le message exprimé »[96], force est de reconnaître que les genres doivent aussi, en creux, leur identité à l'indétermination de tel(s) ou tel(s) niveau(x) de leur définition. Ainsi le *sonnet*, qui prescrit globalement un contraste sémantique marqué entre l'octave et le sizain, ne comprend toutefois aucune interaction définie entre la tactique et une thématique spécifique, à la différence du *renga*. De fait, la description de certains genres peut se révéler, pour ainsi dire, hors de portée de la sémantique interprétative, comme cela semble être le cas, par exemple, pour le *sermon* (défini par sa seule visée pragmatique) ou encore le *poème en prose*, dont on ne saurait dire quelle

---

[93] L'emploi de cet adjectif peut surprendre, nous verrons plus loin pourquoi (cf. *infra*, 2.1.a). Mais la chose n'étant pas rédhibitoire, on fera ici comme si cet emploi allait de soi.

[94] Cf. Rastier 1989, p. 100. La citation originale est de Hattori Tohô (*Traité de poétique — Le Haïkaï selon Bashô*, 1983, trad. Sieffert, Paris, P.O.F., p. 115) qui cite lui-même le poète Bashô.

[95] Cf. Schaeffer 1989, pp. 64-129. Brièvement, Schaeffer distingue au plan de l'acte communicationnel les niveaux de l'énonciation, de la destination, de la fonction, et au plan de l'acte discursif réalisé (*i.e.* du texte), les niveaux sémantique (qui comprend la thématique et la « figurativité ») et syntaxique (qui comprend non seulement les facteurs grammaticaux mais aussi les traits prosodiques, les niveaux de style, etc.). Le dispositif de Rastier se révèle ainsi partiellement à cheval sur ces deux plans, la dialogique incluant un aspect du niveau énonciatif, celui des modalités d'énonciation, la composante thématique étant naturellement située au « niveau sémantique » de Schaeffer. L'important, pour notre propos, est de noter toute la complexité attestée qu'impliquent les rapports texte/genre.

[96] Schaeffer, *op. cit.*, p. 122.

interaction sémantique le définit — ce qui en fait certainement un genre problématique[97]. Il y a donc lieu de, et surtout intérêt à, estimer à sa juste valeur la capacité descriptive de cette approche strictement sémantique des genres.

B. Cependant, alors que tout genre ne se laisse pas nécessairement décrire en termes d'interaction entre composantes, tout style peut être décrit sous cet angle, dans la mesure où tout texte réalise une interaction de composantes et, surtout, à condition d'observer dans un corpus — génériquement homogène — des interactions régulières distinctes de celles du genre des textes lus. Or, répétons-le, la définition générique des textes mobilise variablement, selon les cas, tel(s) ou tel(s) niveau(x) d'analyse (au sens de Schaeffer). D'où, par hypothèse et pour ne concevoir ici que des pôles contrastés, différentes façons pour un style de s'affirmer (ou non) au palier macrosémantique, en fonction de la présence/absence d'*interaction* sociolectale entre composantes sémantiques :

1. Présence d'interaction sociolectale entre composantes :

1.a. — On n'observe pas de régularités significatives qui témoigneraient d'une interaction idiolectale. Le style paraît assumer son genre d'accueil au palier macrosémantique et, en conséquence, la description du style devrait logiquement se poursuivre dans d'autres directions.

1.b. — On observe des régularités significatives qui participent d'un modèle individuel de production et d'interprétation des textes. La description du style rend alors compte, toujours au palier du texte, d'une forme d'*appropriation* du genre et, pour le dire rapidement, le sociolectal le cède sur ce plan à l'idiolectal.

2. Absence d'interaction sociolectale définie entre composantes :

2.a. — On n'observe pas d'interactions régulières distinctes. À nouveau, il faudra enquêter selon d'autres perspectives pour dégager les caractères de la singularité recherchée.

2.b. — Des régularités significatives sont observées. On est dans le cas de figure d'un investissement *manifeste* du style au palier macrosémantique (ex. le poème en prose chez Gérard Macé, cf. Chapitre III, 1.4.). On peut considérer qu'il s'agit d'une seconde forme d'appropriation stylistique du genre.

Si l'on convient de cette présentation schématique, la restitution/construction de modèles individuels de production et d'interprétation des textes apparaît donc pouvoir correspondre à deux cas de figure distincts (1.b. et 2.b.), dont les modalités mériteraient sans doute d'être détaillées. Dans le contexte de la définition de Rastier, la différence de degré de systématicité entre style et genre paraît devoir être localisée en 1.b. qui, on le voit, présente un cas particulier des rapports entre genre et style. Par ailleurs, on souligne que les textes peuvent être ainsi faits qu'on ne puisse pas déceler dans le corpus d'interactions régulières (idiolectales) de composantes et donc dégager des caractéristiques stylistiques au palier macrosémantique (1.a. et 1.b.). En revanche, d'autres perspectives sémantiques sur le style sont susceptibles de mettre en évidence d'autres formes de singularisation. Dans ce cadre, pour ce qui est de la description du style *sous le régime des composantes sémantiques*, nous proposons

[97] Pour la définition et la présentation de ce genre problématique cf. Ch. III,1.

d'emprunter à l'esthétique le sens peu fréquent de la *ligne*[98] pour désigner la forme de singularisation globale que nous avons tâché ici de promouvoir et qui connaît concrètement les cas de figure 1.b. et 2.b. Chercher à décrire des *lignes stylistiques* ce serait alors avoir en vue des caractéristiques sémantiques : 1. supposées restituer le mode de production des textes du corpus, 2. anticipant effectivement sur l'interprétation de ces derniers mais, surtout, ces deux premiers points ayant à vrai dire valeur générale, 3. organisant la textualité au palier macrosémantique.

2) Les schèmes d'unification

a) Un aspect de la méthode de Léo Spitzer

On le sait, la méthode de Léo Spitzer (1887-1960) a évolué et on la voit délaisser à partir de 1920 la quête de la « racine psychologique », selon le modèle offert par l'étymologie, au profit d'une attention plus exclusive à l'œuvre elle-même. Cependant, comme y insiste Starobinski :

> Dans une perspective structuraliste, Spitzer ne changera pas ce qui constituait déjà le point de départ le plus fréquent de ses enquêtes stylistiques : l'approche des textes à partir d'un détail que l'attente privilégie et qu'elle soumet à un examen au fort grossissement.

ajoutant plus loin cette précision cruciale sur la méthode utilisée,

> le détail initial est élu, en fait, après une lecture préalable de l'ensemble, et il peut être choisi soit pour sa valeur différentielle, soit en raison de ce que nous pourrions nommer sa micro-représentativité, — sa façon d'énoncer déjà, au niveau de la partie, ce qu'énoncera l'œuvre entière[99].

Pourtant, chez Spitzer, le rapport du local au global apparaît problématique. Dans le même article en effet, Starobinski, qui défend par ailleurs l'élève de Meyer-Lübke, semble au moins convenir de ce grief :

> On a pu, parfois, lui reprocher de se cantonner dans un processus à deux étages (partie — tout), et de ne pas tenir compte des niveaux intermédiaires et complémentaires. On a pu dire aussi que, dans certains cas, Spitzer se hâtait de généraliser une caractéristique partielle, sans considérer suffisamment les autres composantes et les divers facteurs associés, comme l'eût voulu un véritable structuralisme[100].

---

[98] Définie comme « une caractéristique plus globale de l'œuvre, une dominante qui résulte de la combinaison des diverses parties d'une composition », Art. « Ligne » *in* Jacob A. (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle*, Vol. 1, Paris, PUF, pp. 1483-1484.
[99] Cf. Starobinski 1970, pp. 63-64.
[100] Starobinski, *op. cit.*, p. 70.

Est-il possible de répondre à l'approche structuraliste que Starobinski appelait de ses vœux en complément de la méthode spitzérienne[101] ? *Unifiée* aux trois paliers de la description linguistique[102], la sémantique interprétative possède une particularité méthodologique importante qui prévient, en principe, la caractérisation stylistique de passer « immédiatement du détail expressif à la totalité ». Sur cette base, et sans prétendre amender ni chercher à fonder l'intuition spitzérienne, on peut espérer renouer avec elle en précisant le phénomène des solidarités d'échelle et en définissant les *médiations perceptives* qui leur correspondent.

b) Schèmes perceptifs et solidarités d'échelle

1. *L'exemple de l'hypallage*[103] *chez Borges*. — Selon Rastier, les œuvres connaissent des régularités de fonctionnement dues à des « principes organisateurs de la textualité »[104], les caractères dits spitzériens. Ceux-ci sont conçus comme

> des formes d'organisation, transposables à différents niveaux de complexité, entre lesquels ils établissent des solidarités d'échelle. Ils deviennent ainsi des principes organisateurs de la textualité. Par exemple, l'hypallage chez Borges fait partie des traits spitzériens : le troc indécidable d'attributs qui caractérise les hypallages se transpose au niveau séquentiel (tactique) par des formes en chiasme, au niveau narratif (dialectique) par des récits où les acteurs échangent leurs propriétés, au niveau énonciatif (dialogique) par l'indistinction du lecteur et du narrateur, etc.[105]

Ces lignes présentent deux grandes affinités avec la méthode spitzérienne. Tout d'abord, la décision de voir en l'hypallage le symptôme stylistique de l'œuvre borgésienne semble particulièrement correspondre à l'élection, réalisée via le cercle vertueux de l'interprétation (« après une lecture préalable de l'ensemble »), du fameux détail initial de Spitzer[106], qui pour ses découvertes était d'ailleurs, bien naturellement, attentif aux figures de rhétorique, comme il s'inspirait également des

---

[101] « Seulement, dans une œuvre de quelque ampleur, il faut tenir compte des structures médiatrices entre le fin détail du style et le *tout*. Il faut considérer les corrélations liant, concertant, contrastant des sous-ensembles plus ou moins vastes : la scène, l'acte, dans une pièce de théâtre ; le chapitre, la série de chapitres dans un roman, etc. Ne risque-t-on pas une sorte de court-circuit, si l'on passe immédiatement du détail expressif à la totalité, sans considérer tout ce que la construction des « grandes parties », l'agencement des membres nous apprend sur la forme de l'organisme ? Un structuralisme qui, aux analyses linguistiques, saurait ajouter une analyse architectonique, ne rendrait-elle pas mieux compte de l'ensemble des réseaux constitutifs du texte ? » (Starobinski, *op. cit.*, p. 72).

[102] « Sans préjuger du bien-fondé d'autres approches, nous souhaitons donner à la sémantique linguistique toute la place qui lui revient, en unifiant la description du lexique, de la syntaxe profonde, et des structures textuelles. À chacun des trois paliers traditionnels de la théorie linguistique (mot, phrase et texte) nous faisons alors correspondre trois paliers de la théorie sémantique (micro-, méso-, et macrosémantique) en unifiant leur conceptualisation » (Rastier 1992).

[103] Donnons-en une définition simple : « On paraît attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase, sans qu'il soit possible de se méprendre sur le sens» (Dupriez 1984, p. 235).

[104] Cf. Rastier 2001a, pp. 186-187.

[105] Rastier, *ibid*.

[106] On notera à ce sujet que le cercle de l'interprétation ne situe pas systématiquement son point de départ dans le détail ainsi qu'il apparaît dans la toute dernière étude de Spitzer « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor » (Spitzer 1970, pp. 482-531).

formes musicales[107]. Indissolublement liée à l'élection du détail, la seconde affinité concerne la systématisation, propre à l'enquête stylistique, de rapports du local au global. Chez Rastier la notion de *solidarité d'échelle* entre les différents niveaux de complexité rappelle, en effet, la (micro)représentativité du détail spitzérien (de dimension chez lui souvent inférieure à la phrase) à l'égard de l'œuvre[108]. Aussi la décision de retenir l'hypallage comme représentant du commun dénominateur qui fonde la commensurabilité du local au global justifie-t-elle pleinement l'adjectif « spitzérien » dans la proposition de Rastier. Ces précisions apportées, il nous faut tenter de répondre à la question suivante : que signifie au juste, en l'occurrence, concevoir l'hypallage comme un principe organisateur de la textualité ?

2. *Le schème : sa dénomination, son rôle*. — A. Une analyse de l'exemple pris par Rastier permettra d'y voir plus clair. Commençons par étudier les trois illustrations retenues, à savoir les formes en chiasme, l'échange de propriétés entre acteurs et l'indistinction du lecteur et du narrateur. Ces illustrations diffèrent globalement par la composante sémantique à laquelle chacune renvoie, soit respectivement la tactique, la dialectique et la dialogique. Les deux dernières mettent ainsi en jeu des types unités sans commune mesure. Quant au chiasme, il n'implique aucune sorte d'unité en particulier puisqu'il se définit, de façon minimale, comme une configuration positionnelle (AbbA). Qu'est-ce qui fonde alors leur mobilisation comme autant d'illustrations d'un même fait ? La réponse se trouve dans les mots « chiasme », « échangent » et « indistinction », c'est-à-dire, notons-le ici, dans des manières de qualifier des phénomènes sémantiques. Le terme de *chiasme* désigne, on le sait, une configuration binaire régulière avec inversion des grandeurs[109], celui d'*échange* évoque lui une interaction réciproque, et l'*indistinction*, dans ce cas précis, signifie la possibilité de prendre une chose pour une autre. Il ressort de cette rapide analyse un trait commun aux trois illustrations, la /réciprocité/. Or le choix du terme *hypallage* est censé thématiser un « troc indécidable d'attributs », une expression qui signifie clairement plus qu'une simple réciprocité puisqu'elle comprend /ambiguïté/[110] (ou /indistinction/…), trait caractéristique de l'illusion perceptive due à cette figure. Dans ces conditions, alors qu'on a aucune difficulté à reconnaître que /ambiguïté/ se manifeste au niveau de la dialogique par «l'indistinction du lecteur et du narrateur », on a déjà plus de peine à concevoir qu'il se traduise au niveau de la dialectique « par des récits où les acteurs échangent leurs

[107]« Une métaphore, une anaphore, un staccato peuvent se trouver n'importe où dans la littérature ; ils peuvent être signifiants ou ne pas l'être. Ce qui nous révèle s'ils sont importants, c'est le sentiment qui s'est déjà formé en nous à propos d'une œuvre en sa totalité. » (Spitzer, *op. cit.*, pp. 68-69). L'invention et la recherche lexicale doivent tout particulièrement tenir dans la promotion de schèmes concepts capables de saisir, c'est-à-dire aussi de faire entendre, la variété des phénomènes. Les dénominations de tels concepts ont bien entendu une grande importance car, bien choisies, elles parviennent à signifier ce que la description montre mais manque sans doute toujours à dire.

[108] Selon une démarche isolante, l'étude de style prend pour objet un poème (Villon), un roman (Cervantès), une tragédie (Racine), etc.

[109] Le *Robert* formule plus simplement : « Figure de rhétorique formée d'un croisement des termes (ex. Blanc bonnet et bonnet blanc) ».

[110] Le choix de ce terme voudrait en particulier se faire l'écho de formules employées par Rastier au sujet de cette figure : « L'hypallage est une figure ambiguë », « où la métaphore transfigure, l'hypallage défigure » (Rastier 2001c, pp. 111-124).

propriétés » mais surtout il est clair que les « formes en chiasme » possèdent la propriété /réciprocité/, selon le schéma AbbA, et non la propriété /ambiguïté/. Dès lors, en toute rigueur, ne convient-il pas d'admettre que ce qui fonde la solidarité d'échelle entre les niveaux évoqués par Rastier est plus une simple *réciprocité* qu'un « troc indécidable d'attributs » ? À la seule lecture de la citation de Rastier, il est au moins permis de conclure que l'objectivation des solidarités d'échelle se résout de manière suffisante par le terme de *réciprocité*, vis-à-vis duquel *hypallage* apporte un degré de complexité supplémentaire, semble-t-il non nécessaire à la présente caractérisation stylistique. Cela étant, on pourrait nous objecter que faire de l'« hypallage » un « trait spitzérien », transposable à différents niveaux de la textualité, est tout à fait légitime puisqu'on peut imaginer que /ambiguïté/ ne se transpose simplement pas dans tous les cas et, autrement dit, qu'il suffit qu'une propriété au moins de l'hypallage se réalise pour que son statut de principe organisateur soit validé. L'argument est troublant et il conviendrait sans doute de discuter plus avant cette conception du trait spitzérien.

B. Contentons-nous de préciser la fonction particulière liée aux termes d'*hypallage* et de *réciprocité* qui, en tant que tels, sont censés rendre compte du caractère commensurable de phénomènes sémantiques disparates. Pour aller à l'essentiel, selon nous, ces termes doivent être considérés comme des manières de lexicaliser un *schème* abstrait qui seul explique la médiation possible entre différents niveaux de complexité. Par exemple, le terme de *réciprocité* lexicalise un schème qu'il peut être utile, quoi que sans nécessité aucune pour l'analyse effective, de figurer ainsi :

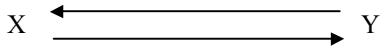


Figure V : schème de la réciprocité

On voit mieux ainsi en quoi la complexité réduite d'un tel schème (deux termes connectés par deux relations symétriques orientées) rend d'emblée quelque peu abusif de qualifier toute forme « spitzérienne » d'organisation de *trait* stylistique. Il va sans dire que le choix d'*hypallage* implique une réalité schématique plus complexe encore et que, de ce fait, c'est peut être là *formuler* une hypothèse déjà forte sur un des principes d'organisation de l'œuvre borgésienne. Sauf peut-être à adopter la conception de schèmes *transposables*, sous entendu partiellement (c'est l'objection imaginée au paragraphe précédent). Une telle conception semble en définitive autoriser à dire que l'œuvre de Borges exemplifie diversement l'hypallage. Mais dire cela c'est de toute façon quitter l'usage rhétorique pour ne considérer qu'un *fonctionnement* (en l'occurrence, le « troc indécidable d'attributs ») que résume un schème complexe — que peut ou non manifester une hypallage effectivement énoncée. Insistons-y : le choix de figures ou d'autres termes techniques ou d'usage courant (par ex. contraste) a pour unique but de traduire un schème abstrait et formuler, au sens propre, une hypothèse sur les solidarités d'échelle. En ce sens, on retiendra que la forme de singularisation qui nous occupe ici implique une dénomination, un schème et des phénomènes concrets, la dénomination du schème thématisant une *propriété commune* (ex. contiguïté, réciprocité, etc.) à des phénomènes sémantiques disparates.

C. Nous résumerons cette analyse de l'exemple de Borges par la figure suivante :

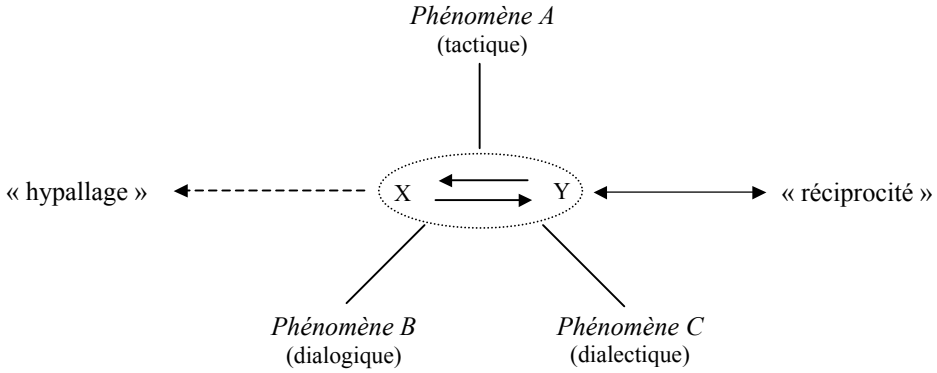


Figure VI : relecture de l'exemple de

La médiation entre les phénomènes A, B et C est figurée au centre par le schème de la réciprocité qui représente la propriété commune différemment informée aux niveaux tactique, dialogique et dialectique. Les termes entre guillemets n'ont pas le même statut. La double flèche indique que « réciprocité » est une lexicalisation privilégiée et pour ainsi dire adéquate, au sens où elle donne accès à et révèle en même temps le schème et la forme de l'affinité entre les phénomènes. La flèche simple de gauche signale une relation moins nécessaire au sens où « hypallage » est susceptible de thématiser, de manière synthétique, d'autres affinités entre phénomènes (entre B et C ?), ce dont « réciprocité » n'a pas la capacité. Cela veut dire qu'« hypallage » peut servir diverses médiations, dès lors qu'elles sont motivées par les phénomènes eux-mêmes ; et l'on peut imaginer d'autres flèches en pointillés conduisant à d'autres séries de phénomènes.

3. *Le schème comme principe d'unification et médiation perceptive*. — A. Nous avons supposé jusqu'ici que l'exemple de Rastier situe son propos au palier macrosémantique (même si les « formes en chiasme » peuvent se manifester au palier du texte comme à celui de la phrase). On a également présumé que la recherche de ce principe stylistique s'effectuait au sein d'une même série de textes, d'un corpus défini. Or tout cela n'a rien de nécessaire. Il est en effet possible de mettre en évidence un schème d'unification au sein d'un texte isolé. Pour prendre un exemple simple, dans ce poème de Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, XXV) :

Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,
Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle.
Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,
Il te faut chaque jour un cœur au râtelier.
Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,
Sans connaître jamais la loi de leur beauté.

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !
Salutaire instrument, buveur du sang du monde,
Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?
La grandeur de ce mal où tu te crois savante

> Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
> Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
> De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
> — De toi, vil animal, — pour pétrir un génie ?
>
> O fangeuse grandeur ! sublime ignominie !

le double oxymore du vers final concentre au palier méso-sémantique une tension duelle qui s'avère également prégnante au palier macrosémantique, le texte développant une antithèse évaluative manifeste où Femme représente l'acteur dévalorisé. Cet exemple montre en outre que les solidarités d'échelle jouent aussi entre différents paliers linguistiques. Ainsi, dans l'œuvre poétique de Gérard Macé le palier micro-, mésosémantique et les niveaux dialectique et dialogique se révèlent unifiés par un schème du *contraste fort* (cf. Ch. III, 3.2.1). Cette forme de singularisation, le schème d'unification, s'applique donc au style comme au texte isolé qu'il contribue à caractériser.

B. On l'aura compris, il existe une *dénivellation* entre les phénomènes et le schème, notamment parce que ce dernier ne reçoit sa réalité ou sa valeur que de la diversité et de la variation phénoménale. En outre, il n'y a bien entendu pas d'accès immédiat au schème et sa découverte ne peut résulter que d'un parcours approfondi du texte ou de l'œuvre étudié. Ce qui se constitue ainsi, en quelque sorte par la mise en œuvre du cercle de la compréhension, est alors une intelligence plus avancée de la cohésion textuelle : c'est tout le gain de la description de solidarités d'échelle — une description fondée, dans notre perspective, sur le tracé de parcours interprétatifs. Sur un autre plan, celui de la saisie dynamique et effective du texte, parvenir à la saisie (même, peut-être, non formulée par un mot ou une expression) d'un schème d'unification, à partir donc de la constitution locale et globale du sens textuel — *i.e.* au niveau phénoménal, s'apprécie comme un moyen d'accès privilégié entre divers phénomènes dans lequel on peut voir une forme de médiation perceptive *stabilisée*. Le style est alors à la fois affaire d'interprétation et de perception.

Si la systématicité dont témoignent les deux formes de singularisation sémantique que nous venons de présenter pose un objectif de description très ambitieux, la visée des lignes stylistiques et des traits spitzériens constitue elle une prétention descriptive auxquelles les œuvres particulières sont toujours susceptibles de se soustraire, par leur singularité même. Par ailleurs, et plus simplement, il peut exister des textes dont le fonctionnement demeure irréductible à telle ou telle interaction idiolectale de composantes, alors que beaucoup d'autres textes du même corpus s'y laisseront ramener. Enfin, on imagine difficilement que la caractérisation stylistique se réduise à un seul mode, celui du rapprochement. Mais alors, en cherchant tout le contraire d'une contre-proposition, il faut imaginer des voies de caractérisation alternatives ou, plutôt, complémentaires. L'observation des récurrences de phénomènes d'ordre local (aux paliers micro- et mésosémantique) est une de ces voies.

2.2. Le mode de la récurrence

On considère traditionnellement la répétition comme un des principaux concepts opératoires de l'étude des styles. Molinié, qui voit dans la répétition « la notion qui devrait étayer toute entreprise stylistique »[111], insiste sur son ouverture et la capacité qu'elle a d'accueillir des faits langagiers de tous ordres, du phonème aux isotopies thématiques, en passant par les formes de phrase, les configurations génériques (narratif, descriptif), les formes figurées et les dominantes tonales (lyrique, comique). C'est d'ailleurs tout l'objet de sa « stylistique sérielle » que de constituer, en prenant appui sur la répétition, « des séries de faits langagiers, dans une perspective de littérarité »[112]. Cependant notre objectif n'est pas de décrire la littérarité (cf. *supra*, 1.2.1.c) et les « faits langagiers » qui nous intéressent ici sont des phénomènes sémantiques à l'exclusion (toute méthodologique) de ce qui peut se passer à d'autres niveaux linguistiques. Pourtant ce qui va retenir notre attention ce sera moins, pour reprendre les exemples donnés par Molinié, la répétition d'isotopies thématiques que « telle modalité de présentation du thème »[113]. On propose donc de se pencher sur des dynamiques récurrentes de construction du sens et non pas sur la fréquence de telle ou telle grandeur linguistique (expression fétiche, thème obsédant, etc.). Nous préciserons dans la troisième sous-partie le rôle que confère à ces dynamiques une sémantique des styles.

1) Idiolecte, style et sémantique

a) La notion d'idiolecte

A. La notion d'idiolecte jouit semble-t-il d'un certain consensus définitionnel, comme en témoigne ce florilège fournit par F. Neveu :

> « comportement linguistique particulier d'un locuteur unique, au sein d'une communauté linguistique » (Pottier & *alii*, 1973, art. « Idiolecte ») ; « ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné, à un moment déterminé » (Dubois & *alii*, 1973 : art. « Idiolecte ») ; « langage d'une seule personne, lorsqu'il est l'objet d'étude, tant comme base de description limitée d'un parler […] que comme étude des caractères linguistiques propres à cette seule personne » (Mounin & *alii*, 1974, art. « Idiolecte ») ; « compétence linguistique d'un sujet individuel, et plus spécifiquement : ensemble des traits idiosyncrasiques qui la caractérisent » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 227) ; « ensemble des particularités de l'usage linguistique d'un individu » (Arrivé & *alii*, 1986, art. « Idiolecte ») ; « façon de parler propre à un individu, considérée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient » (Ducrot & Schaeffer, 1995, p. 117), etc.[114]

[111] Cf. Molinié 1989, p. 101.
[112] Molinié, *op. cit.*, p. 102.
[113] Cf. Molinié 1993, p. 194.
[114] Cf. Neveu 2001, pp. 7-17. On trouvera les références des ouvrages cités dans la bibliographie.

Si toutes ces définitions se valent, l'une d'elles, parce qu'elle apparaît nettement gagée sur l'opposition langue (sociale) / parole (individuelle) nous retiendra en particulier : « ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné ». Quels types de faits linguistiques, dans ce cas précis, sont soumis au processus individuel de singularisation ? Commençons par rappeler que la distinction saussurienne langue/parole n'est pas des plus claires (cf. Normand 2000). En particulier, pour Coseriu cette distinction n'est pas « « réelle » mais bien « formelle » et méthodologique » mais surtout « ce que l'on appelle « système de la langue » n'est rien d'autre que la systématicité de toute activité de parler historiquement déterminée »[115]. À cet égard, on peut noter de manière assez significative que l'activité de parler, en tant que « produit », s'identifie au *texte*, et dans une perspective historique se ramène à la *langue*. Dès lors, en usant d'un raccourci argumentatif[116], définir l'idiolecte sur fond d'opposition langue/parole n'est-ce pas alors considérer que le référent de la notion d'idiolecte est d'ordre « infra-textuel », ce qui est le cas du trans-phrastique ? En ce cas, dans une conception de l'idiolecte non centrée sur le mot, il paraît raisonnable de préciser que le processus individuel de singularisation ainsi associé à la notion d'idiolecte concerne non seulement les grandeurs du système fonctionnel et celles de la norme[117] mais aussi les formes de leur mise en discours — en deçà de la textualité proprement dite. Pour préciser cela il est utile de faire remarquer qu'en situation littéraire, « langue d'auteur » ne saurait être tenue pour une dénomination correcte de la notion d'idiolecte puisqu'il est en réalité question des régularités d'une *parole*, ainsi qu'y insistait Riffaterre :

> […] du point de vue linguistique, *langue d'auteur* est un terme trompeur ; il ne s'agit pas du tout d'une subdivision de la *langue* saussurienne, de potentiels d'expressions où puisent tous les membres de la communauté, mais bien de l'ensemble des moyens d'expression que l'écrivain a déjà tirés de ce réservoir — donc d'une *parole*[118].

On note cependant que Riffaterre se réfère ici, apparemment, moins au système fonctionnel, aux possibilités de réalisation, qu'à la norme dans la mesure où il fait appel au déjà dit thésaurisé (cf. « réservoir potentiels d'expressions »). Or la parole individuelle ne s'y réduit pas puisqu'elle est faite, en effet, de *moyens* d'expression que n'épuise pas l'inventaire des mots et autres phrasés fétiches de

---

[115] Cf. Coseriu 2001, p. 31 et p. 36. La formule est loin d'être anodine : Coseriu, en ne disant pas *parole* (*vs* langue) mais bien *activité de parler*, utilise une expression terminologique qui signale en fait une sortie ou un dépassement de l'opposition commune langue/parole.

[116] Qui laisse notamment dans l'ombre ce présupposé que le système grammatical d'une langue comprend jusqu'aux phénomènes dits transphrastiques, et que ce transphrastique n'épuise pas tout le texte.

[117] Pour les distinctions système fonctionnel, norme, parole on ne peut que renvoyer ici à l'important article de Coseriu « Systema, norma y habla » [1952] repris dans *Theoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, 1962, Madrid, Gredos. En guise de viatique, on peut toutefois se contenter, pour une compréhension suffisante de l'exposé, de cet échantillon de définition : « la norme est un ensemble formalisé de réalisations traditionnelles ; elle comprend ce qui « existe » déjà, ce qui se trouve réalisé dans la tradition linguistique ; le système, par contre, est un ensemble de possibilités de réalisation ; il comprend aussi ce qui n'a pas été réalisé, mais qui est virtuellement existant, ce qui est « possible », c'est-à-dire ce qui peut être créé selon les règles fonctionnelles de la langue » (Coseriu 2001, pp. 246, 274).

[118] Cf. Riffaterre 1971, p. 98.

l'auteur. D'où l'importance de ne pas oublier les *formes* de *mise en discours* dans les normes idiolectales.

B. Il y a lieu de considérer que la définition de l'idiolecte retenue opère dans cet espace de l'activité linguistique. Et il en va certainement de même pour les présupposés de cette définition de Rastier :

> chaque usage de la langue est immanquablement marqué par les dispositions particulières du prétendu « émetteur » : sans présumer qu'elles fassent système, on peut appeler *idiolecte* l'ensemble des régularités personnelles ou « normes individuelles » dont elles témoignent.[119]

Par contraste, les autres définitions, telles qu'elles sont formulées, apparaissent plus ouvertes. Il s'agit de « compétence linguistique », de « l'usage linguistique d'un individu », d'une « façon de parler propre à un individu ». D'où cette question : y a t-il toujours lieu d'user du terme d'idiolecte *au-delà* de ce strict mais stable cadre définitionnel morphosyntaxique ? La question se pose à la lecture de la définition, déjà citée, du style par François Rastier : « on peut définir un style comme une *interaction idiolectale entre composantes* ». Or le palier concerné par cette définition est celui du texte. Dans la mesure où on a affaire à une forme de singularisation *proprement* textuelle, il peut sembler curieux de qualifier cette interaction d'*idio-lectale*[120] et nous croyons souhaitable de réserver l'emploi d'*idiolecte* pour thématiser une sorte de normes individuelles, les *normes idiolectales* proprement dites, dont l'empan se limite au trans-phrastique.

b) De l'idiolecte au style

Jusqu'ici il n'a été question ni de style ni de sémantique. Une première question se pose alors : si les *normes idiolectales* sont un objet légitime pour la description linguistique, un tel objet est-il d'emblée stylistique ? L'idiolecte constitue-t-il le *secteur stylistique* par excellence de l'analyse linguistique ? Ou, au contraire, a-t-on affaire à un objet linguistique de plein droit que seule, notamment, une attention esthétique conduit à qualifier, dans sa perspective, de *stylistique* ? Pour Riffaterre la chose est entendue, même si elle appelle par ailleurs, dans sa réflexion, des nuances : « loin de chercher à le définir par opposition à l'idiolecte, il faut considérer le style *comme l'ensemble de l'idiolecte* »[121]. Cependant l'équation *style* = *idiolecte* n'est pas simple[122]. Tentons de formuler quelle position découle d'une approche textuelle et sémantique du style.

Dans notre présentation de l'idiolecte, nous avons convenu d'assigner à l'idiolecte un domaine qui va des unités lexicales à une morphosyntaxe étendue aux phénomènes transphrastiques. On peut y voir le *cadre* composite et variable d'une sémantique des régularités idiolectales, pour autant qu'on

---

[119] Cf. Rastier, 2001a, pp. 178-179.
[120] Quand bien même cette forme adjectivale relativiserait d'elle-même l'existence d'un problème.
[121] Cf. Riffaterre 1971, pp. 102-103.
[122] Ainsi Rastier, de manière implicite, la soumet à un mode conditionnel : « Si l'on convient de nommer styles les formations idiolectales […] » (Rastier 2001a, p. 179).

admette que cette dernière opère aux paliers micro- et mésosémantique (période incluse). Aussi peut-on envisager l'étude des normes idiolectales sous un angle sémantique aux paliers correspondants à la description lexicale et morphosyntaxique de cet objet. De fait, entre parenthèses, si la sémantique interprétative se veut une sémantique *linguistique*, elle l'est singulièrement dès lors qu'elle reste en prise avec les autres niveaux de l'analyse linguistique. En ce qui concerne cette approche de l'idiolecte, on a affaire à des phénomènes locaux fondés sur la notion de parcours interprétatif, donc situés d'emblée au niveau des phénomènes. Concrètement, la récurrence en corpus de ces dynamiques renvoie, de façon élémentaire, au concept d'*idiosémie*, alors que leur récurrence (sous forme de *trajets* interprétatifs) au palier mésosémantique conduit à ce que nous appellerons des *tournures*. La nature textuelle et interprétative de ces dynamiques montre bien quel est le point central à retenir ici. Dans cette optique, et même dans le cas de l'idiosémie, l'établissement d'une sorte de répertoire des significations et des *tournures* est d'emblée disqualifié comme objectif *prioritaire*, car situer l'étude des normes idiolectales au sein de l'activité sémantique aux paliers inférieurs du texte c'est bien l'installer dans la *sémiosis textuelle* (les parcours interprétatifs liant signifiants et signifiés n'étant jamais décrits qu'en contexte), et par là faire avant tout de la description de l'idiolecte une étude du *style*. La conception continuiste du style est ainsi assumée à ce niveau, et c'est en ce sens que l'idiolecte peut être dit définir *une part* du style, pour autant qu'on soit prêt à reconnaître que considérer pleinement un style individuel c'est être aussi attentif à ses dimensions textuelles (cf. nos « lignes stylistiques »).

2) L'idiosémie comme parcours interprétatif récurrent

a) Situation théorique de l'idiosémie

On propose d'investir les rapports problématiques entre idiolecte et style à travers le concept d'*idiosémie* que nous définirons comme une forme particulière d'*emploi*. Dubois *et alii* donne de ce dernier terme les définitions suivantes :

> 1. On appelle *emploi* toute utilisation d'un item grammatical ou lexical, ou de tout type de phrase dans un acte de parole.
> 2. On appelle *emploi*, par opposition à *sens*, la signification d'un mot selon le contexte dans lequel il se trouve. »[123].

On peut présumer qu'il s'agit là de définitions courantes du terme. À première vue, les choses sont radicalement différentes dans le cadre de la sémantique interprétative où la seconde définition correspond très exactement au sémème en contexte — comme occurrence (*i.e.* sens institué en

[123] Cf. Dubois *et alii* 1999, p. 177.

contexte), alors qu'*emploi*, *acception* et *signification*[124] y sont des guises du « sémème en système », dans une problématique de la signification. Autrement dit, si pour Dubois *et alii* l'emploi est un fait de mise en discours, pour Rastier l'emploi est une forme de grandeur linguistique systématisée. Cette dernière perspective définit l'*emploi* comme un « sémème dont le sens comprend des sèmes afférents localement normés ou idiolectaux », et l'*acception* comme un « sémème dont le sens comprend des sèmes afférents socialement normés »[125]. Dans ces conditions, *emploi*, *acception* et *signification* (ou sémème-type) se laissent respectivement situer par rapport à trois « systèmes » distincts soit l'idiolecte, le sociolecte et le « dialecte ». On obtient alors les correspondances suivantes[126] :

Degrés de systématicité	système fonctionnel	normes socialisées	normes individuelles
Systèmes	« dialecte »	sociolecte	idiolecte
Types d'unité	sémème-type	acception	emploi
Types de traits	sèmes inhérents	sèmes afférents (social. normés)	sèmes afférents

Tableau VI : vue synoptique de l'appareil conceptuel de la SI

Ces correspondances souffrent toutefois deux difficultés, dues en partie au côté par trop schématique de ce tableau. La première de ces difficultés a été évoquée au chapitre précédent, elle concerne le rapprochement du *sème* inhérent avec le système fonctionnel. La seconde difficulté intéresse l'*emploi*, qu'il paraît difficile de juxtaposer ainsi aux sèmes afférents (qu'accueille le mot en contexte) dès lors qu'on entend situer au même palier l'idiolecte et les emplois, en distinguant nettement ces derniers des occurrences. Rastier écrit en effet dans *Sémantique interprétative* (p. 70) :

[124] On tient compte ici de modifications internes à la sémantique interprétative. Dans *Sémantique interprétative* (1987) Rastier distingue en fait emploi, acception et *sens*, défini alors comme l'« ensemble des sèmes inhérents propres à un sémème » (p. 277) ; la *signification* étant elle définie comme l'« ensemble des sèmes inhérents et afférents actualisés dans un sémème ou une suite de sémèmes ». Dans *Sémantique pour l'analyse* (1994), cette dernière définition se superpose sans peine à celle du sens : « ensemble des sèmes inhérents et afférents actualisés dans une suite linguistique » (p. 224). Quant aux définitions d'emploi et d'acception elles demeurent constantes. Enfin, *signification* s'opposant à sens, il convient de lui préférer sémème-type. C'est à cet état de la théorie que nous nous référons.

[125] Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 222.

[126] On compile ici, en respectant bien entendu les correspondances d'origine, les tableaux synoptiques de Rastier 2001a (p. 179) et Rastier, Cavazza, Abeillé 1994 (p. 61). Rastier adapte spécialement (*i.e.* dans la perspective d'une sémantique des textes) les vues de Coseriu en distinguant l'*idiolecte* du *dialecte* (assimilé au système fonctionnel de la langue) et des *sociolectes* (les normes sociales).

> À chacun de ces trois paliers correspondent des composants typiques [Sens, Acception, Emploi], produits par différents types de systématicité [Système fonctionnel, Sociolecte, Idiolecte] et dont la représentation est prise en charge, de fait sinon de droit, par différents secteurs théoriques [Linguistique restreinte, Lexicologie évoluée, Analyse textuelle].

Cette représentation tabulaire donne donc l'impression que l'*emploi* participe à la fois du type et de l'occurrence, par où l'on rejoint en partie la seconde définition de Dubois. Par ailleurs, il semble avoir lieu de chahuter davantage l'ordonnancement du tableau, dans la mesure où la définition de l'*emploi* stipule bien qu'il s'agit d'un « sémème dont le sens comprend des sèmes afférents localement normés ou idiolectaux ». Connaissant déjà le lieu des sèmes afférents (socialement) normés, pour comprendre cette définition il faut d'une part interpréter le « ou », d'autre part savoir ce que signifie « localement » (nous laisserons de côté ce second point). Dans la *SI*, le paragraphe qui illustre les *emplois* argumente ce statut pour des exemples que Robert Martin estime lui être des *acceptions*. Un des exemples pris est *convoi*, présenté comme suit (p. 66) :

> Sémème 1 […] : « suite de véhicules transportant des personnes ou des choses vers une certaine destination »
> Sémème 2 […] : « suite de voitures de chemin de fer entraînées par une seule machine (et transportant…) ».

Sans chercher à savoir s'il est question d'*emploi* ou d'*acception*, on fera cette constatation très élémentaire qu'aucun des deux sémèmes n'implique une valeur idiolectale. Ce qui est bien normal puisque Rastier ne discute dans ce paragraphe que les phénomènes concernés par la première partie de la définition d'*emploi* (« sèmes afférents localement normés »). On s'assure ainsi que le « ou » est disjonctif, et que la définition, en principe, prévoit non seulement un versant sociolectal d'*emploi* mais aussi un versant idiolectal. La place occupée par ce mot dans le tableau est donc des plus discutables. En revanche, l'*emploi* étant d'une part gagé sur le sémème, d'autre part doté d'un versant idiolectal, l'*idiosémie*[127] nous paraît tout à fait pouvoir occuper la place en question.

b) L'idiosémie en situation d'obscurité poétique : brève étude de cas

1. *L'idiolecte comme rationalité de l'hermétisme en poésie*. — Ce titre de paragraphe paraît pouvoir s'appliquer à ce que dit Jean Bollack au sujet des poèmes de Paul Celan

> On comprend bien que Celan ait pu répondre à Michael Hamburger, traducteur de son œuvre en anglais, que ses poèmes n'avaient rien d'hermétique ; il craignait que l'on ne rattachât au mot l'idée d'une science occulte qui les rendrait incompréhensible pour le commun, non initié. Ils sont en effet ouverts, malgré la

[127] Le choix de ce terme nous est inspiré par Mitterand 1999.

> nécessité de passer par un réseau « hermétique », c'est-à-dire chiffré, si le terme s'applique au déchiffrement par l'apprentissage d'un idiome[128].

Pour Bollack l'idiome c'est la langue « « seconde » (l'idiomatique ou l'hermétique) » comme s'opposant à la « langue quittée » des « langages établis ». Impliquant un réseau non arbitraire de significations, et d'une « précision presque définitionnelle », l'idiome est supposé fait de valeurs accessibles par la voie toujours prolongée d'un « apprentissage »[129]. L'accessibilité en question vaut-elle aussi pour une sémantique des textes ? Peut-on décrire ce qui occupe le cœur de la rationalité des poésies qualifiables d'hermétiques ? C'est ce que pense Henri Mitterand lorsqu'il souligne tout l'intérêt, en deçà de la question du déchiffrement des poèmes, d'une description de l'« idiome mallarméen, avec sa cohérence et son unité, son discours et son dictionnaire propres, son expressivité figurative et sa dynamique formaliste »[130]. Si un tel programme retient évidemment l'attention du sémanticien — ce serait celui auquel nous nous efforçons de donner ici un cadre théorique et méthodologique, il lui inspirera aussi une brève remarque. Synonyme de langue propre, *idiome* implique au fond une hypothèse forte sur le degré de systématicité de l'objet dont on cherche à rendre compte. Or il semble prudent de ne pas préjuger du caractère *idiomatique* de l'idiolecte, qui dans certains cas *peut* présenter une forte systématicité. L'objet d'étude ainsi mieux circonscrit, on peut proposer d'illustrer sur le cas particulier de l'*idiosémie* une sémantique textuelle de l'idiolecte en situation d'obscurité poétique. Pour cette étude de cas, à valeur exploratoire, on choisit de se confronter à la poésie de Jacques Dupin.

2. *Un point de méthode*. — Pour accéder à une valeur idiosémique, il faut partir à la recherche de passages probants, des passages de l'œuvre qui établissent l'existence de régularités sémantiques distinctes de celles retenues par le lexique. En principe, l'attention doit porter sur la récurrence de parcours interprétatifs (qu'on peut globalement ramener à des cas d'afférence contextuelle) qui signalent l'existence d'une prescription de sens individuelle pour une lexie donnée. Pratiquement, dans le cercle d'une compréhension, il s'agit de parcourir un corpus selon deux sortes de critères au moyen desquels on confond le lexique dans des passages homologues : (i) Le premier, par un balisage « de surface » du corpus, identifie la morphosyntaxe et les signifiants des lexèmes en jeu. (ii) Le second, construit par l'interprétation, retient les actualisations/inhibitions sémiques prescrites par la co-occurrence des lexèmes et de leur environnement proche. On tâche ainsi de spécifier le sens de l'unité ou du groupe d'unités pour lequel on fait l'hypothèse d'une valeur idiolectale.

3. *Dimensions de l'idiolecte dupinien*[131]. — Cette sorte de caractérisation linguistique n'a pas nécessairement pour origine un parcours préalable de l'œuvre et l'obscurité de certains passages peut suffire à déclencher la recherche de valeurs idiosémiques. C'est le cas de ce passage extrait d'un poème de Jacques Dupin

---

[128] Cf. Bollack 2001, p. 7.
[129] Bollack, *op. cit.*, pp. 4-7.
[130] Cf. Mitterand 1999, pp. 410-411.
[131] Le poème concerné est reproduit dans la première section du chapitre IV consacré à l'œuvre de J. Dupin ; L'analyse de ce passage en complète d'autres sur le même poème, cf. Ch. IV, 12.2, 3.1. et 3.4.2.

là, il n'y a plus de points
ni de lignes, ni de crampons
dans le schiste,

où le sens des lexèmes *point*, *ligne* et *crampon* demeure équivoque[132]. Il reste néanmoins possible de construire en partie le sens du passage, ces lexèmes s'inscrivant en particulier dans le schéma (rhétorique) d'une accumulation qui, à l'instar de l'énumération simple, prescrit ordinairement une homogénéisation de ses constituants. Ici l'homogénéisation concerne en premier lieu l'attribution de cas sémantiques. Compte tenu de la suite du texte (à savoir la préposition *pour*) on actualise le cas INST qui est inhérent à 'crampon' et, à ce niveau d'analyse, afférent contextuel pour 'point' et 'ligne'. Les lexèmes se comprennent alors comme les moyens d'une finalité indéterminée. En outre, la négation qu'ils portent leur attribue un état révolu commun (qui fait écho dans le texte au trait /cessatif/ dans 'éteint', 'oublie', 'laisse', 'se perd'), et l'on peut présumer qu'ils partagent une modalisation équivalente, quand bien même, par exemple, l'axiologie (positive, négative ?) reste indécidable. Enfin, dans une certaine mesure, la facture moderniste du poème (ponctuation minimale et blancs typographiques) porte à lire *point*, *ligne* et *crampon* (par présomption d'isotopie) comme les moyens d'une finalité *poétique*, au sens du grec *poieín*[133]. Cette valeur est compatible avec les sens scripturaires de *ligne* et de *point*. Doit-on voir là autant de valeurs idiolectales ?

B. Un parcours de l'œuvre pour *point* donne les résultats suivants :

> Ecrire sans point d'ancrage, sans point de mire, risque absolu, espace ouvert… précipice de la langue, laconisme de funambule, — et le volubilis de la mort qui s'accouple à l'écriture, qui s'enroule autour… (*Échancré*, p. 34)

> une marche, une écriture adéquate à sa visée seconde, à l'absence du point de mire… (*Échancré*, p. 102)

> à l'extrême de l'écriture de la nuit / rien n'arrête, et manquer la cible est un premier pas (*Rien encore, tout déjà*, 1991, p. 31)

> Élargissement sans point d'appui, soufflerie de l'intervalle. Nulle assise sinon le brasier de l'abécédaire des monstres (*Dehors*, « Le soleil substitué », p. 231)

> [ ] l'évulsion / du point de fuite qui bat // intérieur aux lignes / qui le convoitent (*Contumace*, 1986, p. 88)

---

[132] Pour *ligne* et *point* cf. Chapitre IV, 3.1.1. Pour *crampon*, outre le sens « pièce à pointes des chaussures », on a « Pièce de métal recourbée, servant à saisir, attacher, assembler. *Pierres jointes par des crampons*. » (*Robert*). Désormais S1 et S2.

[133] Pour *point* et *ligne* une telle valeur est attestée ailleurs dans l'œuvre : « Bascule dans le jour un poème abstrait mais configuratif : lignes, points, intervalles, vitesse, espace… Des schèmes se dessinent, s'orientent, accèdent à la visibilité liés encore à tel gisement terrestre et passionnel, tendus par des énergies compulsives, hasardeuses… » (Dupin J, 2000, *Écart*, Paris, POL, p. 49).

Dans le cadre de la négation portant sur ce terme, l'isotopie constante de l'écriture, l'assimilation de *point* à 'cible' synonyme de 'point de mire', l'assimilation entre 'point d'appui' et 'assise' d'une part et entre 'point d'ancrage' et 'point de mire' d'autre part, invite à proposer pour *point* le potentiel de traits suivant : /locatif/[134], /fixité/, /stabilité/ donc /contre-productif/ et finalement /évaluation négative/. En ce qui concerne *crampon* on ne trouve pas d'autre occurrence le concernant et, sous réserve de vérification, il semble qu'on ait affaire à un hapax chez Dupin. De manière inattendue, le sens idiolectal se confond alors avec celui de l'occurrence unique. Or alors que cette occurrence, dans le contexte de notre passage, ne connaît pas un profilage stable de S1 ou de S2, la sémiosis ne semble pas opérer ailleurs qu'au niveau du *motif* (au sens de la TFS) de *crampon* et l'on peut ainsi convenir de retenir les traits /fixité/, /locatif/, /stabilité/. On notera que ces traits communs à *point* et *crampon* sont congruents avec le trait casuel /instrumental/. Enfin, malgré l'assez grande fréquence d'apparition de *ligne*, le parcours du corpus doit être jugé infructueux dans la mesure où l'analyse des nombreux contextes localisés ne fonde pas à établir une convergence sémantique probante entre les occurrences. En comptant pour rien le cas de l'hapax, il apparaît donc convainquant de créditer *point* d'une signification idiolectale faite en particulier de deux valeurs imprévisibles, à savoir des modalités axiologiques /contre-productif/ et /évaluation négative/.

C. Mais ce n'est pas tout car la mobilisation de l'intertexte donne lieu à une stabilisation thématique du passage qui s'avère clairement correspondre à un leitmotiv de l'œuvre[135]. On rapprochera ainsi, par exemple, les passages précédemment cités de ceux-ci :

> Te gravir et, t'ayant gravie — quand la lumière ne prend plus appui sur les mots, et croule et dévale, — te gravir encore. Autre cime, autre gisement (*Gravir*, p. 69)

> j'écris sans la lumière, je tire au jugé / les pages sont coupées […] — courir la montagne est un acte désespéré (*Rien encore, tout déjà*, 1991, p. 38)

> j'allège, de ma main qui n'écrit pas, les mamelles de la nourrice, et je tire la langue à plus fort que moi… sans béquilles, sans échasses, je risque le second pas… (*Échancré*, p. 44)

ou encore de « Le bond sans tremplin. Négativité souterraine » (*Écart*, p. 35) et « Pour que tu saches écrire dans le vide » (*Écart*, p. 37). Bref, si l'on nous permet cette glose : « l'acte poétique ne s'accomplit qu'hors du stable, du fixe, etc. », dimensions dont *point* et sans doute *crampon* sont des représentants évidents. Plus généralement, ces éléments d'analyse témoignent au fond d'une ligne de partage axiologique interne à l'œuvre de Dupin où la fixité se voit évaluée négativement et son contraire, la vacuité (cette dénomination en vaut d'autres), évaluée elle positivement. Autrement dit,

[134] Sans se prononcer à ce niveau d'analyse sur le champ (spatial, temporel, notionnel) auquel s'applique ce trait. Il en sera question en conclusion.
[135] Sur le vide, la dénudation, la nuit et la cécité poétiques lire Richard 1964 (pp. 340-362) et Himy 1996 (pp. 20-31).

l'aspect de l'idiolecte dupinien qu'on dégage *in fine* se traduit par la double corrélation *{/fixité/, /stabilité/, /instrumental/}-/négatif/* et */vacuité/-/positif/*, actualisable de façon imprévisible. Par exemple, dans les passages relevés ci-dessus, dans *mots* ou *béquilles* mais aussi dans *appui* et *repère* qui sont des lexicalisations possibles de l'ensemble de traits entre accolades. Ces corrélations relèvent des normes idiolectales mais dépassent certainement la question ciblée de l'*idiosémie* (cf. Ch.IV, 3.1.3).

3) Les tournures comme récurrence de trajets interprétatifs

Dans la mesure où l'on vise un style individuel, c'est par une familiarisation avec un corpus homogène, dont l'unité est gagée sur des normes discursives et, surtout, génériques, que l'on atteint et isole par et dans l'interprétation les phénomènes pertinents pour la tâche de caractérisation stylistique. Mais il faut distinguer des classes d'objets. En effet, alors que dans le temps d'une lecture l'on entre dans un univers sémantique qu'on apprend progressivement à mieux maîtriser, la familiarité acquise avec le corpus ne retient jamais, parce que ce qui la constitue est le fruit d'un effort de synthèse, que des phénomènes typiques. Ainsi peut-on parvenir à isoler des tendances de composition, des principes d'organisation démontrables, etc. Les *tournures* forment une de ces classes d'objectifs descriptifs pour une sémantique interprétative des styles. On s'en tiendra ici à la présentation de leur fonctionnement général, des exemples étant donnés dans les pages suivantes.

Alors que le parcours interprétatif se définit comme l'actualisation d'un sème au moyen d'un interprétant, le *trajet interprétatif*[136] se définit comme un enchaînement de parcours interprétatifs. Toutefois, le terme d'*enchaînement* ne signale pas un déterminisme formel au sens où une *tournure* se réaliserait au travers d'une séquence définie de parcours interprétatifs eux-mêmes définis (comme c'est le cas pour l'*idiosémie*, qui est un parcours interprétatif typique pour une unité donnée). Au contraire, les grandeurs (lexèmes, sèmes), et donc les parcours interprétatifs concrets (dont l'enchaînement constitue la *dynamique* d'une tournure) sont conçues comme indéfiniment variables. En fait si l'on doit parler d'enchaînement c'est parce qu'il n'existe théoriquement pas de parcours interprétatif *concomitant* c'est-à-dire que leur réalisation ne peut avoir lieu de manière simultanée. Sur cette base, une tournure peut se définir comme un cadre qui règle l'activité mésosémantique par des contraintes sur l'interaction contextuelle locale entre sémèmes. Autrement dit, une tournure est une *forme d'organisation locale récurrente dans un corpus et qui règle l'activité contextuelle entre sémèmes au palier mésosémantique*. L'identité d'une tournure nécessite donc dans son schéma dynamique, qu'on reconnaît dans la perception à travers les *variations* en contexte qui le réalisent. Autrement dit, l'identité d'une tournure réside dans la *dynamique* qui organise les sémèmes, non dans les sémèmes en tant que tels. Enfin, une fois passé un certain seuil de récurrence, la tournure devient une forme de *médiation perceptive stabilisée* qui opère comme un facteur formel donnant à délimiter des caractéristiques de structure au sein de phénomènes au palier mésosémantique. Au reste, il semble

[136] Pour une illustration cf. Ch.III, 3.3.3.

possible de distinguer deux sortes de schéma d'organisation : les *configurations* et les *mouvements*. Comme l'analyse de leur fonctionnement mériterait une étude à part entière on se contentera d'illustrer très sommairement cette distinction en disant que les *rythmes sémantiques* (ex. chiasme) relèveraient plutôt des premiers, les *cycles sémantiques* (cf. *infra*, 3.2.2.b) des seconds.

3. DU CARACTÈRE AU *DUCTUS*

La caractérisation sémantique des textes, comprise comme une tâche particulière de la description linguistique, connaît trois directions principales : (i) celle des textes isolés, (ii) celle des genres et (iii) celle des styles. Si l'on admet que la question de la singularité ne concerne que les directions (i) et (iii)[137], il devient alors nécessaire de bien distinguer d'une part, le *style* du *caractère* et, d'autre part, les *faits de style* proprement dits des *effets* (dits) *stylistiques*. Ces distinctions, au cœur de notre propos, accueillent une conception événementielle de l'activité sémantique dans les textes. Cette conception entend en particulier être une médiation entre la constitution dynamique du sens textuel et le caractère esthétique des textes poétiques. On introduira la présentation de ce projet intellectuel à partir d'une discussion de la stylistique structurale de Michael Riffaterre (qui nous retient pour sa théorie contextuelle et son ouverture aux phénomènes sémantiques). Dans un second temps, cette troisième et dernière partie tâche de mettre en perspective la précédente en spécifiant les objectifs d'une étude sémantique des singularités individuelles, à savoir décrire d'un côté des aspects d'un *ductus*, de l'autre des lignes de « composition textuelle ». On y indique comment une sémantique interprétative peut répondre de manière tout à fait positive à la négativité (relative) de « la » poésie moderne ainsi qu'aux conditions empiriques imposées par la nature du texte, tout en donnant à s'affranchir de préjugés esthétiques (harmonie, symétrie, etc.) et herméneutiques (clarté, obscurité).

3.1. L'« intuition morphosémantique » de Jean Rousset[138]

Dans l'introduction de *Forme et signification*[139] Jean Rousset présente une perspective étonnamment affine à la conception morphosémantique du texte. À l'encontre d'une conception statique de la structure, Rousset se représente la composition artistique achevée comme une totalité indissociable des dimensions de l'espace et du temps, dimensions dont témoigne en particulier le fréquent recours à la notion de rythme et à celles qui lui sont connexes. Le *dynamisme* des formes constitue alors le fait primordial. Les passages qui exposent cette perspective théorique n'en présentent finalement qu'autant de formulations particulières (p. XIII) :

---

[137] En effet, dès lors que la tâche de caractérisation vise la singularité d'un texte isolé ou d'un ensemble de textes, les genres, de part leur rôle de « cadre sémio-culturel », fonctionnent comme des révélateurs de configurations remarquables, c'est-à-dire de ce qui fait le caractère de tel(s) ou tel(s) texte(s).

[138] Jean Rousset (1910-2002) fut disciple de Marcel Raymond (1897-1984). Nous renvoyons le lecteur intéressé par plus de détails au panorama de la critique française de Georges Poulet dans *La conscience critique*, 1986, Paris, José Corti, en particulier aux chapitres « Jean Rousset et Gaëtan Picon » (pp. 159-166) et « Phénoménologie de la conscience critique » (pp. 275-298).

[139] Cf. Rousset 1962, pp. I-XXVI.

> Sonate plutôt que tableau — car le livre n'échappe pas à sa nature successive ; s'il est bon de le restituer, par une opération de la mémoire et de la reprise inlassable, à un espace idéal qui le rende partout contemporain à lui-même, on n'oubliera pas non plus qu'il participe de l'ordre musical ; il se développe, il se déroule, il s'écoule, il vit dans sa progression, il se découvre et se révèle dans le temps ; il obéit à des rythmes, à des mouvements, à des cadences ; il s'assujettit à des lois qui sont celles de la présentation successive. Aussi tiendra-t-on compte, surtout dans le roman, mais également au théâtre, des relations d'antériorité ou de postériorité d'une figure ou d'une situation au regard de toutes celles qui l'entourent, des moments d'apparition ou de fuite d'un motif, de l'étirement ou de l'accumulation des données, des préparations qui annoncent et des retours qui évoquent, des emplois possibles de la mémoire ou de l'attente du lecteur, et bien entendu des effets de vitesse, de tempo.

On note encore ceci, qui intéresse plus directement l'analyse thématique (p. XV) :

> les « thèmes » insistants qui signalent une piste de la rêverie, peuvent être en même temps des « schèmes » formels par la fonction qui leur est assignée dans l'organisation générale, leur situation dans le développement, leurs phases d'affleurement ou d'immersion, de condensation ou d'alternance, leur contribution aux rythmes d'ensemble, leurs relations respectives.

Ces formulations de Rousset expriment une conscience forte et l'intime conviction que l'œuvre se définit essentiellement comme une totalité en devenir. Plus précisément, la conception dynamique que traduisent les termes employés (« présentation successive », « reprise », « moments d'apparition », etc.) fait voir le texte comme un *cours d'action* complexe animé de rythmes et de mouvements qui modulent l'évolution des thèmes, des motifs. À un niveau plus abstrait, en mettant ainsi l'accent sur le dynamisme des formes, cette perspective incite tout spécialement à être attentif aux *événements* textuels, plus ou moins développés, plus ou moins ponctuels :

> Ce lecteur complet que j'imagine […] adoptera des perspectives variables mais toujours liées entre elles, discernera des parcours formels et spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs ou de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses, explorant les surfaces et creusant les dessous jusqu'à ce que lui apparaissent le centre ou les centres de convergence, le foyer d'où rayonnent toutes les structures et toutes les significations, ce que Claudel nomme le « patron dynamique ». Mais il sera particulièrement alerté lorsqu'il découvrira, entre ces structures formelles et ces significations, des zones de coïncidence, des points de suture. (p. XV)

Dans la première partie de cette citation, les termes de « centre » et surtout de « patron dynamique » attestent certainement d'un point commun avec la méthode de Spitzer, mais alors que la perspective de Rousset intègre l'idée de centre ou de foyer organisateur abstrait il paraît en fin de compte (« Mais ») privilégier les « points de suture ». Autrement dit, pour autant qu'on soit libre de commenter ainsi ce passage, l'accent est mis sur l'événement singulier et de connectivité réduite — par opposition à la

grande connectivité ou l'importante capacité de corrélation du « foyer ». Si l'on convient de ne pas réduire l'*événement textuel* au cas, vraisemblablement particulier, des « points de suture »[140], de manière transversale aux moments, aux rythmes et aux formes, la perspective critique de Rousset se révèle en définitive fondée sur une attention primordiale à l'événement, à ce qui se produit de remarquable, à un moment donné dans le texte, pour une forme donnée. Pour dépasser la séduction des formules imagées (ex. la « vie des formes ») qui visent à expliquer les tenants et les aboutissants de cette perspective, on peut emprunter deux voies complémentaires. La première consiste à entrer dans le vif des textes pour mettre à l'épreuve la raison théorique. La seconde, qui nécessite bien entendu tôt ou tard une mise en œuvre de la première, rationalise les images évocatrices auxquelles, ce faisant, elle confère un plus grand pouvoir de conviction. S'agissant d'art du langage, et en fait de textes, les arguments de cette explicitation sont à chercher dans la théorie linguistique.

C. « Sonate plutôt que tableau », la formule peut évoquer sans jeu de mots les deux façons d'aborder le texte résumées par le sous-titre de l'ouvrage du Groupe μ, *Rhétorique de la poésie* : « Lecture tabulaire, lecture linéaire »[141]. En ce qui concerne donc l'analyse linguistique de la poésie, on dispose ainsi de deux approches qui renvoient à vrai dire à des objectifs de description distincts : d'un côté le dégagement de structures à partir d'homologations de type paradigmatique, de l'autre l'étude des dynamiques qui informent le texte sur l'ordre syntagmatique. C'est cette dernière approche, affine aux travaux de Jakobson, que prônent Molino et Gardes-Tamine :

> On voit sans doute mieux ce que, par opposition, nous entendons par construction du poème : c'est précisément ce qui échappe au tableau, ce qui se modifie, ce qui avance, ce qui se construit à mesure et *n'est pas* virtuellement présent dans le début, que ce soit sous forme de renversement ou d'homologie »[142].

Souvent éclairantes en la matière, les propositions de Molino et Gardes-Tamine développent pour l'essentiel une conception distributionnelle du texte (répétitions et variations, collages, etc.). Pour répondre à l'intelligence roussetienne de l'œuvre d'art verbale, nous emprunterons la voie parallèle d'une conception morphosémantique du texte.

3.2. Le *caractère* et le *style* pour une sémantique interprétative

Quel sens cela a-t-il de parler d'*effet stylistique* au sein d'un texte isolé ? Ne s'agit-il pas, précisément, que d'« effet de » style ? Alors que le prédicat *stylistique* ne s'applique en l'occurrence que dans une certaine perspective et pour certains phénomènes (ceux qui s'imposent à l'attention du lecteur) il apparaît que la lecture, ainsi orientée, ne se situe ni vraiment du côté du *style* ni pleinement du côté du *caractère* du texte isolé. C'est à cette critique de la démarche de Riffaterre que conduit le

[140] Au demeurant, cette image de la connexion appelle toute une variété de phénomènes, dont la connexion par un même sémème d'isotopies distinctes fournirait un exemple simple, sur le plan sémantique.
[141] Cf. Groupe Mu 1977.
[142] Cf. Molino, Gardes-Tamine 1988, pp. 116-117.

point de vue d'une sémantique interprétative qui définit par là même ce qui pour elle relève du *style* et du *caractère* dans son ordre propre de phénoménalité.

1) L'objet de la stylistique structurale

a) Généralités

On s'en souvient, Riffaterre fait du *contraste* la condition primordiale de l'effet stylistique[143], en vertu de quoi le phénomène linguistique concerné acquiert plus de relief que ceux qui le précèdent, et éventuellement que ceux qui le suivent. Pour s'expliquer cela il faut bien comprendre que, pour cette stylistique structurale, l'objet de la perception/description s'inscrit dans une dimension du texte, sa *linéarité* — parce qu'il s'agit d'un aspect évident de la lecture — et que, de fait, la catégorie *prospectif/rétrospectif*[144] joue un rôle tout à fait fondamental dans la définition de l'effet stylistique selon Riffaterre. Concrètement, l'application de cette catégorie autorise un partage des effets stylistiques par prospection, les plus ordinaires, et par rétroaction. Aux premiers correspondent deux types de schémas :

(i) contexte → procédé stylistique → retour au contexte

(ii) contexte → procédé stylistique amorçant un nouveau contexte → procédé stylistique

En (i) la reconnaissance du procédé stylistique implique la promotion d'un phénomène local contrastant avec l'état linguistique antérieur (par ex. énoncé normal → hyperbole → énoncé normal) alors qu'en (ii) le phénomène en jeu dans le contraste devient à son tour le contexte d'un nouveau contraste (par ex. énoncé normal → hyperbole → contexte hyperbolique → litote). Dans ce second cas, le phénomène intermédiaire est particulièrement saillant puisqu'il contribue à deux effets stylistiques distincts. On voit par ailleurs que ce genre d'enchaînement ne connaît pas de limites *a priori* (sauf celles qu'imposent les discours et les genres ; on imagine surtout l'exploitation prolongée du schéma (ii) en régime poétique). Quant aux effets stylistiques par *rétroaction*, ils témoignent du fait que la valeur de certains effets stylistiques peut se voir modifiée au fil du texte. Plus largement, ils manifestent très nettement le principe qu'il ne saurait y avoir de *valeur stylistique intrinsèque* aux énoncés. Ainsi dans cet extrait des *Misérables* de Hugo

> *La certitude de tenir enfin Jean Valjean fit apparaître sur sa physionomie tout ce qu'il avait dans l'âme.*
> Le fond remué monta à la surface.

[143] Dans la traduction de Daniel Delas, Riffaterre emploie indistinctement « procédé stylistique » et « effet stylistique ». Cette dernière expression est la plus fréquente.
[144] Ce couple de termes est de notre fait. Riffaterre ne parle que de *rétroaction*.

Riffaterre considère que la phrase en italiques forme le contexte de la métaphore avec laquelle elle contraste. Or le « déchiffrement » de la métaphore conduit à revenir sur le sens de l'énoncé précédent. Nous dirions, sémantiquement, que la réécriture 'fond' → │'boue'│, qui comprend /saleté/, induit sur la base d'un parallélisme (comparer *apparaître sur sa physionomie* et *remonter à la surface*) l'actualisation de /vilenie/ dans 'âme', par conversion sémique (on passe de la dimension matérielle à la dimension spirituelle). Cette dernière actualisation sémique signe la rétroaction.

B. Les rétroactions autorisent des relations ou des correspondances à plus ou moins grande distance dans l'espace du texte, ce qui pose le problème des dimensions du contexte. En particulier, on pourrait se demander si l'étendue matérielle des genres brefs (épigraphe, monostiche, etc.) n'empêche pas la formation d'une qualité de contexte suffisante pour qu'un contraste y advienne. Ce n'est bien sûr pas le cas et dans ce type de textes la catégorie prospectif/rétrospectif continue d'être pertinente. Mais est-ce également le cas dans un syntagme isolé comme *obscure clarté* ? Il semble possible d'admettre que le vers cité de Corneille (*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*) dans lequel s'inscrit cet oxymore est contingent à la création du *contraste* puisqu'on peut, d'une certaine manière, continuer à dire que le rôle du contexte est joué par *obscure* et celui de l'unité responsable du contraste est joué par *clarté*. Néanmoins, est-il bien légitime d'admettre un *effet stylistique* dans le cadre de ce syntagme ? Rien n'est moins sûr. Mais alors si la présence du vers est nécessaire à une telle qualification, on devine, ou du moins est-on conduit à supposer, qu'il n'existe pas d'implication nécessaire entre l'actualisation d'un contraste et l'effet stylistique. En effet, en l'occurrence, l'oxymore n'a en lui-même rien de stylistique ; pour être une figure « de style » il est simplement créateur d'un contraste fort. Malgré son caractère particulier[145], l'exemple de l'oxymore conserve pour nous une valeur heuristique : 1. il montre que pour parler d'effet stylistique un entour linguistique d'une étendue minimale est bien requis. Les genres brefs impliquent une telle étendue. Mais s'il faut que l'énoncé actualise un genre celui-ci doit être littéraire : on va le voir, le terme *stylistique* ne fait qu'exprimer un jugement de *littérarité* ; 2. il suscite un doute sur l'implication « *si* contraste *alors* effet *stylistique* » (implication n'est pas trop fort, dans la mesure où le contraste est conçu comme le « stimulus » de l'effet de style). Cherchons à en savoir plus sur la nature de l'*effet stylistique*.

b) Qu'appelle-t-on « effet stylistique » ?

Avec le premier terme de l'expression *effet stylistique* on se trouve clairement du côté du récepteur : le terme d'*effet* se comprend comme effet-pour-le-lecteur dans la perception d'un phénomène. Dans ce cadre parler d'*effet* c'est signifier qu'un certain seuil d'intensité perceptive a été atteint, une sorte de seuil critique auquel correspond

[145] Delas a certainement raison de prévenir ainsi le lecteur : « Il est vrai qu'il y a des unités stylistiques élémentaires dont le principe de fonctionnement est simple ; ce sont les syntagmes du type *obscure clarté* et une grande partie des figures que la rhétorique tentait de classer. Mais il ne faut pas en rester là et Riffaterre […] montre la fréquence des contrastes de type (+/0) en appuyant ses recherches sur l'étude des clichés » (Riffaterre, *op. cit.*, p. 14).

> la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (ce qu'il rationalise en y reconnaissant une forme d'art, une personnalité, une intention, etc.)[146].

Mais qu'est-ce qu'un effet, au juste ? Conventionnellement, il s'agit d'un « fait réel, actualisé, conçu le plus généralement dans sa relation avec un autre fait réel, considéré comme sa cause »[147]. Riffaterre introduit donc un paramètre supplémentaire — un degré élevé d'intensité — dans sa conception de l'*effet stylistique* par quoi il faut donc entendre un effet *intense* déterminé par une cause spéciale, à savoir par les « éléments de la séquence verbale » qui possèdent le plus de relief, ceux qu'on ne peut « omettre sans mutiler le texte ». Il faut à ce titre noter qu'*effet* est d'une part synonyme ici d'*efficacité* et, d'autre part, que le choix de ce terme est censé contrer les connotations esthétiques du terme d'*expressivité* :

> *Expressivité* est un mot trop étroitement associé à des concepts esthétiques […]. chaque fois, par conséquent, le constat d'existence est implicitement et prématurément transformé en jugement de valeur […]. Il vaut donc mieux parler d'*effet* et d'*efficacité* »[148].

L'*efficacité* du procédé c'est son caractère inattendu, imprévisible, etc. (« *les éléments qui ne peuvent échapper à l'attention devront être imprévisibles* » (*op. cit.*, p. 35)). On pourrait se contenter de prendre acte et considérer que *stylistique* est tout simplement le prédicat corollaire du terme *contraste* (fort). Pourtant, comme il y a des raisons de douter que ces deux termes soient solidaires dans les faits (voir plus haut), il importe d'aller un peu plus loin dans la compréhension.

En fait, l'assignation du prédicat *stylistique* à cette sorte d'effet (intense) connaît une motivation que nous avons déjà exposée en détail dans la première partie de ce chapitre. Un certain nombre d'indices significatifs conduisent en effet à conclure que, chez Riffaterre, le terme *stylistique* traduit simplement *esthétique* dans ce cas particulier d'articité qu'est la littérature. En effet, le style est conçu en tant que

> forme *écrite individuelle à l'intention littéraire*, c'est-à-dire le style d'un auteur ou plutôt d'une œuvre littéraire isolée (dorénavant appelée ici *poème* ou *texte*), ou même d'un passage isolable[149].

Or, nous l'avons posé avec Genette, la condition suffisante à l'établissement d'une relation artistique est la postulation d'une *intention esthétique*, ce dernier terme étant vraisemblablement dissimulé par « littéraire » dans la citation. Riffaterre inscrit donc au nombre de ses présupposés méthodologiques

---

[146] Riffaterre, *op. cit.*, p. 31.
[147] Art. « Effet », *in* A. Jacob (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle T-II*, Paris, PUF, p. 753.
[148] Riffaterre, *op. cit.*, p. 39.
[149] Riffaterre, *op. cit.*, p. 29.

l'appartenance au discours littéraire, ce qui confère d'emblée un statut de *littérarité* constitutive au texte analysé (le texte est assimilé au *poème*). De fait, l'identification des *contrastes* ne peut que s'accompagner systématiquement d'une hypothèse sur l'intention esthétique que légitime l'intensité de l'*effet* et que sténographie le mot *stylistique*. Ce n'est pas là nécessairement *valoriser* de façon *a priori* certaines propriétés techniques de l'objet, dans la mesure où l'on peut admettre que tout contraste fort les impliquant suffit à fonder leur *pertinence esthétique* (*i.e.* le fait d'être significatives). Dans ces conditions, tout porte à croire que le mot *stylistique* ne réfère qu'à un « effet de » style qui est en vérité un *effet de littérarité*.

Mais, ce faisant, 1. on se coupe de la *réalité linguistique*, qu'il paraît plus intéressant de *décrire* (pour nous, en termes d'*événements sémantiques*, on va le voir) que de qualifier ; 2. surtout, on crée l'illusion qu'il s'agit d'un *fait de style* d'ordre *individuel* (c'est bien ce que vise Riffaterre) alors qu'on a affaire à un trait de *caractère* du texte. C'est ce qu'il nous faut à présent essayer de montrer.

2) Phénomène, événement et formes de singularisation

a) Approfondissement et critique du contraste

Dans les *Essais* de Riffaterre le terme de *contraste* est associé à une série d'expressions équivalentes : « *pattern* rompu par un élément qui est imprévisible » (p. 57), « éléments marqués en contraste avec des éléments non marqués » (p. 65), « le procédé stylistique est un effet par rupture » (p. 81), « anomalie de la séquence verbale » (p. 117), etc. Les exemples pris illustrent l'importance accordée à la rupture qui peut être aussi bien lexicale, syntaxique que sémantique : néologisme, archaïsme, ordre verbe-sujet, antonymie, oxymore, métaphore, etc.[150] La question est alors la suivante : doit-on conclure de ces exemples que le *contraste* a pour corrélat nécessaire une agrammaticalité, un énoncé tropologique, etc. ? Riffaterre omet de mentionner un cas de figure qui dissipe pourtant un malentendu possible qui re-viendrait à considérer l'écart comme *ultima ratio* du style. Soit ce passage décisif de *L'union libre* de Breton (1931)[151] :

Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane

Le vers 55 est le seul du poème à être isotope. Dans la perspective de Riffaterre, on dira que ce vers isotope contraste avec le contexte allotope des vers qui précèdent ; on observe un contraste qu'on peut

[150] Rappelons pour la suite qu'en microsémantique, ces deux derniers cas sont traités en termes d'allotopie ou de rupture d'isotopie, qui marquent une incompatibilité entre sémèmes co-occurrents. Notons aussi que dire rupture d'isotopie suppose qu'on puisse décrire à un moment t-1 la constitution, dans la durée, de l'isotopie rompue. Ce n'est pas le cas, par exemple, dans le vers de Corneille qui présente seulement, *stricto sensu*, un cas d'allotopie ; qu'on pourrait également décrire comme une disparate de *profils* linguistiques.
[151] Sur la valeur du vers 55 cf. Rastier 1998c, pp. 33-57.

dire *mésosémantique*. Il apparaît ainsi clairement, malgré les exemples de Riffaterre, qu'on n'a pas uniquement :

Schéma : contexte → procédé stylistique → retour au contexte
Cas de figure : normal → a-normal → normal

mais aussi, inversement :

Schéma : contexte → procédé stylistique → retour au contexte
Cas de figure : a-normal → normal → a-normal

N.b. : par « a-normal » on entend simplement, sans jugement de valeur, le produit d'une énonciation permis par le système fonctionnel de la langue mais non conforme à la norme (tout cela au sens de Coseriu).

On constate que le *contraste* n'est pas immanquablement dû à la rencontre de faits a-normaux. Il convient donc de ne pas s'en faire une représentation étroite, et caricaturale. En outre, comme on peut décrire un *contraste* par des concepts descriptifs spéciaux (isotopie, allotopie) mais aussi plus ordinaires (les parties du discours peuvent suffire), il n'est pas difficile de voir que ce terme désigne en fait une classe de phénomènes. Il relève ainsi du métalangage de la description, à l'instar de « *crescendo* », « chiasme », « cycle », etc. Le *contraste*, qui au demeurant ne participe pas d'un style individuel sans médiation (on y vient), se révèle ainsi un accès ou un point de vue *parmi d'autres* sur le « style » — tous les faits rhématiques ne sont pas des contrastes. Au reste, pour une linguistique des textes, l'essentiel réside bien sûr dans la forme concrète que prend le phénomène en jeu, faute de quoi on ne dit rien de la singularité.

L'exemple de *L'union libre* montre par ailleurs que cette théorie du *contraste* peut tout à fait s'appliquer à des textes de la modernité poétique[152]. Mais il suffit aussi de considérer les autres vers du poème pour constater immédiatement les limites (connues) d'une théorie qui porte en elle une question toute rhétorique[153] : les passages de textes saturés de contrastes sont-ils dépourvus de « style » ? Bien plutôt, il faut dire que la théorie de Riffaterre, celle du *contraste*, se rend inaccessible le « style » de semblables passages. Pourquoi ? Pour reprendre ici le problème du contexte minimal, si par exemple dans *clair-obscur* la question de l'effet stylistique ne se pose évidemment pas, il devient même difficile d'appliquer ici le principe d'analyse de Riffaterre. En fait, ce cas d'intégration lexicale forte est révélateur d'une particularité importante de cette stylistique structurale : considérant le texte et son lecteur, elle reste cependant gagée sur l'*unité* discrète et spatialement localisée. Cela est confirmé par le fait que le contraste concerne toujours des lexèmes, des syntagmes ou des séquences

[152] Ce qui nous rappelle, au passage, de ne pas sacrifier à l'idée reçue d'une poésie moderne radicalement irrationnelle ni de sous-estimer sa négativité.
[153] On peut admettre que Riffaterre a prévu cela par la fonction du *nivellement* qui consiste en « la destruction des effets de contraste, dont le résultat est de ramener le procédé stylistique au niveau du contexte avec lequel il fait désormais corps » (Riffaterre, *op. cit.*, p. 87).

prises dans leur globalité (comme en témoigne manifestement l'exemple des *Misérables* que Riffaterre a pris soin de mettre en italiques).

En définitive, si cette approche structurale fait indéniablement ses preuves dans l'ordre de phénoménalité qu'elle se donne, ses limites enjoignent de poser la question du « style » dans un autre ordre, où il s'agit d'observer ce qui se passe en deçà ou plutôt entre les signes. Car enfin, au-delà des contrastes strictement morphosyntaxique (ordre verbe-sujet, etc.), si des unités ou des groupes d'unités contrastent entre eux c'est en raison de conditions sémiques ainsi qu'il apparaît sur l'exemple de Breton. Dans ce cas précis en effet, alors qu'un *contraste* a bien lieu entre le vers 55 et les précédents, l'événement *déterminant* ce contraste se produit lui dans le *passage* d'un état isotope à un état allotope. Or cet *événement sémantique* constitue, d'une manière tout à fait évidente, un aspect majeur de la singularité textuelle de *L'union libre*. Nous l'avons déjà évoqué plus haut, il n'est dès lors pas question de style mais bien, et l'on trouve l'expression chez Riffaterre lui-même, de « caractères distinctifs du poème » auxquels sont dits correspondre « les critères d'analyse du style »[154]. On voudrait croire que cette coïncidence avec notre conception stricte du *contraste* comme témoin d'un caractère textuel — et non d'un style individuel, de façon *a priori* (car on ne peut préjuger du fait que tel élément significatif d'une séquence verbale exemplifie cette sorte de style) — n'est pas fortuite : Riffaterre n'aurait pas développé une méthode d'analyse du *style individuel* mais bien une méthode d'accès *partiel* (voir paragraphe précédent) au *caractère* de l'« œuvre littéraire isolée ». Car ce n'est pas le texte isolé, mais l'œuvre, et sa connaissance, qui légifère en matière de style individuel.

b) De l'événement au fait de style

A. En effet, les « caractères distinctifs », ces aspects singuliers du texte, n'ont en eux-mêmes rien de stylistique parce que pour mériter ce qualificatif il est nécessaire que le phénomène complexe qui les définit manifeste (ou exemplifie), dans notre perspective, une *ligne stylistique*, un *schème d'unification* ou une *tournure sémantique*[155]. Par exemple, le *cycle sémantique* s'avère chez Macé une tournure familière que concrétise, entre autres passages de l'œuvre, ce début de poème en prose *Un ange passe, et pendant que les conversations se taisent autour de la table, il revient* […][156]. Le cycle se laisse décrire ainsi : *il revient* forme l'interprétant d'une rétroaction qui porte sur le premier syntagme du texte où s'opère un défigement de la locution *un ange passe*. L'*ange*, qui n'avait pas le statut d'actant dans le premier moment de la lecture, fait à présent l'objet d'une intégration dialectique dans un acteur éponyme. Malgré ces opérations, l'expression figée n'est pas une forme oubliée et le texte apparaît marqué tactiquement d'une sorte de syllepse sur *un ange passe*. Par ailleurs, on observe la constitution d'une double corrélation : la locution *une ange passe* est liée à *se taisent* tandis que

[154] Cf. Riffaterre, *op. cit.*, p. 63.
[155] Todorov formule cela un peu différemment : « on pourrait poser comme principe que la description structurale d'un texte particulier n'aura pas à retenir une propriété stylistique, si elle ne peut pas montrer que cette même propriété se trouve en relation avec d'autres, à d'autres niveaux ; ou si l'on veut que cette propriété est signifiante » (Todorov 1970, p. 227).
[156] Macé G., 1993, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, p. 87.

ange et *passe* sont mis en parallèle avec *il* et *revient*. De la sorte, l'énoncé accroît son degré de connectivité. De manière non concomitante, *il* actualise des traits sémantiques (de l'acteur en question) qui accompagnent la suite de la lecture. On constate que l'événement sémantique, qui laisse des traces inoubliables sur la tactique et la dialectique du texte, est particulièrement *patent* (on verra qu'il en est de *latents*). De fait, l'événement déborde dans cet exemple la figure du cycle qui, en tant que telle, se définit simplement comme une variation sémantique (ici, par défigement), par rétroaction, sur une forme textuelle stabilisée (ici, *un ange passe*). L'investissement effectif de la tournure stylistique dans ce passage n'intéresse donc *qu'une partie de l'événement*, qui est lui plus complexe.

En soi, cet événement participe à la *définition* du *caractère* sémantique du texte. Si Riffaterre ne considérait pas exclusivement les contrastes, il y verrait sans doute un *effet stylistique* au sens où l'on a bien affaire à un fait qui s'impose à l'attention du lecteur. Or, cette sorte de cycle sémantique est une *tournure* chez Macé. On peut donc légitimement parler de *fait de style* compris comme l'*actualisation* d'une régularité typique observable dans les poèmes en prose de cet auteur. Autrement dit, l'énoncé décrit *exemplifie* un aspect du style de cet œuvre. Par ailleurs, on est ici renseigné sur le fait que si un événement peut accueillir un schème (cf. *supra* l'exemple de Baudelaire en § 2.1.1.b) ou une tournure, et donner ainsi lieu à un *fait de style*, cet accueil peut ne pas être extensif, c'est-à-dire occuper toute la complexité interprétative de l'événement, qui peut donc être englobant.

B. Il faut même aller plus loin et souligner qu'il n'y a en principe *aucun lien nécessaire* entre un événement sémantique et le style : entre eux, la relation d'exemplification/actualisation n'est que possible. Ainsi, par exemple, dans ce poème de Jacques Dupin[157] :

Les genêts seraient en fleurs
une femme étendrait le linge

très loin, de l'autre côté
du ravin — où naissent les chèvres
et dévorent la pente

elles sont cent vingt comme à Sodome
et quoi surgit, irradie

de leurs cornes, de leurs frasques,
de leur irruption mythique…

sachant que l'autre n'est pas une autre
moins que leurs dents dans la feuille
que leurs sabots sur la pierre

l'autre étant ce qui respire
à travers elles
dans l'arôme brutal

que je meurs d'avoir écrit

[157] Dupin J., 1996, *Le grésil*, Paris, POL, p. 24.

on assiste à un événement sémantique qui prend forme dès la comparaison du vers 6, au sens où l'impression référentielle stable que produisent les vers précédents — il s'agit d'un effet de réalisme empirique — se prépare à cet endroit à changer pour un mode mimétique où le réalisme transcendant domine. Cela peut se formuler en disant qu'on perd les conditions de la désignation (ex. *et quoi* [?] *surgit*, *sachant que l'autre* [?] *n'est pas une autre* [?]). Mais un tel changement de dominante mimétique, dans la continuité du texte, ne sera considéré comme un *fait de style* que s'il correspond ou exemplifie une forme de singularisation de l'œuvre (du corpus).

C. Enfin, tout phénomène ne fait évidemment pas l'objet d'une élection au statut d'événement textuel. C'est ce que nous voulions signifier plus haut en disant que l'oxymore n'a en lui-même rien de stylistique (au sens de Riffaterre). Toutefois, l'invention créatrice et la diversité des textes aidant, on peut très bien imaginer qu'un oxymore puisse jouer un rôle plus ou moins remarquable quant à la progression, à la cohésion ou à la cohérence d'un texte d'une part — l'oxymore acquiert alors, en effet, une certaine « efficacité », d'autre part, qu'il exemplifie un *schème d'unification*, comme c'est le cas chez Gérard Macé avec le schème du contraste fort, sans pour autant faire événement dans le texte. On obtient, en résumé, un triangle des possibles :

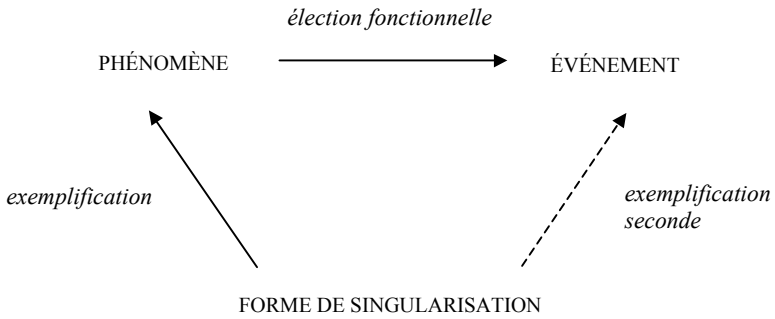


Figure VII : relations possibles entre un phénomène, un événement et une forme de singularisation

Ainsi se déclinent les relations entre un phénomène, un événement sémantique et une forme de singularisation textuelle. Passer du phénomène à l'événement c'est créditer ce phénomène d'une qualité particulière dans le rapport spécial qu'il entretient vis-à-vis de son environnement, le texte. On propose ainsi de définir l'*événement* sémantique comme un *phénomène qualifié* (par une *élection fonctionnelle*) c'est-à-dire jouant un rôle remarquable quant à la cohésion, la progression et/ou la cohérence d'un texte donné. En ce sens, la flèche en pointillées signale que ce n'est pas en réalité l'événement qui exemplifie la forme de singularisation mais le phénomène *élu comme* événement. D'où l'expression « exemplification seconde ». On comprend toutefois que l'enjeu esthétique n'est pas le même entre ces deux exemplifications et c'est pourquoi nous présentons les choses ainsi. On distingue donc *deux modes d'actualisation* des formes de singularisation où le *fait de style* se traduit en définitive par autant de *variations* locales qu'on décèle, dans la perception et l'interprétation de texte lu, de phénomènes linguistiques pertinents pour telle forme.

3) Pour une caractérisation sémantique (événementielle) des textes isolés

A. Dans cette optique, caractériser un texte au plan sémantique, ce serait spécifier les événements textuels qui en font la singularité et auxquels on a accès par le tracé de parcours interprétatifs. Correspondant dans le métalangage descriptif à des classes de phénomènes (crescendo[158], staccato, basculement, chiasme, cycle, etc.), les événements sémantiques jouent dans les textes isolés, à leur niveau, le rôle de *reliefs de texture*. Toutefois, dans une perspective dynamique, on conçoit qu'ils marquent moins des lieux singuliers de la textualité qu'ils ne constituent des *moments* décisifs de l'émergence et de la transformation de formes sémantiques (thèmes spécifiques, acteurs, etc). En cela, pour revenir à J. Rousset, leur description rend certes compte du fait qu'un texte (artistique) « obéit à des rythmes, à des mouvements, à des cadences » mais pas seulement puisque leur manifestation n'est pas strictement assujettie aux « lois qui sont celles de la présentation successive ». En effet, la dynamique interprétative ne se réduit pas à la seule progression du texte car des connexions entre unités peuvent être réalisées en divers points distants au sein du texte. Par exemple, le poème de Dupin *Rouge éteint dans la fenêtre…*[159] sera l'occasion de décrire un parallélisme sémantique connectant la toute fin au début du texte, une connexion d'où procède l'émergence à première vue insoupçonnable d'une forme sémantique[160]. Sa fonction de clôture textuelle fait de ce phénomène un événement qu'aucun indice « de surface » ne laissait pourtant deviner. A ce titre, et c'est un point de divergence majeur avec la stylistique structurale de Riffaterre (sans vision réductrice du *contraste*), nous considérons que l'*événement sémantique* est un phénomène dont la perception peut *ne pas* s'imposer *spontanément* dans l'interprétation. Essayons de préciser ce point.

B. Nous avons eu l'occasion de rappeler plus haut que la poétique structurale se concentre essentiellement sur les *configurations* remarquables du texte. Pour Riffaterre l'horizon de l'analyse est également fait des procédés responsables de l'impression d'intransitivité ou d'opacité anti-référentielle du texte. Mais en orientant de la sorte, de manière quasi-exclusive, l'analyse sur ce que le lecteur perçoit de façon *spontanée* (ex. les contrastes forts) on préjuge évidemment des propriétés du tissu esthétique des textes : on ne tient pas compte du fait, pourtant bien ordinaire, que ce qui est construit dans la perception est toujours *affaire de temps* et varie donc selon la *temporalité investie*. Pour prendre un exemple peu contrasté, si dans ce slogan publicitaire :

« Au cœur de votre santé parce que votre santé nous tient à cœur »

[158] Pour un exemple de crescendo par densification de fond sémantique cf. Ch. III, 2.1.2.b.
[159] Cf. *Le grésil*, p. 11.
[160] Nous verrons comment cela se traduit dans les analyses (en particulier aux Ch. III, 3.3.3. et Ch.IV, 2.1.2. et 2.3.2).

on identifie bien *immédiatement* un chiasme morphosyntaxique (qui est une sorte de parallélisme), il en va tout autrement au plan sémantique pour ce qui est de stabiliser les valeurs des lexèmes *cœur*[161]. Or c'est dans leur différenciation (plus durative) que « l'effet » de l'énoncé se joue tout entier. Cet exemple permet de contraster, de manière quelque peu inégale, la prégnance propre d'un phénomène morphosyntaxique et celle d'un phénomène sémantique. Il semble qu'un effet de *prégnance* analogue soit un principe de discrimination des événements entre eux.

Pour argumenter dans ce sens, on peut commencer par faire remarquer que, s'agissant de la sémantique des textes, l'attention aux *moments forts* d'un texte est d'abord fonction de *conditions herméneutiques*. Ainsi, l'attention aux événements sémantiques manifestes peut être orientée par le genre d'appartenance du texte mais peut aussi être amorcée par la reconnaissance d'un *régime* de *littérarité* (dont les modes ont été exposés dans la première partie de ce chapitre). Par exemple, si dans le sonnet la volte localise un contraste sémantique marqué entre l'octave et le sizain, ce genre identifie aussi un régime poétique et par là rend attentif à ses propriétés rhématiques, tant sur le plan de l'expression que sur celui du contenu. D'autres genres pourront avoir l'effet inverse, ce qui se traduira par un *tempo* de lecture plus vif. Au reste, tous les textes poétiques n'imposent pas le même *tempo* de lecture (comparer une page de Macé et une page de Dupin), au sens où chaque texte comporte des mises en relief, ou en sourdine, qui lui sont propres. Plus généralement, il semble raisonnable d'affirmer que la nature des rapports entre perception et interprétation dépend du mode herméneutique propre de chaque texte qui fait varier, au gré de ses contraintes sémantiques, l'attention à sa textualité. En ce sens, une fois admis le rôle des genres et des discours en la matière, on doit convenir que le dernier mot revient à la singularité du texte lu. Mais, comme nos événements sont définis comme des phénomènes qualifiés par une élection *fonctionnelle — i.e.* leur fonction par rapport à la progression, la cohésion et/ou la cohérence de tel texte — on comprend qu'il puisse y en avoir de *latents*, en particulier si aucun indice morphosyntaxique ne permet de les repérer (comme ce ne n'est pas le cas dans le chiasme cité). On admet ainsi qu'il n'y a aucun paradoxe dans le fait que ce que l'on met du *temps* à comprendre et à percevoir, l'expérience de la poésie suffit à s'en convaincre, puisse quand même tenir une place importante voire décisive dans la dynamique de constitution du sens textuel. Nous finirons sur cet argument qui doit à ce point passer la main aux analyses, en insistant sur la nécessité d'adopter une position de lecture/de description qui prévoit l'émergence de moments forts sans y réduire la textualité de façon *a priori*.

Dans ce cadre, la sémantique interprétative fournit les concepts descriptifs et le concept d'*événement* fixe l'objectif de la caractérisation du texte isolé dans un dépassement du « tout ou rien stylistique » (*i.e.* seuls les procédés d'insistance sont pertinents) qui rend compte du tissu esthétique et de la complexité de son relief. Pour ce qui concerne ce travail, on entend assumer ainsi la négativité de la poésie moderne. Dans la mesure où le caractère des poèmes hermétiques s'identifie aux formes qu'y

[161] Nous empruntons cet exemple à M. Ballabriga auquel nous renvoyons pour une analyse complète de l'énoncé (cf. Ballabriga 2002, p. 283).

prend la *difficulté interprétative*, on se donne alors les moyens de dépasser l'opposition clarté/obscurité en décrivant comment la complexité des parcours interprétatifs y fait événement[162]. C'est donc à mieux décrire de tels textes, et plus largement les formes poétiques post-classiques, que ces éléments de réflexion souhaitent contribuer. Mais il faut rester conscient du fait qu'il ne s'agit là que d'un versant d'une problématique sémiotique, celle de l'interaction entre un plan de l'expression et un plan du contenu. Alors, ce cadre étant considéré, peut-être qu'une conception événementielle de l'activité sémantique dans les textes donne-t-elle accès aux qualités esthétiques de ces productions culturelles singulières que sont les poèmes.

C. A nos yeux, une telle conception, malgré son statut exploratoire, joue un rôle important pour une sémantique interprétative des styles individuels tout simplement parce que ces derniers n'ont d'autre lieu de formation que la dynamique interprétative des textes. Il ne faut pourtant comprendre par là que le style est conçu comme l'intégration des singularités constitutives de chaque texte du corpus : le style n'est pas le produit d'une multiplicité de caractères puisque l'exemplification d'un style ne se fait pas nécessairement au sein d'*événements* (ou, dans un autre vocabulaire et par un parallèle inadéquat, par des éléments marqués, des configurations notables, etc.) mais aussi par le biais de simples phénomènes (ex. la récurrence d'une afférence contextuelle). Bien plutôt, nous voulons dire que, pour une sémantique des textes, le style individuel n'existe que dans une diversité de tissus esthétiques parcourus d'*événements* plus ou moins prégnants, dans la diversité de caractères qu'offre un ensemble de textes isolés. Et c'est parce qu'il existe toute une gradation du plus simple phénomène (disons une afférence contextuelle) à l'événement sémantique le plus prégnant (signalé en particulier par une configuration morphosyntaxique[163]) que l'on peut parler de *degrés d'accessibilité* du style. Ainsi, pour nous, dire que « nombre de faits de style restent imperceptibles, subliminaux, difficilement analysables par la conscience percevante du lecteur »[164], c'est évoquer un rapport particulier entre le *style* et le *caractère* du texte isolé, du fait que les formes de singularité s'actualisent à divers degrés *au milieu* de *dynamiques textuelles de formation d'événements*. Aussi, sur le plan sémantique, tout style peut-il non seulement connaître plusieurs formes (de singularisation) mais aussi chaque forme connaît-elle normalement diverses modalités et divers degrés de présence en raison, notamment, de la présence d'événements plus ou moins prégnants.

3.3. Le *ductus* et l'action sur les formes sémantiques

1) Récapitulation et prolongement

Alors qu'une sémantique interprétative rend compte du caractère d'un texte isolé par la description de ses événements, elle atteint les aspects d'un style individuel par les formes de

[162] La description de textes Jacques Dupin voudrait apporter une démonstration de cette proposition.
[163] Pour vrai que « l'inflexion stylistique la plus forte réside en l'arrangement rhétorico-phrastique » (Molinié 1989, p. 123).
[164] Cf. Adam 1994, p. 19.

singularisation d'un corpus. À cet effet, les *lignes stylistiques*, les *schèmes d'unification*, les *idiosémies* et autres *tournures* ont pour objet de signer les caractéristiques d'une œuvre à différents paliers de la textualité. On dispose ainsi, pour ainsi dire, des lieux théoriques où prend place une partie des « règles légitimatrices du langage de l'œuvre »[165]. Évidemment, ces formes de caractérisation (les formes de *singularisation* deviennent, du point de vue de la description effective, des formes de *caractérisation*) connaissent des degrés de systématicité plus ou moins forts selon la régularité, la fréquence et la variabilité de leur présence en contexte. Il est possible de récapituler ainsi le dispositif proposé :

Problématique de la description	*Ductus* (ou « manière »)			« Composition textuelle»
Palier(s) de l'activité sémantique	Micro-	Méso-	(transversal)	Macro-
Forme de caractérisation	*Idiosémie*	*Tournure*	*Schème*	*Ligne*
Définition	Récurrence de parcours interprétatif	Récurrence de trajet interprétatif	Homologation de formes textuelles	Interaction de composantes

Tableau VII : les voies de la caractérisation sémantique des styles (individuels)

Comme le montre ce tableau, ces propositions descriptives impliquent un niveau supplémentaire dont nous n'avons pas encore parlé. Il s'agit d'une part du *ductus* de l'énonciateur, d'autre part de la ligne de partage que crée, parmi les formes de singularisation/caractérisation, la considération de ce *ductus*. Une telle perspective nous est inspirée par une piste de recherche évoquée par Rastier, piste qui place d'emblée la question du style sur le plan du signifié :

> Gestes et mouvements, points nodaux et moments critiques, tempo du rythme et phrasé des contours permettent de concevoir le texte comme un *cours d'action* sémiotique, au-delà d'une concaténation de symboles. Le genre codifie la conduite de cette action, mais ce qu'on pourrait appeler le *ductus* particularise un énonciateur, et permettrait de caractériser le style sémantique par des rythmes et des tracés particuliers des contours des formes[166].

Il reste à comprendre ce que signifie exactement tout cela, en sachant que l'interprétation en est relativement ouverte. Mais si la piste n'est pas tracée, elle est déjà un peu mieux jalonnée et, en quelque sorte, tout notre effort de réflexion antérieur converge ici. Des éléments de compréhension sont lisibles dans le tableau : 1. le *ductus* connaît vraisemblablement des modalités diverses en fonction du palier de la description auquel on se situe ; 2. toutes les formes de singularisation semblent ne pas pouvoir s'y ramener — les *lignes stylistiques*, du moins telles que nous les concevons, ne

[165] Cf. Saint-Gérand 1995, p. 25.
[166] Cf. Rastier, 1997c, p. 139.

paraissent pas en relever directement ou plutôt, comme on le verra , entièrement ; 3. de plus, ce terme encore énigmatique résume, selon nous, une sinon la tâche majeure de la caractérisation sémantique des singularités individuelles. Cette tâche s'analyse en différents objectifs qui correspondent aux différentes formes de caractérisation. Enfin, comme les définitions de *ductus* ne sont pas légion, on se basera sur la suivante qui offre deux acceptions distinctes :

> a) *Schriftzug, Linienführung der Schriftzeichen* (« Graphisme, tracé d'une écriture individuelle ») ;
> b) *Charakteristische Art der [künstlerrischen] Formgebung* (« Manière caractéristique de produire une forme, sous entendu artistique »)[167].

Pour finir de tracer les linéaments d'une sémantique interprétative des styles, il reste donc à préciser en quoi les *schèmes d'unification*, les *emplois* et les *tournures* peuvent renvoyer à autant de façons caractéristiques d'action sur les formes sémantiques. L'exposé s'en tiendra aux *principes* là où l'on pourrait espérer de plus amples développements car remplir une telle attente reviendrait, selon nous, à détailler les rapports entre les formes sémantiques et la textualité d'une façon (quelque peu abyssale) qui excède ce que nous voulons simplement signifier ici.

2) Quel statut de l'énonciateur pour le geste et le ductus ?

A. Strictement parlant, la notion de *geste* relève des données non verbales et plus précisément de la kinésique[168], et par conséquent sa transposition, qui n'est pas rare[169], dans le domaine du verbal accomplit un saut métaphorique. Ce saut est sous-tendu par la question de l'énonciation. Quel énonciateur est-il donc légitime d'associer à la notion geste ainsi transposée ? Par défaut, on peut convenir que cet énonciateur ne se confond bien sûr ni avec l'énonciateur réel (dans la situation effective de production du texte) ni avec l'énonciateur représenté (dans la situation fictive du texte). Partant, et c'est un pas plus engageant, on peut faire l'hypothèse que cet énonciateur correspond à ce que Genette appelle *l'auteur impliqué*, cette « instance fantôme » faite de « tout ce que le texte nous donne à connaître de l'auteur »[170]. Nous en resterons à cette proposition de fortune, en soulignant que l'essentiel est de ne pas assigner à cette instance hypothétique la responsabilité du *style* du *narrateur*, notamment, ou du *style* de l'auteur réel. On n'a toujours affaire qu'à des textes. Quoi qu'il en soit, on retiendra que si « le *ductus* particularise un énonciateur » le statut de ce dernier est certainement le même que pour la notion de *geste*, et l'on peut dire, en ce sens, que le *ductus* est au style et au corpus

---

[167] *Duden, Das Fremdwörterbuch*, 1997, Dudenverlag, p. 208. Les termes définissants ne sont eux-mêmes pas d'un emploi courant. Nous les traduisons ici au mieux.
[168] Sur le sujet cf. Kerbrat-Orecchioni 1994, pp. 18-24.
[169] Riffaterre souligne par exemple le fait que « L'écrivain […] n'a pas à sa disposition les moyens linguistiques ou extralinguistiques d'expression (intonation, gestes, etc.) auxquels il doit substituer des procédés d'insistance (hyperbole, métaphore, ordre inhabituel, etc. » (*op. cit.*, p. 33).
[170] Cf. Genette 1983, p. 102. En vis-à-vis de l'*auteur impliqué* (qu'on notera Auteur) on peut concevoir un *lecteur impliqué* ou *virtuel* : « Contrairement à l'auteur impliqué, qui est, dans la tête du lecteur, l'idée de l'auteur réel, le lecteur impliqué, dans la tête de l'auteur réel, est l'idée d'un lecteur possible » (p. 103).

ce que le *geste* énonciatif est au caractère et au texte isolé (ce qui donne une idée du champ d'application de ces concepts et définit un certain ordre de grandeur pour chacun)[171].

B. Les gestes de l'énonciateur sont visibles dans la suppression de la ponctuation, un usage particulier de la syntaxe, bref toutes manipulations d'*unités discrètes* (mots, syntagmes, etc.) auxquelles il paraît raisonnable de supposer une certaine *intention esthétique* — ce à quoi prépare la connaissance du genre. Cela étant, alors que la transposition métaphorique de la notion de *geste* dans le domaine verbal se conçoit aisément eu égard à des unités discrètes, peut-on véritablement parler de *geste* au plan sémantique ? Une même question peut être posée à propos du *ductus* : non seulement sa reprise dans le domaine de la sémantique des textes emporte une *connotation artistique*, mais on ne passe pas simplement du « tracé d'une écriture individuelle » à une « manière caractéristique de produire une forme, sous entendu artistique ». Car la *forme* en question, mot polysémique s'il en est, peut en l'occurrence être aussi bien matérielle (ex. sculpture) qu'assimilée à une *forme sémantique*. En fait, la difficulté n'est pas posée par un improbable usage véritable ou déviant de ces notions très génériques et, une fois de plus, il faut bien comprendre que l'emploi de ces termes (*geste*, *ductus*) ne fait que réaliser une sorte de métalangage qui n'acquiert sa pertinence qu'au contact des phénomènes. Dans ces conditions, nous nous rallions volontiers à cette piste de Philippe Hamon sur une *gestualité sémantique et textuelle* :

> À défaut de la figure visible de l'ironisant, de sa mimique signalisatrice de l'intention ironique, de sa gestualité phonique (notamment par des allitérations, des changements de ton et de rythme d'élocution), voire de sa gestuaire (toutes choses relevant de la rubrique de l'ancienne « actio » des manuels de rhétorique), ne revient-il pas aux « figures » les plus « voyantes » (par exemple, chez un Balzac la métaphore filée) de constituer une sorte de gestualité ou de gesticulation rhétorique, textuelle et sémantique, donc remarquable pour le lecteur, comme une sorte de mimique d'énonciation incorporée à l'énoncé et tenant lieu de l'énonciation elle-même ?[172]

Le rapport spontané qu'on peut faire entre le geste ou le *ductus* et les tropes est fort intéressant. Il fait se demander, par exemple, si au *ductus* ne correspond pas en fin de compte un simple inventaire de figures. A notre avis, les figures peuvent relever du *ductus* mais n'épuisent pas la variété des *tracés privilégiés* (cf. *infra*, 4.b). Mais surtout un tel rapport mérite d'être pensé relativement à la dynamique globale comme locale de constitution du sens textuel[173].

---

[171] Cette remarque s'impose étant donnée la relation relativement présente dans la littérature autorisée entre style, langage et geste. Ainsi, entre autres, Dominique Combe note ceci en référence directe à Merleau-Ponty : « le style est cette manière d' « habiter » le monde dans le geste de la parole qui est le propre de chaque individu » (Combe 1994, p. 86).

[172] Cf. Hamon 1994, p. 154.

[173] Pour une analyse et des compléments sur la notion de *geste énonciatif* cf. Ch.III, 2.2. et 2.3.2.

3) Quel(s) palier(s) de pertinence pour la description linguistique du style ?

Ce tableau montre aussi qu'une sémantique des styles prévoit de mobiliser l'ensemble des paliers sémantiques. Par là, elle prend position dans un débat latent sur un thème que nous avons déjà rencontré à propos de l'idiolecte. Il s'agissait de savoir quels types de faits linguistiques sont soumis au processus individuel de singularisation, sont pris en ligne de compte dans l'étude méthodique du style. Favorable à la définition exemplificatrice du style que propose Genette, Schaeffer reconnaît d'abord que :

> Dès lors qu'on considère que le style s'incarne dans les propriétés possédées par le signe, donc qu'il concerne les faits d'exemplification *verbale*, on dispose d'un critère au moins approximatif pour délimiter le domaine des phénomènes pertinents. Il semblerait pour le moins qu'on puisse exclure les faits qui relèvent de la structure *textuelle* proprement dite […][174].

Cette exclusion du texte de la question du style, et en tout cas cette promotion du signe, semble s'accorder avec la position de J.-M. Adam qui, emboîtant le pas à Genette[175], oppose la *texture* à la *structure* (« unité macrolinguistique par excellence ») pour définir le « style et le fait de style comme des faits de texture, c'est-à-dire des phénomènes linguistiques identifiables à un niveau micro-structurel »[176]. Pourtant Schaeffer estime nécessaire d'ajouter que

> […] les grandes unités discursives (par exemple le récit ou le drame) n'existent qu'incarnées dans une structure verbale, et donnent donc lieu à des régularités verbales différentielles qui, elles, intéressent directement la stylistique.[177]

Le paysage intellectuel connaîtrait ainsi une ligne de partage entre les partisants du *micro* et ceux de l'extension au *macro*. Y a-t-il lieu de prendre parti ? Nous ne le croyons pas. Une première raison est que ce qu'on appelle le « macrostructurel » peut accueillir toute une diversité de catégories poétiques. C'est justement ce qui fait l'intérêt problématique de l'exemple donné par Schaeffer :

> Par exemple, si on peut penser que l'analyse dramatologique comme telle ne relève pas de la stylistique, les énoncés théâtraux […] n'en exemplifient pas moins des traits linguistiques spécifiques qui sont référables à leur modalité d'énonciation : emploi massif de la première et de la deuxième personne, importance des déictiques, prédominance des désinences du présent, du passé composé, de l'impératif, etc[178].

---

[174] Cf. Schaeffer 1997, p. 22-23.
[175] Rappelons que pour Genette le terme de *style* est réservé à « des propriétés formelles du discours qui se manifestent à l'échelle des microstructures proprement linguistiques, c'est-à-dire de la phrase et de ses éléments » (Genette 1991, p. 143).
[176] Cf. Adam 1994, p. 18-19.
[177] *Ibidem*.
[178] *Ibidem*.

S'agit-il toujours de stylistique ou bien de poétique ?[179] Rappelons une dernière fois que l'ouverture *ad libitum* de la notion d'exemplification doit inviter à la prudence et que toute propriété linguistique exemplifiée ne doit être systématiquement qualifiée de stylistique (cf. 2.2.1 les rapports entre genre et style). Pour suivre ici la réflexion de Genette, il convient d'être plus rigoureux et de ne réserver cette élection qualitative des traits qu'en référence à des « modèles » de style « attestés » (école, époque, œuvre). Certes on pourrait, dans notre perspective, considérer comme stylistique, par exemple, un « emploi massif de la première et de la deuxième personne » mais alors il faudrait que la caractérisation puisse justifier la *valeur contre-générique* (en un sens élargi de la notion de genre) de la régularité de ces traits (par ex. dans le poème en prose). Pour être légitime, la définition sémantique d'un style individuel au palier macrosémantique, en termes d'interaction de composantes, pose précisément une telle contre-généricité (cf. *supra*, 2.1.1.b). Toujours est-il que, relativement à la question du style, la pertinence du palier macrosémantique doit être distinguée de celle des deux autres qui se révèlent importants pour des raisons bien précises.

4) Formes sémantiques, tracés privilégiés et dynamique du sens textuel

Pour clarifier cela et comprendre en même temps le rôle spécial que confère aux formes de singularisation une sémantique des styles il importe de distinguer les points de vue ou niveaux suivants :

> 1. celui des *formes sémantiques*, au sens large, et celui de la *dynamique de constitution* des formes et des rapports fonds/formes par esquisse, remodelage et reprise « dans une activité de *thématisation* par laquelle se font et se défont les identités »[180] ;
> 2. celui des *tracés privilégiés* de formes ou des modes d'action sur les formes correspondant aux différentes formes de singularisation.

Nous avons présenté au premier chapitre le cadre de la conception morphosémantique du texte. Nous y revenons sommairement pour exposer la dynamique qu'elle implique.

---

[179] Nous renvoyons ici aux propositions de Combe 2002, pp. 33-49.

[180] Nous faisons nôtre la conception de Cadiot et Visetti, selon laquelle « percevoir est une activité sémiotique, qui repose sur la saisie immédiate de qualités et d'horizons, qu'on ne saurait réduire à l'identité de schèmes ni aux épures d'une diagrammatique ; percevoir est toujours esquisser un sens, qui ne se déploie que dans un parcours, dans une activité de *thématisation* par laquelle se font et se défont les identités » (Cadiot, Visetti 2001, p. 50).

a) Aspects de la conception morpho-sémantique du texte

1. *Type de formes*. — Le premier niveau est celui des *formes sémantiques*. Sans avoir l'ambition d'épuiser ici la question et, par là, sans préjuger de leur variété[181], on peut décider de retenir pour illustration deux formes typiques : le *profil* linguistique dans la théorie des formes sémantiques de Cadiot et Visetti, superposable au sémème de Rastier, et le *thème* assimilable dans la sémantique interprétative à l'acteur, au thème spécifique ainsi qu'au foyer énonciatif/interprétatif (dans la composante dialogique). En ce qui concerne ces derniers rapprochements entre la SI et la TFS, on conviendra que le *thème* de Cadiot et Visetti possède un comportement analogue à la *molécule sémique* (qui analyse l'acteur, le thème et le foyer dans la SI) qui servira donc de modèle de forme pour le *thème*. On laisse volontairement de côté le *motif* pour ne pas compliquer ici inutilement les choses.

2. *L'activité de thématisation*. — Le second niveau, qui est celui de la *dynamique de constitution* des formes, admet une conception de l'énonciation (mais aussi de l'interprétation) selon laquelle

> énoncer, c'est essentiellement profiler — donc remanier et objectiver par stabilisations successives — un ensemble de possibles ouverts par l'activité de thématisation en cours, qui seule en établit la continuité[182].

Au profilage dans la mise en syntagme correspondent du point de vue d'une sémantique interprétative des actualisations/inhibitions sémiques qui traduisent pour le sémème concerné des interactions contextuelles avec les unités environnantes. De fait, alors que la *lexie* constitue le site des actualisations de sèmes, l'essentiel de l'activité sémantique se joue entre le syntagme et la période (pour indiquer ici une limite supérieure), qui offrent des zones locales de contextualisation. Or, pour signifier les rapports entre *profil* et *thème*, on peut dire qu'un *thème* (ex. un acteur) se définit comme une intégration typique de *profils* (ex. actants). Il suit que les profilages sont à l'origine des actions sur la constitution des *thèmes*, et par extension, de la *dynamique de constitution* des formes. Bref,

> Considérés isolément, le syntagme et la période apparaissent comme des lieux de constitution de formes ou d'éléments de formes sémantiques. Replacés dans la continuité du texte, ils sont un lieu d'entretien des fonds et des formes, cet entretien pouvant consister en continuation, réitération, ou déformation.[183]

Globalement, en effet, la dynamique de *thématisation* connaît un double mouvement caractéristique de la constitution du sens textuel. On assiste, dans le temps que dure le cours d'action sémiotique dans le

---

[181] On peut considérer, par exemple, qu'aux syntagmes stéréotypés correspondent des formes sémantiques complexes. Et la *tmèse* (ex. *Ils mangèrent donc les pommes, bien vieilles, de terre*) joue sur l'intégrité des formes sémantiques en atermoyant leur intégration.
[182] *Op. cit.*, p. 223.
[183] Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 136.

parcours du texte, à d'incessants profilages (*individuation*) qui influent (*caractérisation*) sur l'évolution contextuelle des *thèmes*. On a en somme :

Formes	Motif	Profil	Thème
Problématique	*Unification*	← *Individuation Caractérisation* →	*Identification*

Tableau VIII : les types de formes sémantiques et leur problématique associée

Mais, à l'évidence, on comprend que cette activité de *thématisation* diffère selon les textes non seulement en ce qui concerne les identités (un texte parle d'une chose, un autre d'autre chose) mais aussi dans les *plis*, si l'on peut dire, de sa dynamique (ex. dire différemment en usant d'une reformulation). En ce sens, chaque texte présente des événements sémantiques qui en font le caractère et lui impriment ainsi un « modelé » plus ou moins imitable.

b) Hypothèses conclusives sur les modalités du *ductus*

C'est dans cette complexité que se laissent identifier ce qu'on propose d'appeler, en un sens très général, des *tracés privilégiés* de formes. Il semble raisonnable d'avancer que ces *tracés*, ou façons d'*individuer* des *profils* et de *caractériser* des *thèmes*, sont la réalisation en contexte des formes de singularisation définies au terme d'une familiarisation avec le corpus. Ces *tracés privilégiés* participent ainsi à identifier un *ductus* ou manière particulière de constituer et de faire évoluer des formes sémantiques. Pratiquement, cela signifie que la description se donne pour objet d'étude stylistique les *façons singulières* qu'a le sens de *prendre forme dans un ensemble de textes*, et c'est au fond à la poursuite de l'œuvre comme espace (phénoménal) complexe générateur de forme(s) textuelle(s) qu'on se lance.

Au palier microsémantique du mot, c'est dans un tel cadre qu'il convient d'imaginer par exemple la place de la « *stylistique des motifs* » imaginée par Cadiot et Visetti (et l'imagination n'est pas en reste dès lors qu'il s'agit de formes sémantiques) :

> On pourrait ainsi envisager la possibilité d'une *stylistique des motifs*, qui viserait à caractériser, selon les genres et les auteurs, diverses façons de jouer de la strate des 'motifs' au sein des profils et des thèmes : style plat ou imagé ; style bourré de clichés ou au contraire ludique […] style 'mythique', qui, à la limite ne serait plus fait que de motifs valorisés ; styles 'à deux temps', caractérisés par des emplois 'sérieux' lors d'une première occurrence lexicale […] suivis d'un retour 'ironique' au motif par allusion plus loin dans le texte, etc.[184]

[184] Cf. Cadiot, Visetti 2001, p. 150.

Mais cette stylistique ne serait en fait pas autre chose qu'une classe particulière d'objet pour une sémantique des styles. De même, par analogie, on dira que nos formes de singularisation identifient quatre catégories de « façons de jouer » des *profils* et des *thèmes* au sein du cours d'action sémiotique dans le texte. C'est ainsi que les récurrences de dynamiques interprétatives révèlent leur rôle stylistique de tournures (*configurations* et *mouvements*) en réglant les rapports entre sémèmes au palier mésosémantique. Par exemple, un chiasme sémantique du type *Écrivain ou plumitif, percheron ou pur sang* réalise une double *assimilation* de *profils* qui se traduit par l'actualisation d'isotopies embrassées. Mais un tel chiasme peut se produire au sein d'une dynamique sémantique plus étendue et éventuellement y actualiser un tracé privilégié, dans la mesure où il lui correspond une forme de singularisation. Par ailleurs, comme les schèmes d'unification rendent compte de solidarités d'échelle entre les paliers sémantiques, il apparaît que ces schèmes sont susceptibles de participer du *ductus* à condition que le schème (ex. la réciprocité) s'applique effectivement aux paliers micro- (ex. l'oxymore) et/ou mésosémantique (ex. l'hypallage). C'est ainsi que la réciprocité pourra être considérée comme un *motif stylistique d'action* sur la constitution des formes sémantiques : *grosso modo*, on pourrait dire qu'alors la mise en syntagme a pour instruction de produire des *cooccurrences sémémiques conformes* au patron de la réciprocité (cf. les deux exemples que nous venons de donner). En revanche, au palier macrosémantique l'effectivité du schème ne semble plus pouvoir être liée à des tracés privilégiés et, par exemple, l'identification statique d'acteurs antithétiques s'opère hors du cours d'action. De même, la *ligne stylistique* qui témoigne d'interactions régulières (idiolectales) de composantes dans le corpus et donc de caractéristiques stylistiques au palier macrosémantique, paraît relever exclusivement d'une problématique de la *composition* du texte particulier, à l'image du genre.

Pourtant, style et palier macrosémantique semblent pouvoir être associés à la problématique du *ductus*, d'où la ligne pointillée dans le tableau VII. L'étude des styles relevant de l'ordre rhématique du discours, nous avions évoqué l'idée que les thèmes (et autres « unités » textuelles apparentées), *considérés en eux-mêmes*, puissent y être étrangers (cf. *supra*, 1.2.1.d). Le moment est venu de préciser ce point. Molino affirme que le style est dissocié des *thèmes* (acteur, thème spécifique et foyer) et qu'il réside dans le développement même des thèmes :

> le style de Balzac, ce n'est pas dans ses personnages ou ses intrigues qu'il apparaît, mais dans ses mots, ses phrases, ses images ; non dans ce qu'il a à dire, mais dans la façon dont il le dit[185]

La citation est complexe car elle paraît enchaîner un point de vue dynamique à un point de vue statique. En tant que type les *thèmes* sont en effet *disjoints du style* et ce n'est que dans leur dynamique de *constitution* qu'ils sont susceptibles de révéler une façon de dire caractéristique soit, dans notre vocabulaire, un tracé privilégié de forme sémantique. À vrai dire, il n'y a style que relativement à l'activité de *thématisation* — à quoi se résume toute la problématique du *ductus*. On voit sans doute déjà où nous voulons en venir. L'interaction entre composantes sémantiques pourra

[185] Cf. Molino 1994, p. 251.

relever de la problématique du *ductus* dès lors qu'on décèle dans le corpus des manifestations régulières non pas entre toutes les composantes mais entre la *tactique* et les trois autres. Cela se comprend aisément si l'on se souvient qu'à un *thème* correspond une molécule sémique, à savoir un groupement stable de sèmes. En effet, comme il n'existe aucune contrainte *a priori* sur l'actualisation tactique de ce groupement de traits (cf. Ch.I, 1.2.c), le texte est libre d'en disposer comme il veut et le *thème* peut connaître ainsi un état « latent ou saillant, selon que les constituants sont épars ou regroupés »[186]. De ce fait, au jeu réglé entre la tactique et les autres composantes correspondront, dans les textes, des façons régulières de présenter (diffusion/sommation) et au fond de faire évoluer les *thèmes*, c'est-à-dire de moduler l'activité de *thématisation*. Toutefois, en toute rigueur, on ne dira pas avec Jean Molino que « les faits de style sont partout où il y a variation sur un « thème » »[187], puisque toute variation thématique ne met pas en jeu une forme de singularisation, alors que tout fait de style réalise une variation thématique, dialectique, dialogique.

Ce dernier cas de figure nous ramène à la perspective de Jean Rousset pour qui, également, les *thèmes* connaissent des « phases d'affleurement ou d'immersion, de condensation ou d'alternance ». Les *thèmes* participent ainsi à des « rythmes d'ensemble ». La problématique du *ductus*, dans les tracés privilégiés qui le manifestent, a peut-être pour question principale celle des rythmes sémantiques, une étude qu'il reste à faire. On retiendra ensuite que, dans certains cas précis, au plan sémantique, le style se réalise aussi bien au palier macrosémantique qu'aux paliers micro- et mésosémantique (cf. *supra*, 3.3.3.). On le voit, avec les *tracés privilégiés* — une notion qui conjoint style et phénomènes linguistiques — de formes on se trouve au cœur de la conception strictement continuiste du style.

Nous nous sommes proposé au début de ce chapitre de délimiter l'objet d'une sémantique interprétative des styles en indiquant les voies qu'est susceptible d'emprunter la description. Ces propositions, qui ne prétendent bien sûr pas avoir épuisé le sujet, souhaiteraient avoir à la fois contribué à ouvrir des perspectives mais aussi à rationaliser des intuitions/conceptions partagées sur le style individuel. Quand bien même cette réflexion souffrirait d'inévitables ajustements, nous pensons avoir atteint nos objectifs de départ, dans la perspective d'une sémantique interprétative des styles : 1. en clarifiant la différence entre genre et style ; 2. en proposant différentes formes de singularisation ; 3. en montrant comment ces dernières s'actualisent dans les phénomènes sans perdre de vue la conception continuiste du style ; 4. enfin, en précisant les rapports entre les niveaux du texte et les formes du style. À ce point une synthèse critique est sans doute prématurée car certains points restent à éclaircir et de nouvelles pistes à envisager. Dans ce but, il nous faut maintenant illustrer au contact des œuvres cette approche foncièrement textuelle des styles que traduit *in concreto* le tracé de parcours interprétatifs en corpus et que doit sous-tendre l'hypothèse de la perception sémantique.

[186] Cf. Rastier 1995b, p. 228.
[187] Molino, *op. cit.*, p. 258.

CHAPITRE III

Sémantique du style chez Gérard Macé

> Je me souviens de ma chambre d'enfant. La mousseline des rideaux sur la vitre était griffonnée de passementeries blanches, je m'efforçais d'y retrouver l'alphabet et quand je tenais les lettres, je les transformais en dessins que j'imaginais. H, un homme assis ; B, l'arche d'un pont sur un fleuve. Il y avait dans la chambre plusieurs coffres et des fleurs ouvertes sculptées légèrement sur le bois. Mais ce que je préférais, c'était deux boules de pilastres qu'on apercevait derrières les rideaux et que je considérais comme des têtes de pantins avec lesquels il était défendu de jouer.
>
> Max Jacob, « Petit poème »
>
> *Nos poèmes sont semblables aux toiles d'araignée qu'Héliogabale recueillait à la fin de chaque jour. Peut-être aussi fragiles et transparents que ces toiles toujours prêtes à se déchirer, souvent aussi vains et parfois plus compliqués, c'est pourtant grâce à eux que nous essayons de saisir, au fond des chambres où nous cherchons le sommeil, les pattes de mouches de la réalité.*
>
> Gérard Macé, *Le singe et le miroir*

Sans négliger le fait qu'une unité stylistique puisse tramer l'ensemble des écrits de Gérard Macé, ce chapitre entend se consacrer exclusivement à la poésie de cet auteur. La description sémantique vise ici d'une part à mettre en évidence les formes du *poème en prose* tel que Macé se l'est approprié, d'autre part à dégager des aspects stylistiques de cette poésie. Ces deux objectifs de caractérisation sémantique — qui, malgré cette phrase de présentation trop tranchée, se conçoivent à vrai dire sans solution de continuité, étant imbriqués l'un dans l'autre — cet objectif double, donc, est poursuivi dans trois grandes parties organisant l'ensemble du chapitre. La première expose d'abord le cadre problématique de la caractérisation en justifiant les présupposés méthodologiques et théoriques qu'elle assume. Après avoir contesté le fait que, aux yeux de la critique macéenne, cette œuvre passe pour réaliser un mélange de poésie, de récit et d'essai, on se propose de mettre en lumière ce qui fait la variété du poème en prose chez Macé. Afin de compléter l'enquête sur les *lignes stylistiques* du poème en prose on confronte dans les deux parties suivantes les concepts de la sémantique interprétative à deux poèmes qui font figure de cas uniques dans l'œuvre, soit un centon, *La chambre interdite*, et un texte métapoétique, *Le vent est à la prose*. Leur description sera le moyen d'investir, au sein du corpus préalablement défini, la singularité de l'œuvre poétique quant à son *ductus* mais aussi quant à sa *tonalité* (un terme qui désigne un secteur supplémentaire de la description sémantique des styles).

1. APPROPRIATIONS DU POÈME EN PROSE

Poursuivant des objectifs de nature rhétorique-herméneutique, la caractérisation sémantique des textes poétiques (qui relève d'une sémiotique littéraire) fait notamment fond sur les genres du domaine où elle se situe (ballade, sonnet, haïku « acclimaté », poème en prose, etc.) pour se donner les moyens de cerner avec la plus grande pertinence possible les singularités textuelles qu'elle recherche. Elle part ainsi, suivant en cela l'ordre des choses, d'un certain niveau de généralité pour atteindre le propre de l'œuvre ou de la composition. Ce point de méthode suppose bien sûr d'une part un savoir sur la problématique des genres en général et, d'autre part, une idée un peu précise du genre concerné par la tâche de description en cours. En ce qui concerne l'œuvre de Gérard Macé, une bonne part de la critique témoigne à cet égard de confusions théoriques qu'il n'est pas inutile de mettre à plat avant même d'envisager ce qui caractérise au plan sémantique le poème en prose chez Macé.

1.1. Les genres en question

1) Perspectives de la critique

A. De nombreux articles observent que les textes de Macé ne se laissent généralement pas ramener de façon univoque aux catégories poétiques traditionnelles. Cette tendance remarquée de l'œuvre à renégocier les frontières des types et des genres textuels a la réputation de concerner non seulement sa poésie mais aussi les pratiques d'écriture qui s'en distinguent. Aussi la critique use-t-elle d'habitude de guillemets lorsqu'elle considère, par exemple, *Ex Libris* (1980) comme un « essai » mêlant une grande liberté d'imagination à une information très documentée ou encore *Le dernier des Égyptiens* (1988) comme une « biographie » qui explore sur un mode thétique la vie de François Champollion. Examinons plus en détail la façon dont la critique répond à cette situation d'apparence insolite.

B. Dans l'une des toutes premières critiques publiées, F.-X. Jaujard estime déjà que le *Jardin des langues* (1974) neutralise tout recours à une forme poétique attestée : « ni récit ni poème unique, moins encore recueil de poèmes »[1]. Adoptant une position critique certainement plus positive, Michel Collot remarque quant à lui, dans la brève notice qu'il consacre au poète dans l'*Anthologie de la poésie française*, que :

> Macé est l'auteur d'ouvrages inclassables qui tiennent à la fois de l'essai, du récit (volontiers autobiographique) et de la poésie : entre autres*, Le Jardin des langues* (1974), *Bois dormant* (1983), *La mémoire aime chasser dans le noir* (1993)[2].

C'est un constat comparable que fait Robert Sabatier dans son *Histoire de la poésie française* pour qui Macé offre un modèle de poésie rétive aux partages génériques classiques : « s'il est des textes que l'on

[1] Cf. Jaujard 2001, p. 11.
[2] *In* Bercot, Seth, Collot 2000, p. 1243.

pourrait proposer pour effacer les frontières traditionnelles entre la poésie et la prose, se sont bien ceux de Gérard Macé »[3]. Une dizaine d'années plus tard, B. Conort y insiste à son tour : « Gérard Macé est un des poètes contemporains qui se démarque le plus de la notion de genre : poète, il n'use que de la prose et se refuse toute limite d'étendue »[4]. Dans une note d'un article récent sur Macé, Françoise Asso conteste elle jusqu'à la pertinence même des distinctions génériques :

> Ces questions [de la qualification générique] ne se posent guère, par exemple, à la lecture de *La mémoire aime chasser dans le noir* (Gallimard, 1993), dont le titre dit bien, cependant, à quel point ce livre est proche des précédents [*Les trois coffrets, Le manteau de Fortuny, Le dernier des Égyptiens, Vies antérieures*]. Ce qui ne veut pas dire que, pour celui-ci, on reconnaisse un genre existant, mais que la forme du livre épouse de manière si évidente son sujet que toute tentative de description ne peut qu'en reproduire naturellement le mouvement. C'est ce qui se passe également avec les livres dont je parle, mais tout concourt dans ceux-ci (le sujet comme le mouvement, en particulier la ligne continue et capricieuse que nous suivons) à dérouter le lecteur et à le faire se retrouver — dans des espaces, dans des histoires, dans des avatars fugitifs de genres reconnus[5].

On retiendra surtout que pour Asso « Gérard Macé a trouvé non un genre, mais une *forme*, qu'il reprendra dans les textes suivants, une forme où l'érudition est sœur de la mémoire »[6]. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette position qui ne manque pas d'intérêt dès lors qu'on en précise la teneur. Citons pour finir la liste très carpe et lapin de types textuels (dont les textes !) que dresse Marc Blanchet :

> Inclassable. Dans un monde épris d'étiquettes et de définitions, Gérard Macé est entré malgré lui en résistance. […]. Essais, poèmes, proses poétiques, fragments, textes, récits : le lecteur tournoie autour de ces mots quand il s'agit de nommer les mille et un visages de cette œuvre[7].

C'est ainsi que l'œuvre passe pour échapper à tout tentative de qualification générique. Cette unanimité pousse à prendre la critique au sérieux et peut inciter à débattre de la question des genres chez Macé, dès lors bien entendu qu'on reconnaît une pertinence à la notion de genre.

2) Perspective du poète

Livrant sa version des faits quant à la valeur méthodologique du genre, on ne peut pas dire qu'Asso tienne cette notion en grande considération :

> Extérieure aux textes, la question du « genre », quelque légitime qu'elle soit, ne dit rien d'eux : elle intéresse la littérature, la théorie, l'université — pour tout dire, l'institution. C'est dans l'après-coup d'une réflexion

[3] Cf. Sabatier 1988, p. 748.
[4] Cf. Conort 2001, p. 452.
[5] Cf. Asso 2001, p. 23.
[6] *Op. cit.*, p. 28, nous soulignons.
[7] Cf. Blanchet 2001, p. 14.

> sur le texte lu que le lecteur, se reprenant, s'interroge : est-ce un récit ? est-ce un essai ? le premier est-il prétexte au second ? ou bien l'inverse ? (*op.cit.*)

Déliée du texte, la notion de genre se voit ainsi, sans autre forme de procès qu'un vague argumentaire idéologique, sinon frappée de nullité du moins reléguée au rang des appareils accessoires de la critique et seconds de l'interprétation des textes. Or, ce qui peut étonner, Macé développe lui-même un fort scepticisme, pour dire le moins, à l'égard de la notion de genre (nous soulignons) :

> G. M. : Pour en revenir à la question des genres, je ne me la suis jamais posée en termes formalistes. Si l'on regarde les œuvres du passé, on constate d'ailleurs que cette question ne se pose guère. Il ne nous vient pas à l'esprit de nous demander de quel genre relèvent *Les Métamorphoses* d'Ovide, *Les Caractères* de La Bruyère ou les *Divagations* de Mallarmé. C'est une question qui *m'a toujours paru oiseuse*.
> […]
> Qu'il s'agisse ou non d'écrivains, je me suis aperçu que je prenais plaisir à raconter des vies. Je retombais au fond sur quelque chose d'extrêmement classique, car pendant des siècles on a raconté des vies. C'est aujourd'hui devenu un genre qu'on appelle biographie. Mais en devenant un genre, c'est devenu une accumulation de stéréotypes. Cette parole toute faite est précisément *ce qui empêche d'écrire*, et c'est pourquoi mes livres ne sont pas conformes, par rapport aux genres en tant que tels[8].

Les choses ont ainsi le mérite d'être claires : non seulement la question des genres est superflue mais la connaissance même d'un genre donné se révèle néfaste à la libre création littéraire[9]. Ces positions de Macé et Asso, qui ne semblent pourtant pas verser dans la thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne[10], sont discutables mais nous en resterons là, l'essentiel de notre propos se situant ailleurs.

Cette situation globalement exposée, on constate que la critique répond diversement au caractère réputé inclassable des textes de Macé, à savoir 1. par le « mélange de genres » (Collot), 2. par le « 'brouillage' des genres » (Sabatier) et 3. par la promotion d'une « forme » originale étrangère à la notion de genre (Asso). Ces réponses impliquent spécialement quatre catégories poétiques — l'essai, le récit, la poésie et la prose — qui ne font cependant l'objet d'aucune discussion de fond dans les articles cités. Or toute la façon de poser le problème des textes inclassables, c'est-à-dire de reconnaître qu'il y a effectivement un problème de cet ordre, et par suite toute la pertinence de la réponse donnée, dépend très précisément de la conception qu'on peut avoir de l'essai, du récit, de la poésie et de la prose : s'agit-il là en effet, à proprement parler, de genres ?

---

[8] Cf. « La poésie tombée dans la prose (entretien avec Gérard Macé) », *L'Infini*, 19, Paris, Gallimard, p. 76.

[9] L'opinion de Macé sur les genres connaît toutefois des modulations et l'on peut lire dans le même entretien une certaine re-connaissance de la notion en question : « G. M. : On pourrait dire qu'il y a dans *Ex Libris* un « je » caché et que l'on a affaire, davantage qu'à un *essai*, à une version transposée du *roman d'apprentissage*. C'est le récit du lecteur qui à travers ses lectures, et en les réinventant après coup, montre comment il advient à lui-même ». (*ibid*., p. 78, nous soulignons).

[10] « Qu'on accepte ou non l'idéal subversif (qui est *aussi* un idéal générique) au nom duquel la notion de genre a été remise en question, il demeure qu'au niveau descriptif, la thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne n'est guère plausible, s'il est vrai qu'un message verbal ne peut se constituer que dans le cadre de certaines conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique » (Schaeffer 1995c, p. 521).

1.2. Le poème en prose comme genre

1) Poésie, récit, prose, essai

1. *Poésie et récit*. — Discutant l'opposition entre poésie et récit, Dominique Combe (1989) apporte un éclairage important en la matière :

> Si le récit est opposé à la poésie, c'est qu'il est pensé comme une « genre » littéraire, tout comme la poésie elle-même. Cette double assimilation est là encore contraire à la bonne logique. Car le « code » poétique n'est aucunement un « genre », du moins à l'origine. Lorsqu'Aristote, dans la *Poétique*, étudie la tragédie, l'épopée et la comédie comme exemples du principe de la *mimèsis*, la poésie à laquelle celles-ci se rapportent ne peut être conçue comme un « genre ». Bien plutôt, elle est l'équivalent de la littérature, au sens moderne. Il convient en effet de réserver, par souci de rigueur, le terme de « genre » pour les formes historiques, institutionnelles de la littérature : si la « poésie » dans sa généralité de « code » n'est pas un genre, en revanche les poésies épique, dramatique et lyrique, en sont. Tout comme, en approfondissant l'analyse, il apparaît que l'ode, l'hymne, l'élégie ou le sonnet sont des « sous-genres » du genre lyrique.
>
> Mais le récit n'est pas plus un « genre », entendu dans cette acception, que la poésie […]. Le récit n'est pas une forme historique de la littérature, mais, comme la poésie, un universel linguistique quoi qu'il ne se définissent pas par le code.[11]

Récit et poésie renvoient donc à des catégories poétiques qu'il ne s'avère pas pertinent de considérer comme des genres. Le récit est une « catégorie 'transversale' » (Combe, *ibid.*) renvoyant simplement à la composante narrative des textes. C'est un secteur de leur composition qui peut entrer dans les critères de définition d'un genre (ex. le roman) mais n'est la propriété exclusive d'aucun. Quant à la poésie, si elle n'est pas un genre, de quoi s'agit-il ? Nous répondrons avec Rastier qu'à l'égal du théâtre, par exemple, la poésie peut être conçue comme un *champ générique* du discours littéraire, c'est-à-dire un espace de normes évolutif où s'interdéfinissent (*lato sensu*) des genres comme l'élégie, l'églogue, le sonnet, le poème en prose, etc[12].

2. *Prose et poésie*. — Lorsqu'on entend distinguer la poésie de la prose on met en vis-à-vis, habituellement non sans péjoration, un « régime textuel » historique en littérature, à savoir la poésie versifiée, et une forme de textualité qu'on imagine tournée vers une pratique ordinaire du texte. Formellement, ce vis-à-vis est conçu selon une logique de l'écart :

---

[11] D'accord sur l'essentiel et ne retenant que ce qui concerne notre propos, on ne discute pas l'application de la dénomination « genre » aux « poésies épique, dramatique et lyrique » et corrélativement celle de « sous-genre » appliquée à « l'ode, l'hymne, l'élégie ou le sonnet » ni l'idée du récit comme « universel linguistique », affirmation qui appellerait une certaine relativisation culturelle.

[12] Rastier définit ainsi le champ générique : « groupe de genres qui contrastent, voire rivalisent dans un champ pratique : par exemple, au sein du discours littéraire, le champ générique du théâtre se divisait en comédie et tragédie ; au sein du discours juridique, les genres oraux constituent un champ générique propre (réquisitoire, plaidoirie, sentence) » (Rastier 2001a, p. 297).

> ce qui distingue le discours non lié (prose) du discours lié (poésie), c'est que ce dernier, par des règles spécifiques, s'écarte du rythme et de l'organisation phonique « naturelles » d'une langue donnée. Généralement, cet écart est un écart réglé, c'est-à-dire qu'il obéit à des schémas très stricts dont la répétitivité facilite la reconnaissance (schémas rythmiques, schémas de versification, schémas de rimes)[13].

Pour des raisons identiques, la prose ainsi comprise n'est pas davantage un genre que le récit ou la poésie. Reste donc l'essai qui lui est bel et bien un genre *historiquement* attesté, dans la diversité de ses expressions[14].

2) Assomption d'un genre unique : nécessité et conséquences

a) Du poème en prose comme anti-champ générique

Convoquant pour leur propos des catégories poétiques qui, mis à part l'essai, relèvent en fait d'un tout autre ordre que celui des genres, les thèses du « mélange des genres » (récit, poésie, essai) et du « 'brouillage' de frontières » (entre prose et poésie) apparaissent ainsi fort difficiles à défendre. Toujours est-il que ces thèses pointent une complexité textuelle réelle qui approche à sa manière la singularité pressentie de l'œuvre de Macé. Or, pour nous en tenir désormais strictement à l'*œuvre poétique*, il se trouve que le genre attesté du poème en prose[15] témoigne dès son origine des symptômes rencontrés dans notre état de la critique, état que nous avons cru bon d'augmenter de l'opinion du poète (Macé) :

> (i) historiquement, le poème en prose est un lieu privilégié de la contestation de la frontière entre poésie et prose, comme le signale l'équivoque notoire que comprend la locution *poème en prose* ;
> (ii) Nathalie Vincent-Munnia note que, dans la première moitié du XIX siècle, « Le poème en prose apparaît […] comme un genre indéfinissable, ne pouvant être soumis à aucune caractérisation générale et définitive »[16] ;
> (iii) en outre, ce genre connaît *in concreto*, eu égard aux grandes catégories poétiques, des configurations dominantes variées et Sandras a ainsi soin de relever qu'on « se voit contraint d'admettre plusieurs modèles du poème en prose », à savoir un modèle narratif, un modèle descriptif, un modèle musical ou euphonique, un modèle expérimental, enfin un modèle « proche du carnet ou de l'essai »[17] — par où l'on retrouve nos notions de récit et d'essai ;
> (iv) enfin, pour revenir à notre point de départ, il s'avère qu'à l'origine « Les auteurs eux mêmes ne semblent pas pouvoir trouver une dénomination générique adéquate à leurs textes, ne proposant que des paratextes descriptifs et des formules d'auto-dénigrement : ils ont conscience d'une certaine nouveauté

[13] Cf. Schaeffer 1990, p. 2091.
[14] Pour une caractérisation, on consultera avec profit l'ouvrage de Glaudes, Louette 1999 et plus récemment les études réunies dans Glaudes 2002.
[15] Comme en témoignent suffisamment les monographies historiques qui lui ont été consacrées, cf. l'ouvrage de Bernard 1959 et celui récent de Vincent-Munnia, Bernard-Griffiths, Pickering 2003.
[16] Cf. Vincent-Munnia 2003, p. 562.
[17] Cf. Sandras 2001, pp. 611-613.

> mais sont incapables de la définir. […]. La même absence de classification générique nette marque le discours de la critique et de la réception contemporaine de ces textes. »[18]

Pour considérer ensemble ces données historiques, et compte tenu du fait que les « premiers poèmes en prose ne seront reconnus comme tels que plus tard, lorsque les évolutions esthétiques dont ils sont eux-mêmes à l'origine auront permis de les saisir, en une espèce de retour, précisément comme originels »[19], il y a sans doute intérêt à parler du poème en prose comme d'un *anti-champ générique* pour la période d'émergence du genre (entre 1750 et 1850), soit en clair d'une « forme de contestation des modèles de poésie antérieurs »[20]. Mais l'histoire du poème en prose ne vérifie-t-elle pas encore aujourd'hui le geste contestataire des origines ? Par quoi s'expliquerait alors l'usage du terme « inclassable » par une critique qui, en définitive, souligne que l'œuvre poétique de Macé manifeste, avec une intensité certes remarquable, les particularités sinon ordinaires du moins originaires du poème en prose. C'est sur ce fond apparemment éclairci du débat, et avec une part (réduite) de la critique toutefois[21], que nous entendons chercher à savoir ce qu'il en est concrètement, dans les textes, du poème en prose chez Gérard Macé.

b) Sémantique du poème en prose : sémantique du style

On s'accorde généralement à reconnaître au poème en prose des exigences de composition qui font ses qualités propres. Pour Vincent-Munnia, par exemple, on a affaire à un

> texte en prose qui se fait « poème » au sens nouveau que le terme est en train d'acquérir pendant la révolution romantique, c'est-à-dire en tant que texte poétique *court*, *autonome* et *autotélique*, qui se suffit à lui-même — forme qui ne superpose néanmoins pas exactement, du fait de l'utilisation, précisément, de la prose, à ce qui définit largement le reste de la poésie romantique (versifiée) : le lyrisme[22].

---

[18] *Ibidem.*

[19] *Op. cit.*, p. 563. L'œuvre d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (1842) ayant fait date à cet égard via *Le Spleen de Paris*.

[20] *Op. cit.*, p. 561. L'expression technique « anti-champ générique » résume en fait cette opinion de Vincent-Munnia : « Les premiers poèmes en prose élaborent ainsi un genre à la fois poétique et anti-poétique ou extra-poétique, et une poésie qui trouve sa poéticité dans une interrogation des signes de la poésie » (*op. cit.* p. 566).

[21] Conort considère notamment que *La mémoire aime chasser dans le noir* relève « plus explicitement du poème en prose » (*op. cit.*, p. 452), et Frédéric Wandelère note à propos de *Les Balcons de Babel* : « Les poèmes en prose qui sont au cœur du recueil sont comparables à ceux publiés en 1974 dans le *Jardin des langues* » (Wandelère 2001, p. 17).

[22] Cf. Vincent-Munnia, Bernard-Griffiths, Pickering 2003, p. 445, nous soulignons. Des caractérisations générales analogues méritent d'être citées. Elles signalent un certain consensus en la matière. Combe, se référant aux « solides critères de définition » de Suzanne Bernard (1959, pp. 92-93) : « « Le poème en prose, je l'ai déjà dit, suppose une volonté consciente d'organisation du poème : il doit être un tout organique, autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poétique… ». Suzanne Bernard résume cette exigence par les critères d'*unité*, de *gratuité* et de *brièveté*. Par « gratuité », il faut entendre le fait que le poème en prose, à la différence de la prose poétique, n'est pas une « matière » à partir de laquelle « on peut construire aussi bien des essais, des romans, des poèmes ». Et, en définitive, « plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs — tout ce qui ramènerait aux autres genres de la prose, tout ce qui nuirait à son unité, à sa densité ». Dans son anthologie Luc Decaunes, reprenant les deux leitmotiv de la fameuse préface du *Cornet à dés* de 1916 — style et situation, introduit ainsi le genre : « Il faut donc que le poème en prose soit court. Et dense. Par voie de conséquence, il importe de tenir à l'écart tout ce qui donne lieu à digressions : les effusions, les narrations détaillées, les démonstrations, les prêches. Enfin, le poème en prose doit être *situé*. C'est-à-dire que

Mais alors que le poème en prose se laisse cerner au moyen de ces critères définitionnels (très génériques) la caractérisation demeure à ce niveau nécessairement sommaire étant donné que, mis à part la typographie et la morphosyntaxe, ce genre ne pose pas de *prescriptions explicites* quant à la production et à l'interprétation des structures textuelles en jeu (nous pensons ici à des prescriptions d'ordre thématique, par exemple), le poème en prose invitant par ailleurs à intégrer divers registres ou divers modes d'expression (voir ci-dessus notre citation de Sandras). De fait, conduire la caractérisation du poème en prose *plus avant* que ses critères définitionnels reçus c'est faire naturellement porter l'attention au niveau des structures thématiques, narratives, etc. Et il semble bien qu'une linguistique du poème en prose ne puisse jamais être autre chose qu'une *linguistique du singulier*. À partir de ce constat s'ouvrent trois voies de recherche dont une seule, la dernière, intéresse notre propos : si l'on choisit de ne pas restreindre l'étude de la singularité textuelle au texte isolé (a), et en deçà d'une enquête sur les formes singulières que prend le poème en prose en tant que cette diversité concrétise l'histoire du genre (b), on peut envisager de connaître via la description des structures textuelles la manière propre qu'a tel ou tel poète de s'inscrire dans ce genre (c). Plus précisément, si l'on convient que travailler dans la durée — dont doit témoigner un corpus assignable à un auteur — un genre n'impliquant pas de prescriptions structurelles explicites c'est s'approprier celui-ci d'une façon qui se confond finalement avec un style, alors la sémantique du poème en prose (dès lors qu'elle limite son objet empirique à une œuvre) n'est autre que la sémantique d'un style.

C'est dans cette optique et en connaissance de cette ouverture de champ que nous engageons ici le point de vue théorique d'une sémantique interprétative unifiée. En particulier, nous entendons substituer aux thèses du mélange et de l'exclusion des « genres » celle d'une interaction entre composantes sémantiques[23]. Pratiquement, dans la mesure où le récit relève de la composante dialectique et l'essai se traite notamment au moyen des composantes dialogiques[24] et thématiques, il s'agit par ce biais d'assumer la nature *négative* (cf. *supra*, la notion d'anti-champ générique), comme il semble, du poème en prose. La démarche prend de la sorte un tour critique puisque la description des composantes sémantiques permet de suspendre ou tout du moins de relativiser d'emblée le recours aux catégories poétiques connues tout en se maintenant au sein d'un genre unique attesté, celui du poème en prose.

---

cette œuvre brève, véritable forme autonome, ne tirant son pouvoir que d'elle-même, doit être éloignée, mise à distance, détachée, en somme, de l'auteur qui l'a produite […]. » (Decaunes 1984, p. 14).

[23] Sur l'interaction des composantes pour la définition des genres et des styles, cf. Ch. II, 2.1.1.

[24] Rappelons que dans le cadre théorique d'une sémantique interprétative, la description dialogique repose sur les modalités (telles qu'elles ont été évoquées dans la partie théorique de ce travail, d'après B. Pottier) et traite de l'énonciation représentée.

1.3. Corpus d'étude et degré de *concordia discors*

1) Problématique générale

Le problème que nous rencontrons au moment d'entrer dans le vif des textes peut se formuler ainsi : soit un ensemble de textes d'un même genre appartenant à une œuvre particulière, étant donnée la diversité de textes singuliers que circonscrit nécessairement l'unité générique du corpus retenu quel est le degré de *concordia discors*, pour signifier le problème à l'aide de cette expression, qui organise l'ensemble composé par les textes concernés ? En d'autres termes, et dans le cas particulier qui nous occupe, alors que la poésie de Macé se laisse toute entière identifier au poème en prose (cf. *supra* les critères évoqués en 1.2.2.b), la variété du poème en prose revêt-elle en définitive chez lui un caractère *plutôt* uniforme ou disparate ? Bref, dans quelle mesure est-il légitime de parler de formes macéennes *stables* d'*appropriation* du poème en prose ? La façon la plus évidente et sans doute la plus simple de répondre à cette question consiste d'abord à tenter de rapprocher des textes sur la base d'équivalences structurelles globales en cherchant à savoir s'il est non seulement possible mais pertinent de constituer des sortes de sous-ensembles à partir d'un ensemble de textes circonscrit par un cadre générique, c'est-à-dire à partir d'un corpus.

2) Délimitation du corpus d'étude

Volontairement restreint, ce dernier comprend la troisième partie du recueil *La mémoire aime chasser dans le noir* (1993), le recueil complet *Le singe et le miroir* (1998) ainsi que trois poèmes, à savoir *Pierrot, valet de la mort* (1986), *Tête-bêche* (1987) et *La forêt qui se met à marcher* (1991)[25]. Deux remarques importantes s'imposent pour légitimer ces choix. Précisons tout d'abord que cet ensemble couvre une période postérieure aux trois premiers recueils de Macé, *Le jardin des langues* (1974), *Les balcons de Babel* (1977) et *Bois dormant* (1983). Ces derniers textes apparaissent relever d'une manière distincte de ceux qui suivront et l'auteur lui-même y voit une trilogie lui évoquant indirectement une des pratiques d'écriture des Surréalistes :

> Pour les premiers livres publiés, *Le Jardin des langues*, *Les Balcons de Babel* et *Bois dormant*, ce qui s'est passé c'est en effet cette irruption violente de la langue en moi, l'abandon non pas à une écriture automatique — bien que ça puisse en avoir l'air — mais au désir de mettre sur le papier ce que j'entendais d'une voix intérieure puis de donner forme à cet espèce de magma[26]

Outre leur typographie en italiques, ces textes se caractérisent par un tempo de lecture soutenu que conditionne en particulier la suppression des points et des virgules et l'usage de l'énumération, comme l'illustre ce poème extrait du *Le jardin des langues* (p. 11) :

---

[25] L'ensemble de ces poèmes est réuni dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002, Paris, Gallimard, coll. Poésie. Par la suite, nos citations renvoient toutes à cette édition.
[26] Cf. Blanchet, Remaud 2001, p. 20.

> *Propriétaire d'enjambées de sept lieues et davantage je traverse vitesse multipliée les carcans de vos têtes les régions pluvieuses de vos conversations où les empreintes lisibles sont des coquilles émiettées à contenance de sable (la terre n'est qu'une feuille morte longuement mouillée de pourriture disent les uns les autres sont bâillonnés le ciel est cet envers ordurier de la terre ou réservoir d'injures ou pelure d'orange séchée sur un grand lit à baldaquin où roulent des coquetiers à la renverse dont la tête en bas déverse un ancien savoir. . . . . .*
> *. . . . . .*

L'ensemble produit l'*impression référentielle*[27] d'une parole spontanée, ininterrompue et inaccomplie (points de suspension, parenthèses non refermées) qui pourrait être celle d'un énonciateur ou d'un « sujet » pris d'un violent désir d'expression. Composés par cette « *main gauche* (la main italique) » qu'évoque l'épigraphe de *Le jardin des langues*, ce sont ces poèmes en prose marqués par l'usage de l'italique que nous plaçons en marge de notre corpus, quant bien même l'on y observe des traits de facture stylistiques affectant la poésie de Macé telle qu'on la lit ultérieurement (densité hypotaxique, métaphore continuée, tonalité négative). On notera néanmoins que *Les balcons de Babel* introduisent également un autre type de textes, eux non marqués par l'italique, que nous serons amenés à considérer dans le cadre de notre description.

Notre seconde remarque sur la délimitation du corpus concerne une décision éditoriale / auctoriale notable. Réunissant récemment *Le jardin des langues*, *Les balcons de Babel* et *Bois dormant*, l'édition Gallimard dit leur adjoindre

> la troisième partie de *La mémoire aime chasser dans le noir*, complétée par quelques poèmes en prose inédits en volume (« Tête-bêche », « La forêt qui se met à marcher », « Pierrot, valet de la mort »), ainsi que *Le singe et le miroir* paru en 1998 […] » (p. 218)

En comparant le contenu de l'édition originale du recueil *La mémoire aime chasser dans le noir* avec la table des matières de la « collection poésie » Gallimard, on s'aperçoit que cette dernière édition écarte d'un côté les deux premières parties de l'édition 1998 de *La mémoire aime chasser dans le noir* (qui en compte trois) mais insère de l'autre à la troisième partie qu'elle conserve trois poèmes absents du recueil original, à savoir *Tête-bêche*, *La forêt qui se met à marcher* et *Pierrot, valet de la mort*, d'abord publiés séparément[28] puis réunis sous le titre « La forêt qui se met à marcher »[29]. Ces exclusions et insertions tiennent peut-être au fait que l'édition n'a souhaité retenir que les poèmes en prose, les textes des deux premières parties de *La mémoire aime chasser dans le noir* se voyant sans doute écartés du fait qu'ils relèvent pour l'essentiel de l'essai bref et de l'aphorisme. Pour notre part, c'est bien un souci

[27] Pour une rapide présentation de ce concept qui rend compte des effets de réel du point de vue d'une sémantique des textes cf. *infra* 2.1.3.
[28] À des dates différentes (se reporter à la bibliographie).
[29] Cf. Boucheron, Lambel, Ragonneau 2001, pp. 49-52.

d'homogénéité générique qui dicte notre choix de ne retenir dans le corpus d'étude que la troisième partie de ce recueil et les trois autres textes mentionnés.

3) Formes textuelles et caractère du corpus

a) Nature et portée descriptive des formes textuelles

À partir de cette matière, de rapprochements en recoupements, il est apparu que les proses postérieures à *Bois dormant* se laissent pour la plupart ramener à trois grandes formes textuelles que nous avons choisi de nommer les *Vies*, les *Songes* et les *Médiations* de façon à en indiquer la nature mais aussi à souligner leurs rapports possibles avec des genres ou des catégories poétiques traditionnelles. Comme elles renvoient à un plan de l'expression analogue (ponctuation grammaticale, organisation du texte en alinéas et paragraphes ne dépassant généralement pas le verso de la page), ces formes se différencient essentiellement par des interactions spécifiques de composantes sémantiques (thématique, dialectique, dialogique et tactique du contenu). Il doit toutefois être clair que nous n'entendons pas ainsi proposer la description de « formes fixes » privées (*i.e.* n'étant pas faites de normes sociales). Précisons.

Globalement, l'intérêt du dégagement de ces formes textuelles nous apparaît multiple, dans la mesure où aux formes identifiées correspondent autant de *faisceaux* de particularités textuelles qui assument les ressemblances de famille entre un texte A, un texte B, un texte C, etc. En fait, ces faisceaux tout à la fois :

1. explicitent les axes responsables de l'organisation structurelle du corpus ;
2. décrivent des *tendances distinctes de composition* responsables chez Macé de l'assimilation poïétique du poème en prose comme genre ;
3. s'imposent au lecteur-poéticien comme autant de *motifs* de repérage et de compréhension eu égard aux textes qui sont susceptibles de se révéler inassimilables ou mixtes relativement à la Vie, au Songe ou à la Médiation (il s'agit donc de textes qui amplifient l'aspect « discordant » du corpus) ;
4. permettent au-delà d'investir avec un profit semble-t-il prévisible la part de l'œuvre provisoirement écartée par la description voire d'estimer la conformité ou la nouveauté d'éventuels textes à venir (production ultérieure et publication posthume). Tout cela devant être compris de la sorte : alors qu'on pourrait être tenté de parler de *type textuel* pour concevoir nos *Vie*, *Songe* et *Médiation* les termes de « tendances » et de « motif » sont employés ici à dessein en opposition à l'usage de la notion de type textuel qui en raison de l'identité forte et de l'antériorité générative qu'elle suppose nous semble devoir être tenue d'entrée de jeu à l'écart pour ce qui concerne la poésie de Macé.

C'est donc en ne leur supposant pas un statut de type que nous nous autorisons à parler de *formes* textuelles.

b) Tendance à la fermeture du corpus et variété restreinte des poèmes

On va le voir, la description des équivalences structurelles ou des particularités communes, qui conduit à caractériser sémantiquement ces formes textuelles, révèle chez Macé une *concordia discors* qui penche vers son premier terme, donc plutôt vers l'uniforme que vers le disparate, le corpus étant orienté à la *fermeture* plutôt qu'à l'ouverture. En guise de comparaison, par exemple, *Le Spleen de Paris* paraît offrir la tendance inverse, si l'on convient d'y voir avec Claude Pichois un « recueil ouvert ». Le critique donne cet aperçu de « la complexité du recueil » en soulignant la « multiplicité des genres littéraires qui y sont représentés » :

> à côté des poèmes en prose, des poèmes-boutades ou des poèmes-agression, expressions « lycanthropes » qui s'appliquent au *Miroir* et à *La Soupe et les nuages*, un « symbole » (*Le Thyrse*), « des moralités », vocable à prendre dans son sens médiéval (les pièces XX, XXI, XXXI), un tableau de mœurs à la Sébastien Mercier (*Les Bons Chiens)*, des contes, voire des contes cruels (*La Corde, Une mort héroïque*) ; sans compter l'affinité de tel titre avec les nouvelles au point que les deux listes de sujet se recoupent. Recueil ouvert, en opposition complémentaire avec les *Fleurs du mal*. Parce qu'il n'est pas possible de définir normativement le poème en prose. Parce que celui-ci est l'expression de la liberté dans la création. Liberté du flâneur poétique.[30]

Certes la comparaison est quelque peu forcée puisque l'analyse de Pichois, qui se borne au demeurant à un seul recueil, n'est certainement pas gagée sur des critères assimilables aux nôtres. Mais l'essentiel réside dans l'intérêt d'estimer ce que nous avons appelé le *degré* de *concordia discors* d'un groupement de textes (recueil ou corpus peu importe dès lors que la pertinence du groupement est génériquement fondée). Dans le cas présent, la validation d'un degré somme toute élevé de « concorde » résume en quelque sorte notre étude sur l'appropriation du poème en prose chez Macé : la diversité de textes isolés se ramène au bout du compte à une *variété* relativement *restreinte* de poèmes en prose. Nous en tirerons les conclusions qui s'imposent pour la description du style.

1.4. Sémantique de trois formes textuelles

S'il s'agit ici de faire apparaître les particularités sémantiques, au palier macrotextuel, qui légitiment tel ou tel regroupement de poèmes et justifient les dénominations choisies pour nos trois formes textuelles, la description s'en tiendra pourtant à l'essentiel. En particulier, là où l'on attendrait peut-être davantage de développements justificatifs, ne seront commentées que les particularités jugées les plus pertinentes.

[30] Baudelaire, *Œuvres complètes*, 1975, tome I, éditions Gallimard, pp. 1300-1301.

1) Particularités sémantiques des Méditations

a) Des poèmes thétiques

Onze textes exemplifient ce que nous prenons la liberté d'appeler des *Méditations*, sans plus de qualificatifs. Cette dénomination (qui paraît remplir suffisamment sa tâche descriptive à l'image d'un sous-titre « rhématique »[31]) désigne une forme textuelle qui intéresse de loin le plus grand nombre de poèmes en prose dans le corpus : *La chambre interdite*, *Suite royale*, *Hôpital de jour*, *La peur des miroirs*, *Au dieu du voyage*, *Hôtel de l'univers*, *Orphée qui se retourne*, *Le vent est à la prose*, *Le singe et le miroir*, *Le royaume des morts*, *L'espoir est une étoile filante…* (troisième et dernier texte de *Le siècle agonise*).

Pour approcher ce que peuvent avoir en commun tous ces textes, il convient avant tout de noter que *Le royaume des morts* et surtout *La chambre interdite* impliquent une intertextualité avec des textes de Macé justiciables des étiquettes « essai » (bref et long) et « aphorisme ». Le sixième paragraphe du premier texte renvoie en effet directement à *Le goût de l'homme*[32], quant au second il s'agit d'un centon tout entier composé à partir de passages de la première partie du recueil *La mémoire aime chasser dans le noir* (cf. *infra*, 3.3.). On peut s'autoriser de ces faits intertextuels, où la connexion intertextuelle met en rapport les genres pragmatiques de l'essai et de l'aphorisme avec celui du poème en prose, pour qualifier globalement nos onze textes de *thétiques*, au sens où ils impliquent au moins un thème vis-à-vis duquel des assertions sont réalisées du point de vue d'un foyer énonciatif identifié. Nous utiliserons en ce sens le terme de *propos* pour désigner le thème central de ces textes thétiques.

b) Le foyer énonciatif et la technique de modalisation

D'une présence constante, le foyer énonciatif est lexicalisé par un Nous généralement *inclusif* (sauf dans *Le vent est à la prose*, cf. *infra* 2.2.3.c) que les textes invitent globalement à assimiler, chacun à leur manière, à la société occidentale moderne (soit entre la fin du XIX^{e} et l'extrême fin du XX^{e} siècle). Y invitent des termes, expressions, citations et allusions fonctionnant pour le lecteur à la manière de chronotopes génériques tels que *cravate*, *gilet boutonné* [*du bourgeois*], *Kantor*, *journal*, *néon*,

---

[31] D'après Genette qui distingue les titres *thématiques*, qui visent « le contenu thématique » et les titres *rhématiques* ou formels qui eux visent « le texte lui-même considéré comme œuvre et objet » (Genette 1987, p. 75). À ce propos, on notera surtout que les sortes de titres « rhématiques » (vie, songe, méditation) que nous prenons la liberté d'attribuer à des groupes de textes (pour signaler leur ressemblance de famille) ne correspondent pas à l'ambition de restituer une quelconque typologie cachée dans la production poétique de Macé. Il s'agit uniquement d'une façon appropriée de résumer les aspects de la description sémantique produite, seul point qui importe à nos yeux.

[32] Le passage « Une autre réponse vient à l'esprit à propos des nomades : manger ses morts est le meilleur moyen de toujours les avoir avec soi, de ne jamais les abandonner, puisque l'estomac est une sépulture ambulante, qui dure autant que nous » (Macé G., 2002, *Le goût de l'homme*, Le Promeneur, p. 60) correspondant à cet autre « Les derniers à sortir de la forêt, après des siècles d'errance pour éviter à la fois le jaguar et l'homme blanc, furent aussi les derniers à manger leurs morts qu'ils refusaient d'abandonner à la nature, c'est-à-dire à l'appétit des bêtes et au désordre. En faisant de leur propre corps une sépulture, ces nomades se protégeaient eux-mêmes des âmes errantes, insatiables, toujours prêtes à réclamer leur dû aux survivants. » (Macé G., *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002, Paris, Gallimard, coll. Poésie, pp. 189-190).

chaussures du dimanche, *nos lumières* [*celles des vitrines*], *des oreilles absolument modernes et sourdes absolument*, *roman*, *le maître à moustache* [*… achève de donner à la révolution le sens d'un éternel retour*]. Les déictiques des Méditations, et en particulier *aujourd'hui*, sont compris ou se sémantisent notamment ainsi. Par ailleurs, si chacune de ces Méditations engage un point de vue réflexif portant sur Nous-mêmes, la nature du propos thétique peut elle-même contribuer à l'assimilation de ce Nous à la société occidentale moderne et autoriser par là, en même temps, de construire une identité thématique plus précise du foyer énonciatif. Ainsi, par exemple, dans *La chambre interdite* le thème explicite de la photographie s'accompagne d'une spécification du contenu de Nous comme sujet ou motif, entendu au sens artistique courant du terme (cf. l'expression *peindre sur le motif*), alors que dans *Le vent est à la prose* le thème de la poésie a pour corrélat dialogique un Nous qui signifie les acteurs de la modernité poétique (période contemporaine y comprise, selon toute vraisemblance).

À un autre niveau, l'aspect thétique des textes ressortit aux modalisations axiologiques assumées par le foyer énonciatif, dont le statut est celui d'un observateur-judicateur (*vs* narrateur). Ces modalisations sont constitutives de l'univers d'assomption du Je détaché dans le Nous inclusif. À ce titre, si on relève dans le corpus environ deux fois plus de comparaisons que de métaphores, ces dernières apparaissent essentiellement distribuées dans les Méditations : elles y prennent place comme le *moyen* privilégié de la *modalisation* qui exprime *linguistiquement* le point de vue du Je implicite concernant un acteur collectif — Nous-mêmes, et une situation — la Nôtre. Plus exactement, le développement de la réflexion apparaît confié à une multiplication de métaphores à valeur *dépréciative* bien plus qu'à un enchaînement logico-sémantique de propositions articulées par des marqueurs d'argumentation (en particulier *car* et *mais*, qu'on rencontre également dans les Songes et les Vies).

c) Sources mythiques de la thématique et tentative d'explicitation des propos

A. Concernant la thématique, on retiendra que le *mode génétique*[33] de ces textes n'est pas sans rappeler la technique médiévale de l'i*ntegumentum* ou reprise et intégration rhétorique de mythes[34], dans la mesure où, en effet, une bonne moitié des poèmes tirent leur matière de figures mythiques/typiques diverses, plus ou moins rigidement transposées. Ainsi : le mythe de Gaspard Hauser est substitué à celui de Narcisse dans *La peur des miroirs*, l'acteur décrit dans *Au dieu du voyage* représente Hermès, Orphée est de retour sans la présence d'Eurydice (bien sûr) dans *Orphée qui se retourne*, Ulysse et les Sirènes sont entourés de tout un bestiaire merveilleux dans *Le vent est à la prose*, le début de *Le singe et le miroir* transfigure le mythe dogon des Jumeaux[35] puis celui de l'Enfant sauvage né au siècle des Idéologues, ce dernier étant repris dans *Le royaume des morts* avec celui du Bon sauvage, enfin *Suite royale* nous rappelle à la mémoire des Rois, ceux des contes de l'enfance (Perrault), entre autres. Toutes

[33] Le mode génétique « détermine ou du moins contraint la production du texte » (Rastier 2001a, p. 300).
[34] Une définition permettra d'apprécier la prudence qu'appelle un pareil rapprochement : « L'*integumentum*, cet « art de récupérer les mythes », pour reprendre la définition d'Armand Strubel, avait permis aux théologiens du Moyen Âge, depuis Guillaume de Conches et Bernard Silvestris, de tirer de la mythologie une leçon compatible avec la doctrine chrétienne, par la méthode de l'allégorèse » (Lestringuant, Rieu, Tarrete 2000, pp. 21-22).
[35] Cf. *infra* 3.2.3.

ces figures des mythes et autres types littéraires servent de support ou de médium à l'expression *poétique* du *propos* des textes, à la « thèse » ou, dit moins maladroitement, à l'opinion sous-jacente que ceux-ci illustrent plus souvent qu'ils ne la développent. En ce cas, la Méditation prend un tour qualifiable d'*allégorique*. Aussi, par exemple, a-t-on sans doute moins intérêt à voir dans *La peur des miroirs* un portrait de Gaspard Hauser qu'un poème qui donne à (re)parcourir (c'est la fonction proprement mnésique de ces textes) les traits saillants du type Gaspard-Hauser, et ce en vue de la comparaison finale : « c'est nous-mêmes » (p. 164).

B. Quant au propos, il peut se voir explicitement formulé comme dans *Suite royale* (*Les rois ne sont plus rois de droit divin, ils sont les servants de nos désirs*) ou simplement signifié comme dans *Le dieu du voyage* (*nous ne voyagerons plus grâce à Virgile dans l'enfer d'une autre vie*) ou encore dans *La chambre interdite*, poème qui thématise la photographie et reprend le lieu commun de la représentation mensongère[36]. Mais le plus souvent l'interprétation est contrainte d'accéder au propos par des voies plus complexes. Dans *La peur des miroirs* mais aussi dans *Hôpital de jour* dit la laideur de l'écriture et du monde via la Beauté personnifiée[37] ; *Le vent est à la prose* vise le modernisme en poésie ; *Le singe et le miroir* insiste sur les atteintes de l'écriture quant à la parole perdue des origines, etc.

d) Énonciation représentée et communication effective : une qualité conative

Saisies dans l'acte de réception, l'ensemble de ces particularités sommairement exposées convergent *in fine* vers l'attribution d'une *fonction polémique* au foyer énonciatif. Celle-ci peut déclencher, par réaction, une identification du lecteur au foyer interprétatif implicite. Plus précisément, par la modalisation négative consistante et située (*i.e.* les déictiques *nous* et *aujourd'hui* qu'on rapporte sans ambiguïté à la société occidentale moderne) d'un propos défini, ces Méditations dessinent en creux la place d'un énonciataire *critique* (au sens non péjoratif du terme), une place pragmatique qui paraît amorcer une sorte de rupture avec l'autotélisme qu'évoque Vincent-Munnia à propos des critères de définition du poème en prose (cf. *supra* 1.2.2.b). Le Nous, qui comprend la distanciation relative d'un Je, pourrait alors être considéré comme le lieu grammatical de cette place pragmatique. Pour dire les choses dans les termes de R. Jakobson, ces Méditations semblent impliquer une certaine *qualité conative* concernant un genre textuel pourtant réputé replié sur la fonction *poétique*. Mais cette ouverture reste potentielle car tout débat demeure ici improbable, à la différence du genre de l'essai qui comprend lui un contrat énonciatif fait d'une instance de réception active, c'est-à-dire susceptible d'engager diversement, de façon publique, la controverse (parodie, lettre ouverte, etc.). Outre le jeu poly-isotopique qu'ils développent (cf. *infra*, 2.1.3.c), on peut voir là une marque de la poéticité de ces textes thétiques.

---

[36] La première partie de *La mémoire aime chasser dans le noir* est traversée par le cliché de « ces photographes tombés dans la misère réaliste », selon un échange que rapporte Jude Stefan entre Michel Deguy et lui-même, p. 13).

[37] En visant d'une façon à peine dissimulée, Rimbaud, *Dans l'hôpital qu'est devenu le vaste monde, derrière les baies vitrées où elle vient battre de l'aile, je reconnais quelque fois la beauté qu'on insulte* (p. 163) entretenant vraisemblablement une relation intertextuelle avec *Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée*, au début d'*Une saison en enfer*.

2) Particularités sémantiques du Songe

a) Aperçu synoptique

Dans le corpus retenu les textes concernés en premier lieu sont *Un ange passe…* et *La mémoire aime chasser dans le noir*, une lecture de *Bois dormant* autorisant à faire de ce couple un petit groupe en lui joignant le texte *Sommeil levant je me réveille…* (pp. 103-104) ainsi que, dans une certaine mesure, *Au-delà commence la banlieue…* (pp. 74-75). Le rapprochement effectué repose sur les particularités suivantes :

Composantes sémantiques	*Particularités pertinentes*
Thématique	a) Actualisation du champ lexical de la parenté et tonalité funèbre dominante
Dialectique	b) Absence d'organisation dialogique globale (« mise en intrigue ») c) Le narrateur interagit avec d'autres entités (notion de narrateur-personnage) d) Présence d'un acteur collectif humain Défunts (*figure* macéenne[38]) e) Absence d'organisation dialectique globale (sous la forme du récit canonique)
Dialogique	f) Narration dominée par la fonction du Rappel (souvenir) — *vs* Appel (imagination), corrélée à un narrateur explicite unique (*vs* collectif) g) Modalité épistémique de la perception (vue et ouïe) et du savoir (re/connaissance) exclusivement corrélée au foyer énonciatif unique (Je) h) Modalité ontique de l'/irréel/ (vs /réel/) appliquée aux acteurs de la situation événementielle
Tactique	i) Dominée par l'énumération

Tableau I : particularités sémantiques du Songe

Détaillons les plus importantes.

b) Corrélats du foyer énonciatif : modalité épistémique et fonction de Rappel

On le sait, Du Bellay et Ronsard ont illustré le Songe (aussi appelé Vision), d'une façon qui renvoie directement à Pétrarque[39]. Un aspect textuel identificatoire du genre[40] permet d'attirer l'attention

[38] On entend par *figure* dialectique/dialogique une grandeur « idiolectale» unifiant au moins deux molécules sémiques homologues au sein d'une œuvre donnée (pour une illustration sur la dimension dialogique Ch.IV, 2.3.).

[39] Cf. Lestringuant, Rieu, Tarrete 2000, pp. 216-217 : « Le Songe, où l'onirique conduit à l'ironique relève de la même inspiration mais prend une tonalité plus directement prophétique. Le Songe n'est pas le récit d'un rêve véritable, mais une fiction imitée librement de la *Canzone dei visioni* de Pétrarque et nourrie de surcroît d'emprunts à l'Ecclésiaste et à l'Apocalypse ».

[40] Du côté pragmatique, que nous n'aborderons pas en ce qui concerne Macé, Riffaterre souligne ainsi l'aspect édifiant du songe chez Du Bellay, en tant que leçon sur l'« *omnia vanitas* » : « Le titre n'indique pas le sujet (c'est un songe, mais de convention), mais le genre, c'est-à-dire le programme du texte. On le sait programmé pour une lecture double, puisque le songe se définit comme vision qu'on doit déchiffrer, comme *exemplum*, où chaque détail isolé a son sens propre, mais où l'ensemble des détails participe de la même signifiance » (Riffaterre 1979, pp. 113-126).

sur une récurrence dans les poèmes mentionnés. Ainsi, par exemple, dans le début du songe VIII de Du Bellay

> Je vis un fier Torrent, dont les flots escumeux
> Rongeoient les fondements d'une vieille ruine :
> Je le vy tout couvert d'une obscure bruine,
> Qui s'eslevoit par l'air en tourbillons fumeux[41]

la reprise anaphorique de la construction Je + VOIR, reprise qui est en soi l'indice manifeste d'un contexte poétique, semble une marque importante de la vision[42]. Un procédé analogue s'observe dans *Un ange passe…* (voir le poème reproduit *infra* § c. ; on notera l'ellipse syntaxique de Je + VOIR en fin de texte). Ayant signalé ce rapport indiciel à la tradition, précisons ce qui particularise le « songe macéen » au plan dialogique.

Chez Macé la modalité perceptive impliquée dans la structure propre au songe se manifeste la plupart du temps par la vue (Je + VOIR) mais aussi par l'ouïe (ex. *je m'entends répéter ces trois mots*, p. 103 ; *j'entends un bruit de vaisselle qui brise le rêve*, p. 146). Au plan dialogique, le songe se laisse ainsi appréhender comme une *corrélation privilégiée* entre la modalité épistémique de la perception et le foyer énonciatif représenté par Je (particularité g) dans le tableau). Mais ce qui fait surtout le propre de ces textes réside, à ce niveau, dans une spécification de la composante dialogique, à savoir dans le fait de donner à construire une perspective de narration où l'activité de la perception représentée ne se dissocie pas d'une sorte de *fonction d'anamnèse* (ou de réminiscence ?). Mais le terme pourtant parlant d'anamnèse est peut-être ici trop fort et nous préférons lui substituer la fonction neutre de Rappel qui, opposée à une fonction d'Appel liée elle à l'imaginaire, met moins l'accent sur la volonté du foyer énonciatif, et paraît en cela plus proche du sens des textes (cf. par ex. le passage *entre vouloir et non vouloir je revois*, p. 105) et, au fond, une certaine conception latente de l'activité mnésique chez Macé[43]. B. Pottier, à qui nous empruntons ces notions, en donne la représentation schématique suivante[44] :

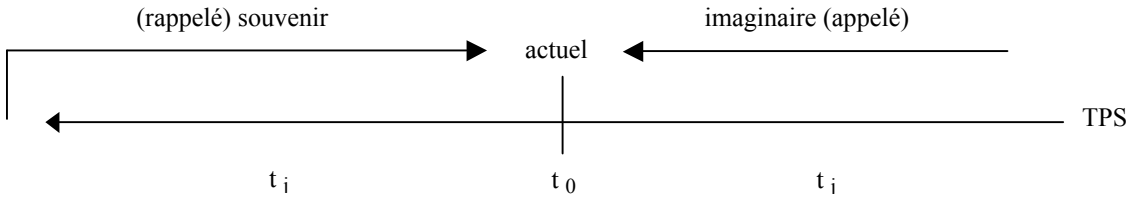
---

[41] J. du Bellay, 1974, *Les regrets et autres œuvres poétiques suivis des Antiquités de Rome. Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*, Genève, Droz, p. 314.

[42] À cet égard, on pourrait encore citer pour illustration ces vers de Ronsard extraits de *Les Folastries* : *...Je voy deça, je voy dela, / Je voy mille bestes cornues, / Mille marmotz dedans les nues : / De l'une sort un grand Toreau, / Sur l'autre sautelle un chevreau : / L'une à les cornes d'un Satyre, / Et du ventre de l'autre, tire /Un crocodile mille tours* (Raymond 1971, pp. 179-180).

[43] Ces précisions sont à mettre en relation avec l'importance du thème de la Mémoire chez ce poète (cf. *infra* 2.1.1).

[44] Le sémanticien l'introduit ainsi : « Nous sommes constamment témoins d'événements, si nous entendons par là que nous réagissons par nos sens et notre intellect à tout notre environnement, que celui-ci soit actuel (un train qui passe) ou inactuel (l'image de la tour de pise), c'est-à-dire observé dans l'instant (t_0) ou hors de l'instant (t_j), qu'il ait eu lieu (le souvenir) ou qu'on le crée par l'esprit (l'imaginaire) » (Pottier 2001, p. 225). Eu égard à la remarque précédente, on notera bien que les dénominations *fonction d'APPEL* et *fonction de RAPPEL* sont de cet auteur ; nous les utilisons telles quelles. La présence de ce schéma et surtout l'utilité de cette conception apparaîtra plus loin.



Remarque (en forme de discussion) : Indiquons ici une difficulté toute relative. Dans son dispositif de description, la sémantique interprétative situe la *fonction*, entendue au sens classique de la narratologie proppienne, au niveau événementiel de la *dialectique* (ex. le Manque, le Défi, le Déplacement, etc.). Ne peut-on parallèlement envisager des fonctions qui n'intéressent pas l'organisation du récit mais la narration et, plus largement, qui rendent compte du point de vue du foyer énonciatif, et intéressent en somme la *dialogique* ? Notre fonction d'anamnèse ne paraît pas pouvoir relever du récit proprement dit et il ne nous semble pas licite de considérer ici un cas de corrélation entre les composantes dialogique (narration) et dialectique (récit). C'est pourquoi nous préférons parler de spécification de la composante dialogique. Au reste, Pottier inscrit justement les fonctions d'Appel et de Rappel, que des termes comme « réminiscence » ou « anamnèse » ne font que spécifier, dans l'aire modale, la compatibilité de ces dernières avec la dialogique ne paraît souffrir d'aucune contradiction et mérite certainement de figurer parmi les concepts de cette composante sémantique.

La fonction de Rappel liée à la modalité épistémique de la perception visuelle connaît une lexicalisation privilégiée — *revois* dont l'aspect itératif réfère à un événement passé. Celle-ci est symptomatique du songe qui chez l'auteur de *La mémoire aime chasser dans le noir* apparaît ainsi davantage *acte de remémoration* qu'acte d'imagination productive — et c'est là peut-être une des grandes différences avec le songe traditionnel que nous évoquions plus haut.

c) La dialectique : l'exemple de *Un ange passe*…

1. *Nature fragmentaire du récit*. — Le Songe qui nous occupe manifeste un mode mimétique propre assimilable à un certain degré au *récit de rêve*, expression consacrée qui ne pose problème que si l'on borne sa représentation du récit à la *forme canonique* de celui-ci (qu'on distingue par sa clôture, sa complétude et sa symétrie, sa causalité enfin)[45]. On se contentera d'une brève analyse du poème non titré *Un ange passe…* pour illustrer à quelles conditions dialectiques on doit le *mode mimétique*[46] *onirique* du Songe chez Macé.

[45] J.-M. Adam entérine le dénivellement formel entre le récit de rêve et le récit canonique par un distinguo entre le verbe *relater* et le verbe *raconter* : « Un « récit de rêve » *relate* une suite non coordonnée causalement d'actes et d'états. À proprement parler, il ne *raconte*, lui non plus [Adam traite alors de la description d'actions], rien. » (Adam 1992, p. 100).
[46] Ou « mode d'organisation qui détermine le régime d'impression référentielle du texte » (Rastier 2001a, p. 300).

> Un ange passe, et pendant que les conversations se taisent autour de la table, il revient accompagné de son jumeau, les ailes collées par la poussière et la sueur. Mais personne ne saurait dire aujourd'hui lequel des deux a levé lentement sa main baguée pour nous adresser un signe plein de grâce et de vulgarité à la fois, un signe annonciateur et louche.
>
> Je revois le visage des jumeaux dans l'embrasure de la porte (celui qui tire la nappe en effaçant nos souvenirs, et celui qui transmet la tradition comme un mot de passe), chaque fois qu'en cherchant le sommeil j'arrange des mariages où sont invités les morts : des garçons d'honneur aux souliers vernis, les vieillards en chemises sans col, l'aïeule coiffée de noir depuis qu'elle a fauté.
>
> Je revois « l'oncle matinal », les cousins près de leur sous et ceux qui n'ont pas pu avoir d'enfants, je revois Roger d'Orléans et Melaine de la Courberie anoblis par l'usage familial, et par le temps qui leur a fait l'aumône d'une particule. Puis vers la fin du banquet, à l'instant où les fiançailles vont devenir des noces d'or, et l'aïeule une infante, j'entends un bruit de vaisselle qui brise le rêve : à la place des deux anges qui n'ont laissé aucun message, et qui n'apparaîtront plus ensemble sur la terre, je ne vois que des plumes comme après un combat de coqs, et la volaille qu'on engraisse pour le prochain mariage.
>
> Enfin le photographe avec ses airs de faux prophète, et sa lanterne allumée en plein midi pour nous annoncer la nouvelle de notre mort.

Dans le premier paragraphe les passages *Un ange passe* et *il revient* manifestent la fonction narrative du Déplacement avec ici une *sortie* de l'espace *topique*[47] de l'énonciation représentée vers un espace *utopique*, qui n'est pas nommé et demeure indéfini, puis un *retour* de l'acteur Ange vers l'espace topique de départ. Ce retour est marqué par une transformation de l'acteur Ange dont on apprend que les ailes sont *collées par la poussière et la sueur*. Mais on n'apprend rien de l'action transformatrice qui a (dû avoir) lieu dans l'espace utopique, espace (s'agit-il du Paradis, du Ciel, etc. ?) sur lequel plane de ce fait une énigme certaine, quand bien même la suite du texte permette d'imaginer une lutte entre les Anges (*comme après un combat de coqs*), ces derniers étant au reste une *figure macéenne* nettement antithétique (cf. *infra* 3.2.3.a). Du fait de cette transformation énigmatique, mais aussi parce qu'il n'est ni nommé ni décrit dans ses actions, l'espace utopique ne saurait alors ici mieux porter son nom. Cependant l'énigme se poursuit dans l'espace topique à travers une Annonciation axiologiquement ambiguë (*pour nous adresser un signe plein de grâce et de vulgarité à la fois*) et qui est donc tout à la fois une fonction irénique et polémique (*un signe annonciateur et louche*). De plus, entre les Anges-destinateurs et les Convives-destinataires (acteur complexe qui subsume l'acteur collectif Défunts et le narrateur implicite) rien n'est transmis et l'Annonciation reste non suivie d'effet (*qui n'ont laissé aucun message*).

Bref, ce qui doit être clair au vu de cette rapide analyse, malgré la présence d'une succession d'actions (*revient*, *puis vers la fin*) sur le fond d'une continuité thématique (il s'agit d'un banquet de noces) et actorielle (les Défunts), mais aussi de transformations dialectiques, c'est que les propriétés du récit canonique (clôture, symétrie et causalité) sont rendues caduques et qu'aucune organisation

[47] Rastier rappelle que la distinction entre les espaces *topique* et *utopique* est introduite par Greimas (1966). Elle « permet de représenter le récit comme une série de passages entre des espaces valués. Schématiquement, il commence dans une situation de manque, dans un espace topique dévalué de ce fait, par exemple le village ; il se poursuit dans la forêt, espace topique où se situent les épreuves successives ; il s'achève dans un espace topique valorisé, par exemple dans le palais du Roi où Ivan épouse la Princesse. Les passages du topique à l'utopique sont figurés par des fonctions de déplacement. » (Rastier 1999b, p. 191).

dialectique globale ne peut être constituée. Néanmoins l'intelligence narrative du lecteur peut encore tenter d'expliciter les ellipses narratives supposées telles. Aussi n'apparaît-il pas déraisonnable de proposer une fonction polémique Lutte, située dans l'espace utopique, en lien avec les fonctions antithétiques des Anges de la mémoire (*celui qui tire la nappe en effaçant nos souvenirs, et celui qui transmet la tradition comme un mot de passe*). Mais cela fait sans doute exception car relevant d'une rationalité onirique (*i.e.* ni causale ni finalisée) et étant en cela par nature énigmatique[48], le type de récit *fragmentaire* qu'implique le Songe macéen, en divers sens proche du récit de rêve (*en cherchant le sommeil*), n'appelle précisément pas à restituer les moments manquants d'une illusoire intrigue.

2. *Description d'un événement onirique*. — Pour ne pas en rester là il convient de présenter l'élément qui signale voire active de manière décisive une *mimésis onirique* pour ce texte. Si le passage allotope *un bruit de vaisselle brise le rêve* active clairement l'impression référentielle propre au Songe, c'est dans le passage précédent *à l'instant où les fiançailles vont devenir des noces d'or, et l'aïeule une infante* que l'essentiel se joue déjà eu égard à l'impression référentielle onirique, dans la mesure où il s'y manifeste une double antilogie. En effet, le contexte transformatif (que lexicalise d'abord *devenir*) accueille paradoxalement d'une part, pour un même actant, en position résultative un état /antérieur/ (*infante*) relativement à un état /postérieur/ (*aïeule*), d'autre part présente une rupture d'isotopie, *à l'instant où* venant rendre saillant dans *les fiançailles vont devenir des noces d'or* le trait /imminence/ du futur proche, impliquant ainsi une transformation d'aspect ponctuel alors même que la relation qui lie *fiançailles* à *noces d'or* est durative. Linguistiquement, cette relation durative s'étend à d'autres lexèmes que *fiançailles* et *noces d'or* qui relèvent d'une classe sémantique, celle des //âges de la vie maritale// dont participent aussi le *mariage,* les *noces d'argent*, de *diamant*. Elle est structurée selon une gradation gagée sur le temps social qui institue des intervalles normés (les noces d'or célèbrent le cinquantième anniversaire de mariage, etc.) et par conséquent des relations d'antériorité et de postériorité. D'où en particulier dans l'énoncé, au terme des parcours interprétatifs, le chiasme sémantique suivant :

Lexème	*fiançailles*	*noces d'or*	*aïeule*	*infante*
Sème	/antérieur/	/postérieur/	/postérieur/	/antérieur/

Tableau II : chiasme sémantique dans Un ange passe…

On rend ainsi compte, par la description de ruptures d'isotopies temporelles, du déclenchement d'une impression référentielle onirique dans *Un ange passe…* Notons pour finir que corrélativement à cette

[48] C'est tout un pan de la thématique de la seconde partie de *La mémoire aime chasser dans le noir*. On peut citer à cet égard : « Formant des couples boiteux que délivre un coup d'ailes, l'analogie à l'intérieur du rêve dénoue les liens de toujours entre la connaissance et la douleur » (p. 71).

sorte de phénomènes déclencheurs — qui identifient un événement onirique au plan dialectique[49], ce mode mimétique se traduit au plan dialogique par une saturation du texte par la *modalité de l'irréel*, modalité commune au Songe macéen et au récit de rêve (c'est la particularité *h)* dans le tableau).

3) Particularités sémantiques des Vies

a) Aperçu synoptique

Le genre connu de la *vie* est bien représenté dans l'œuvre de Macé, en particulier dans ses *Vies antérieures*[50]. On le retrouve dans sa poésie sous une forme réduite qu'on pourrait qualifier de « minuscule », en clin d'œil aux *Vies minuscules* de Pierre Michon. Les poèmes que nous retenons comme pouvant relever de la Vie sont *Parade nuptiale*, *Femmes sans tête*, *Tête-bêche*, *La forêt qui se met à marcher* et *Entre le théâtre et les bois…* (p. 76-77). On peut reconnaître à ces textes les particularités suivantes :

Composantes sémantiques	*Particularités pertinentes*
Thématique	a) Thématique dominante du cycle vital
Dialectique	b) Acteurs humains Défunts c) Récit hétérodiégétique : pas d'interactions dialectiques entre le narrateur et les acteurs
Dialogique	d) Modalité épistémique du savoir et fonction de Rappel corrélées à la présence d'un acteur à la troisième personne e) Corrélation peu manifestée des fonctions de Rappel (souvenir) et d'Appel (imagination) au foyer énonciatif[51] f) Modalité ontique du /réel/ appliquée aux acteurs de la situation événementielle h) Axiologie négative

Tableau III : particularités de la Vie (perspective hétérodiégétique)

Remarquons avant de poursuivre que certains textes à la première personne (par ex. *Opéré de quelque grosseur…* pp. 117-119 ; *De la partie fermée du théâtre…* pp. 71-73 ; *La leçon d'anatomie* pp. 117-119) semblent également relever du récit de vie, en d'autres circonstances appelé autobiographie. C'est donc en connaissance de cause que nous cantonnons l'analyse aux textes mentionnés ci-dessus.

[49] Signalons sans les analyser les passages qui situent des événements oniriques dans les autres Songes macéens : *il tombe mais sa chute est légère sur les graviers* dans *Au-delà commence la banlieue…*, *la nuit à l'œil louche a glissé sous ma porte* dans *La mémoire aime chasser dans le noir*, *Alors les chairs de son visage se décomposent* dans *Sommeil levant je me réveille…*

[50] Macé G., 1991, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.

[51] Soit, par exemple, dans *Femmes sans tête* « je revois le petit écorché », dans *Parade nuptiale* « si je ne les ai pas vus je les imagine », ou encore à la fin de *La forêt qui se met à marcher* « Le cadavre d'Arthur est le premier que j'ai vu ».

b) La dialogique ou l'espace profond du souvenir (Je / Rappel + Il / Rappel)

À la narration homodiégétique du Songe qui a pour matière des événements oniriques, s'oppose la narration hétérodiégétique de la Vie centrée sur des événements passés et actuels d'au moins un acteur humain. Cet acteur est toujours identifié (les Parents dans *Parade Nuptiale*, le Nourrisson dans *Femmes sans tête*) et parfois désigné par un nom propre (ex. Arthur Meslin et Gervaise Vidor dans *La forêt qui se met à marcher*, Saturnin dans *Tête-bêche*). La structure récurrente le concernant corrèle un Il à une modalité épistémique spécifiée par ce que nous avons convenu d'appeler la fonction mémorielle de Rappel. L'univers épistémique des acteurs se révèle ainsi au lecteur qui apprend non seulement ce que ces derniers savent mais aussi ce dont il se souviennent (dans *Femmes sans tête*, par exemple : *C'est dans une quinte de toux qu'il retrouve une impression d'enfance*, p. 170). Cependant l'accès à ces hétéro-univers[52] se fait par la médiation du foyer énonciatif qui lui-même connaît une actualisation de la fonction de Rappel. Par exemple, au tout début de *Femmes sans tête* on lit : *Dans une chambre noire et parée des atours du deuil je revois le petit écorché sur un chariot qui roule en grinçant vers la salle d'opération*. Le caractère dialogique des Vies semblent alors résider dans cette imbrication des fonctions de Rappel (en clair, Je se souvient d'un Il qui se souvient à son tour de son hétéro-univers passé) qui donne à ces textes un espace du souvenir doué de profondeur.

c) Vies minuscules

Ce qui unit par ailleurs tous ces poèmes est un niveau événementiel dont la thématique est celle des moments du cycle vital[53] de(s) (l')acteur(s) défunts concerné(s), moments dont les diverses lexicalisations ont valeur de chronotopes tels, puisés au hasard, *dans le ventre de sa mère*, *nourrisson*, *enfance*, *en tremblant comme une feuille* (vieillesse), *son fantôme* (résurrection), etc. Cependant dans les textes le parcours du cycle, marqués mais non nécessairement bornés par la naissance et la mort, n'a rien de linéaire et de duratif, et la narration de ces vies anecdotiques porte sur des gens de petite condition (ex. *le bleu de travail et le tablier*) à l'image de la Mère de *Parade nuptiale*, cette *héroïne d'une vie brève qui s'écroula un soir sur le seuil de sa maison*. Ce passage qui manifeste une concentration remarquable de l'aspect /perfectif/ (*brève*, *s'écroula*, *soir*, *seuil*) exemplifie le ton de ces Vies hantées par le deuil : qualifiant globalement l'isotopie de la vie (construite via les chronotopes dont nous avons parlé) l'aspect /perfectif/ contribue de manière symptomatique à produire la coloration funèbre qui domine ces poèmes. Pour ces raisons nous proposerions, respectueusement, de qualifier ces vies de minuscules.

---

[52] Pour une définition cf. *infra* 3.3.3.b.

[53] La sémiotique greimassienne a de longue date formalisé ce cycle à l'aide du « carré sémiotique ». B. Pottier en propose plus récemment une version sinusoïdale nommée « cycle des croyances » (cf. Pottier, *op. cit.* p. 171). Cette dernière représentation retient les phases successives suivantes : vie(s) antérieure(s), naissance et mort (constituant la vie proprement dite), renaissance, résurrection et incarnation.

4) Des appropriations d'un genre au style

a) Récapitulation

Récapitulons, en complément de ce qui a déjà été dit (cf. *supra* 1.3.3.), ce que nous avons cherché à faire. Les descriptions sémantiques que nous venons d'exposer justifient des regroupements plus ou moins importants de textes au sein du corpus retenu. On montre ainsi sur pièce que, mis à part les poèmes en italiques de *Le jardin des langues*, de *Les balcons de Babel* et de *Bois dormant*, la diversité des poèmes en prose peut se ramener chez Macé à une variété principalement faite de vies, de songes et de méditations. D'un point de vue plus global, on dira que la Méditation, le Songe et la Vie dénomment trois grandes formes textuelles qui doivent leur stabilité à l'existence, à un certain niveau d'analyse, d'autant de *faisceaux* de particularités sémantiques, faisceaux précisément responsables des regroupements effectués. Cette façon de faire justice à la complexité du corpus permet alors de rendre compte de *tendances* de composition textuelle qui sont en définitive autant de manières (trois) de pratiquer le poème en prose. Enfin, il faut se souvenir ici qu'Asso affirme à propos de *La mémoire aime chasser dans le noir* que Macé a trouvé une « forme » par delà la notion de genre. L'auteur n'a pas le soin de définir ce qu'elle entend par là mais nous en conviendrions de notre point de vue en précisant que dans ce recueil ce n'est pas une mais bien *trois formes distinctes* que Macé trouve.

b) Un desideratum de la description ?

Il reste que sur les vingt cinq textes que comporte le corpus examiné cinq s'avèrent rétifs au regroupement : *Le porteur de lanterne, Le roman des jumeaux, À l'intérieur du navire…* (pp. 191-192)*, Pierrot valet de la mort*, *Assis sous un auvent…* (pp. 193-194). Doit-on y voir un desideratum de la description ? À notre avis, il n'y a pas lieu de s'alarmer de ce fait qui doit avant tout nous rappeler l'historicité et la contingence d'une création poétique qui se garde des procédés systématiques.

N'étant pas en toute rigueur assimilables aux formes textuelles dégagées, ces textes qui font figure de facteurs d'hétérogénéité dans le corpus obligent à souligner le caractère *relativement* fermé de ce dernier. Plus précisément, outre le fait que ces textes ont en commun de se laisser en tout ou partie ramener aux catégories rhétoriques connues de la *description* (portrait, tableau) telles que, par exemple, Fontanier les définit[54], on notera qu'ils connaissent dans leur progression des ruptures thématiques, dialogiques et dialectiques (auxquelles correspondent des sauts de lignes entre paragraphes)[55], et qu'ils présentent de ce fait une *unité* globale *affaiblie* relativement aux textes justiciables d'une des trois formes textuelles. Ils donnent ainsi tout son sens à l'expression de *concordia discors*, dans la mesure où ils apparaissent, selon nos critères d'analyse, concrétiser des facteurs d'hétérogénéité du corpus. Néanmoins, des affinités sont décelables avec les trois formes textuelles et par exemple *Le roman des jumeaux* et *Le porteur de lanterne*, où un Je confie son passé et médite sur l'origine, semblent présenter

[54] Cf. Fontanier 1977, p. 428.
[55] Cette considération sémiotique ne paraît pas généralisable à l'œuvre poétique.

des particularités de la Vie et de la Méditation. De même *Assis sous un auvent…*, *Pierrot valet de la mort* et *À l'intérieur du navire…* mettent en scène un acteur unique (l'Émigrant, le Souffleur, le Capitaine, respectivement) que le sort dramatique pousse à rapprocher des Vies.

c) Trois *lignes* stylistiques fortes

Pour finir de conclure sur la question du style revenons à notre proposition de départ. Nous avons décrit des interactions entre composantes sémantiques dans le cadre d'un genre n'impliquant pas de prescriptions structurelles explicites en partant de l'idée qu'« on peut définir un style comme une *interaction idiolectale entre composantes* » (Rastier). Il s'agissait ainsi de passer de la question des genres à la question du style. Or la description révèle trois sortes d'interactions distinctes dans le corpus. Faut-il en conclure que chez Macé trois styles sont à l'œuvre ? Ou qu'on a affaire à un style pluriel ? Ou encore que la description du style selon l'interaction entre composantes atteint ici ses limites (soulignées par la difficulté à intégrer les cinq textes précédents) ? Que la description du style selon l'interaction entre composantes n'aboutisse pas à une interaction unique unifiant tout le corpus ne disqualifie en rien cette approche. Tout spécialement, celle-ci n'a pas pour vocation à ne traiter que des œuvres régies par un procédé unique et, dans la mesure où la description répond adéquatement aux phénomènes, cette approche souligne effectivement l'existence d'une pluralité de manières participant d'un style qui n'a par conséquent rien de monolithique. Nous suggérerions en définitive de retenir que l'œuvre poétique de Macé connaît en parallèle trois *lignes stylistiques fortes* diversement réalisées dans les textes. On illustre ainsi une de nos propositions pour rendre compte du style en sémantique.

Plus précisément, on voit se réaliser l'*appropriation* stylistique d'un genre caractérisé par une absence d'interaction sociolectale (définie) entre composantes sémantiques. Le fait que la diversité des textes du corpus se ramène au bout du compte à une variété *restreinte* de poèmes en prose autorise à retenir que si une *unité de style* enveloppe la prose de Macé après *Bois dormant* elle semble toutefois ne pas se maintenir dans les derniers poèmes. En effet, on remarque qu'à l'exception de *Pierrot valet de la mort* les textes « inclassables » appartiennent au dernier recueil de poésie en date *Le singe et le miroir* et, de ce fait, la difficulté qu'il y a à les rapprocher des autres pourrait bien témoigner de l'apparition d'une *lignée stylistique* inédite dans l'œuvre de Macé[56].

Cependant, les cinq textes rétifs au regroupement invitent à mettre en œuvre une autre perspective d'analyse qui permettent d'atteindre des singularités susceptibles d'intéresser les textes étudiés dans leur ensemble.

[56] En tant que produit de l'histoire d'une œuvre dû à une transmission interne de particularités linguistiques, le concept de *lignée stylistique*, qui prévoit une pluralité, entend rompre avec une conception de l'œuvre comme entité uniforme.

2. LE POÈTE ET SES NÉGATIONS — *LE VENT EST À LA PROSE*

> Esprits frappeurs habitués aux mauvais rêves, de quel peuple élu sommes-nous les mauvais anges ou les singes, avec nos horoscopes et nos blasphèmes, et nos déménagements dans l'au-delà pour échapper à la peur ?
>
> La vérité au fond du puits nous vaticinons dans le vide et dansons autour des voyelles, jusqu'à tomber comme des mouches qui se prenaient pour des derviches. Culbutés du même coup les saints qui lévitaient en rêvant de marcher sur les eaux, et l'angelot qui se présentait à la porte accompagné de son faux frère.
>
> Des siècles d'arrogance pour finir comme des porcs, avec des oreilles absolument modernes et sourdes absolument : plus besoin de chanter le ricanement suffit, car le vent est à la prose et nous sommes guéris de l'Orient.
>
> Dans un dernier effort nous chasserons l'été comme on chassait les mouches, et le serpent qui s'enroule dans le nom de la poésie aura l'éternité pour digérer ses proies : la grenouille aussi grosse que le bœuf, l'albatros et le coq de combat, le dragon ailé que poussent les nuages…
>
> Quel nord retrouver sans l'aiguille aimantée de la rime, sans le chant blessé de la colombe et l'amble du cheval ? Des onomatopées, des cavalcades plein la tête à la place du mètre régulier qui nous semble aujourd'hui un travail de galérien, nous commençons à regretter le chant des sirènes, et même celui des esclaves qui avaient plus de sens que des mots sans mémoire.
>
> Pour conjurer la grande peur de l'an mil dont c'est bientôt l'anniversaire, nous réciterons des vers afin de voir Ulysse encore une fois se lever de son lit, et de la rive où nous sommes nous regarderons passer l'infirme qui volait, quand la poésie descendait les fleuves à coups de nevermore, avant de se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose.

Le vent est à la prose occupe certainement une place unique dans l'œuvre de Gérard Macé. Alors que le lecteur relève bien, épars, de nombreux passages exprimant une prise de parole critique sur l'écriture (sur l'indigence mnésique du « roman moderne », entre autres), il reste en effet qu'aucun autre texte de l'auteur ne questionne de cette façon, c'est-à-dire de front et exclusivement, « la fonction du poète et de la poésie », comme le souligne fort justement Benoît Conort[57]. Si ce poème donne ainsi l'impression de trancher singulièrement avec les autres pièces du recueil *La mémoire aime chasser dans le noir* c'est qu'il relève avant tout d'une sorte de poésie que l'on qualifie ordinairement de « métapoétique ».

Cette singularité pourra sembler tomber sous le sens, elle perd toutefois tout caractère d'évidence dès lors qu'on commence à s'interroger sur les parcours interprétatifs qui permettent d'y atteindre. Plus précisément, en cherchant ainsi à décrire les conditions sémantiques qui font de *Le vent est à la prose* un texte qualifiable de métapoétique, on entend illustrer d'une part différents aspects de la caractérisation *thématique* des textes isolés en général, d'autre part montrer comment un texte peut recevoir ses traits caractéristiques d'une redéfinition (en l'occurrence modale) des passages de textes d'autres auteurs auxquels il réfère. À ce titre, un problème majeur nous retiendra : comment rendre objectivement compte, *dans les strictes limites de ce qui forme le propre de chaque cas d'intertextualité*, du fait que

[57] Cf. Conort 2001, p. 452.

« l'hétérogénéité de l'intertexte se fond dans l'originalité du texte » ou encore de « la façon dont une singularité stylistique s'élabore à partir du déjà-dit »[58] ? Comment, en somme, traiter la relation intertextuelle en tant qu'elle est constitutive du caractère d'un texte isolé ou encore d'un style ? Pour répondre à cette vaste question, nous proposons ici une application de la notion de *geste énonciatif* au phénomène de l'intertextualité. Par là, c'est la situation problématique de ce poème par rapport à la tradition poétique qu'il désigne qui trouvera, en partie, matière à clarification. La description de ce poème échantillonne par ce biais le ton polémique qui se dégage généralement des Méditations, un ton qui nous amènera à préciser un aspect caractéristique de la *tonalité*[59] de cette poésie.

2.1. Caractérisation thématique du texte

D'ordre thématique, le titre de *Le vent est à la prose* indique qu'il devrait s'agir de poésie. La description comparée des isotopies génériques montre comment l'attente créée n'est pas déçue par le texte, les qualités de l'isotopie de la poésie faisant au thème correspondant une place à part dans ce poème. Cependant la thématique du texte est aussi faite de thèmes spécifiques (structurés)[60], dont celui de la Mémoire.

1) Le thème de la Mémoire

Toute l'œuvre de Macé est imprégnée du thème de la mémoire, une mémoire incertaine appuyée à l'imagination qui répond aux effacements de l'oubli pour retrouver ou constituer ce à quoi la mémoire vive n'a précisément plus accès ou n'a jamais eu accès. Il nous paraît difficile de fonder le thème de la Mémoire dans une isotopie unique éponyme et c'est la raison pour laquelle nous en traitons ici à part. Comme structure complexe présente en tout ou partie dans la poésie de Macé, ce thème peut se voir assigner un schéma du type suivant (n.b. EVE = événement ; /représentation/ corrélé à EGO /humain/ = représentation cognitive ; le losange /duratif/ *vs* /ponctuel/ est une perspective aspectuelle sur le caractère *rétensif* définitoire de la mémoire, cf. *avoir une bonne mémoire*, *avoir la mémoire courte*) :

[58] Cf. Samoyault 2001, p. 6 et p. 74, respectivement.
[59] Nous choisissons ce terme pour désigner ce qu'on nomme aussi couramment les *Stimmungen* ou « tonalités affectives » (Heidegger), l'*atmosphère* (Baudelaire), les tons, les modes, l'ambiance, etc. Cf. Baudelle 2003,.
[60] Rappelons qu'il ne nous apparaît pas déraisonnable de prévoir, à côté d'une saisie thématique spécifique (ex. le thème de l'Ennui), un niveau de saisie thématique globale en lien avec les isotopies génériques (ces dernières étant donc conçues comme les actualisations complexes — voir dans les tableaux le détail de l'activité sémiotique — des thèmes globaux correspondants).

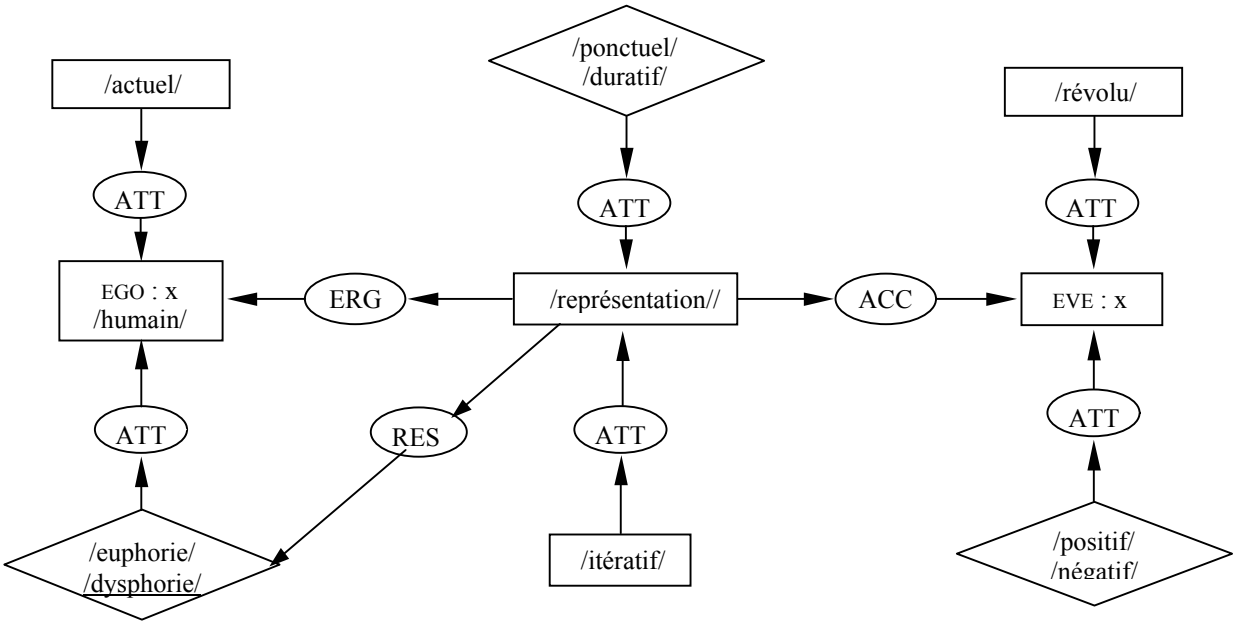


Figure I : graphe sémantique du thème de la mémoire

Négligeons un cours instant les nœuds du graphe en forme de losange pour rappeler qu'un tel thème est par nature (*i.e.* en tant que *type* connaissant des occurrences) susceptible de connaître des manifestations diverses (il s'agit en d'autres termes d'une *forme sémantique*). Ainsi, par exemple, dans *Le vent est à la prose* le mot *mémoire* est une lexicalisation synthétique du thème, tandis que *regretter* (/itératif/, /révolu/, /dysphorie/) et *anniversaire* n'en actualisent qu'une partie. Toujours dans le même texte, on note des manifestations thématiques plus discrètes encore. Dans *réciterons des vers afin de voir Ulysse encore une fois* on assiste à une rafale du trait /itératif/ et à une actualisation de /représentation/ dans *voir*. Les choses sont plus complexes avec *vers* ou *rime* qui convoquent le thème par la médiation d'un interprétant, la rime (/itératif/) étant en particulier support de la mémoire[61]. C'est ainsi que certains passages connaissent une présence thématique forte comme par exemple *Je revois*[62] *le visage des jumeaux dans l'embrasure de la porte (celui qui tire la nappe en effaçant nos souvenirs, et celui qui transmet la tradition comme un mot de passe)* (p. 145), où Macé reformule le motif de la *tabula rasa* (le sémanticien considère alors que l'oubli n'est autre que la négation de la mémoire). La récurrence de la fonction de Rappel (cf. *supra*, 1.4.2.b) distribue des manifestations fortes de ce thème dans le corpus.

Quant aux nœuds du graphe en forme de losange ils veulent explicitement signaler que notre représentation graphique du thème de la mémoire ménage une certaine ouverture aux variations contextuelles possibles de la structure. Autrement dit, le thème de la mémoire ne nous apparaît pas catégoriquement fixe chez Macé quand bien même il présente des régularités de manifestation (que

[61] Cf. *Bois dormant* « dans quatre initiales retrouvées grâce à une rime, I.N.R.I., le prénom d'Irène et l'interdit tacitement signifié » (p. 136) et également, par assimilation, « la poésie quand elle revient sans prévenir avec ses rimes et ses réminiscences » (p. 141).
[62] On aura noté la coexistence des traits /itératif/ et /représentation/.

signale dans le schéma l'usage du soulignement). L'accent sur le /duratif/ (*vs* /ponctuel/) procède notamment du fait que la métaphore de la *mémoire* comme *fleuve* traverse l'œuvre de Macé[63]. Pour cette raison idiolectale, il convient sinon d'adjoindre à notre thème un trait /flux/ du moins de transposer ce dernier en accentuant l'aspect /duratif/. Nous verrons plus loin ce qu'il faut penser des évaluations.

2) Inégalités qualitatives et isotopies génériques

a) Analyse de l'activité sémiotique

Notre caractérisation thématique s'appuie ensuite sur un examen détaillé, consigné dans les tableaux suivants, des inégalités qualitatives qui marquent (et constituent) chacune des isotopies génériques du texte, ainsi décrites en termes de sèmes inhérent et afférent, de réécriture ou encore de simple relation de compatibilité.

N.b. La symbolique employée figure dans les « Conventions typographiques ». Les astérisques indiquent une justification ultérieure des décisions descriptives concernées. On gardera en particulier à l'esprit que la réécriture réalisant au sens large une explicitation (d'une énigme, par exemple), elle ne correspond pas nécessairement, à nos yeux, au terme aboutissant d'une connexion symbolique (cf. la devinette) — elle y correspond quand le terme aboutissant de la connexion est allotope avec le(s) terme(s) en vis-à-vis.

---

[63] Dès *Les balcons de Babel*, « la rivière sans lit de leurs souvenirs » (p. 91), puis dans *Bois dormant* « les eaux de la mémoire » (p. 113), « les rives rapprochées de la mémoire » (p. 121) et, de façon implicite, « La rivière à ses pieds qui cherche une embouchure en des ruisseaux de rien » (p. 126), « un flot de paroles et leur contraire, un mascaret d'émotions qui remonte en même temps que la mémoire et la marée » (p. 134) ; et plus récemment dans *Le singe et le miroir* : « Il se souvient des combats de coqs et des concours de mensonges, au bord d'un fleuve où flotte aujourd'hui le bâton d'un aveugle ; un fleuve aussi profond que la mémoire et son lit de cailloux blancs, qui roulent à l'envers pour se jeter dans un affluent de l'oubli, l'imaginaire dont le cours est détourné depuis toujours » (p. 181). On relève encore ce passage dans *Le goût de l'homme* : « La littérature c'est ce récit qui court et dévale la pente des siècles, comme si les neiges éternelles de la mythologie s'étaient mises à fondre, et qui s'étale en méandres avant de se jeter dans la mer ou de revenir à sa source » (p. 30). Enfin, et ceci peut être considéré comme particulièrement significatif, dans un entretien accordé à M. Blanchet et O. Remaud Macé livre cette confidence : « De temps en temps, au détour d'une rencontre (œuvre d'art, lecture, paysage) je me sens complètement impliqué, je comprends comment cela me concerne et alors un bout biographique, comme un bois flottant, réapparaît mais s'il flotte c'est sur les eaux de la mémoire (M. Blanchet, O. Remaud, 2001, « Célébration des retrouvailles », entretien avec Macé, *Le Matricule des anges*, 35, p. 19).

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**							
	poésie	Religion	animale	temporalité	mort	occulte	thymie	mélioratif/péjoratif[64]
'esprits frappeurs'					i.	i.		+ -> –
'mauvais rêve'							– ↑	– ↑
'peuple élu'		i.						+ ↑ -> –
'sommes'				$t_{\cdot O}$				
'nous'	| 'poètes' |	| 'impies' |[67]				| 'voyants' |		(–)
'mauvais anges'		i.					– ↑	– ↑
'singe'			i.					(– ↑)
'horoscopes'	→ ?					i.		+ -> –
'blasphèmes'	→ ?	i.					– ↑	– ↑
'déménagement[65]…	→ ?[66]							(–)
…au-delà'	—	—			i.	—		+ -> –
'échapper'							– ↑	
'peur'							– ↑	–

Tableau IV : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 1

[64] La catégorie de la thymie et l'opposition mélioratif/péjoratif relèvent de l'axiologie. Pour une présentation cf. *infra* 2.2.4.a.

[65] En un sens proche de celui que le mot acquiert dans le poème en prose de Baudelaire « Any where out of the world » (*Le Spleen de Paris*, XLVIII) : « Il me semble que je ne serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question du déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. […] Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors du monde ! ».

[66] Il est difficile de trouver des réécritures pour 'horoscopes', 'blasphèmes' et 'déménagement' alors même que la structure « *nos* + Nom » y incite, le parcours global du texte prescrivant de réécrire 'nous' par │'poètes'│. Comment saturer la quatrième proportionnelle : le X est aux poètes ce que l'horoscope/le blasphème est aux voyants/à la religion ? Devant cette difficulté, nous nous contenterons de noter la tension entre isotopies, donc une sémiose irréalisée mais *anticipée* car plausible. Pour 'déménagements' qui est un cas à part (pas d'isotopie domaniale en vis-à-vis de la poésie) on peut penser à des réécritures comme │'rêverie'│, │'songe'│ qui traduiraient l'idée d'illusion ou de fantasme dans le domaine poétique.

[67] *Nos horoscopes* et *nos blasphèmes* autorisent à réécrire 'nous' par │'voyants'│ et │'impies'│ sur les isotopies correspondantes. En revanche, le contexte immédiat empêche d'indexer │'prophète'│ sur l'isotopie religion, en miroir de 'voyant', malgré la commune présence des traits inhérents /agent divin/ et /prédiction/ : la péjoration et le régime métaphorique qui dominent le passage induisant plutôt │'faux prophète'│, qui s'accorde avec 'mauvais anges', mais comme un simple attribut péjoratif de 'nous' (*i.e. imposteurs*) alors sans connotation religieuse, donc non constitutif de l'isotopie religion.

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**					
	Poésie	religion	animale	temporalité	Thymie	mélioratif/péjoratif
'la vérité…puits'[68]	—					(–)
'vaticiner'		i.[70]		$t._O$		(–)
'dans le vide'	—					–
'nous'	│'poètes'│	→ ?[71]				(–)
'dansons'[69]	│'écrivons'│	—		$t._O$		(–)
'voyelles'	a.*				(–)[72]	+ -> (–) *
'tomber comme des				($t._O$)		
mouches'			i.		–	(–)
'se prenaient pour'				$t._{-1}$		(–)
'derviche'		i.				(+)

Tableau V : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 2

[68] Cf. la phraséologie, *La vérité est au fond d'un puits* : elle est bien cachée, difficile à découvrir. La sémie est lue comme compatible avec l'isotopie de la poésie au motif qu'elle peut évoquer diverses formes d'obscurité poétique revendiquée (dans la tradition visée par le texte : Rimbaud bien sûr mais aussi la figure de Mallarmé, etc.). Même raisonnement (ou plutôt conjecture) pour *dans le vide* qui trouve un écho plus loin avec *des mots sans mémoire*.

[69] Le contexte *derviche* active la compatibilité du sémème 'dansons' avec l'isotopie religion. Sur l'isotopie de la poésie, le contexte 'autour des voyelles' nous invite à proposer la réécriture 'dansons ' → │'écrivons'│ pour suggérer le geste de l'écriture manuscrite. Cette micro-lecture reste plausible bien que les interprétants fassent à vrai dire quelque peu défaut.

[70] Le syntagme *dans le vide* (cf. *parler dans le vide*, *faire une promesse dans le vide*) sélectionne l'acception péjorative de *vaticiner* : « s'exprimer dans une sorte de délire prophétique » où le trait /religion/ est virtualisé en vertu du régime comparatif de la définition. En fait, le syntagme complet avoisine le pléonasme.

[71] Ici 'vaticiner' appelle clairement la réécriture de 'nous' par │'prophètes'│ (voire │'oracles'│) sur l'isotopie religion. En outre, une seconde réécriture, complexifiée par l'ellipse du pronom, apparaît licite par assimilation à 'derviches' en fin de passage, puis 'dansons', à savoir │'mystiques'│, les derviches étant des mystiques musulmans ; le trait /circularité/ présent dans 'puits', 'autour de', et afférent à 'danse' peut en effet spécialement évoquer les mouvements de rotation de la danse des derviches qu'on dit « tourneurs » (comme il s'en trouve à Istanbul). On a semble-t-il ici affaire à un cas de *réécriture ouverte* nous → │'prophète'│, │'oracles'│, │'mystique'│, cas qui contraste avec celui d'*horoscopes* et *blasphèmes*.

[72] Cf. « leur voix est en souffrance dans les voyelles trop fermées de l'alphabet », *Bois dormant* (p. 134), voir également plus bas nos commentaires.

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**					
	poésie	religion	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
'culbutés'			$t_{.0}$			–
'saint'		i.		a		+ -> (–)
'lévitaient'		a.	$t_{.-1}$			+ -> (–)
'en rêvant'	—		$(t_{.-1})$			(–)
'marcher sur les eaux'		i.				+ -> (–)
'angelot'		i.			(±)	(±)
'présentait'			$t_{.-1}$			
'accompagné'			$(t_{.-1})$			
'faux frère'		a.c.			(+ –)	–

Tableau VI : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 2 (suite)

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**					
	poésie	animale	navigation	temporalité	thymie	mélioratif/péjoratif
'siècles				$(t_{.-1})$		
d'arrogance'	—					– ↑
'finir'				$t_{.0}$		(–)
'porcs'		i.	—[73]			(–) ↑
'oreilles'	—					(–)
'absolument						
moderne' *	a.			$t_{.0}$		+ -> (–) *
'sourd'				$(t_{.0})$	(–)	(– ↑)
'chanter'	a.			$(t_{.-1})$		+
'ricanement'	→ ?			$(t_{.0})$		–
'le vent est à'			—	$t_{.0}$		(–)
'prose'	i.			$(t_{.0})$		(–) *
'guérir'				$t_{.0}$	+	
'Orient'	a.c.		a.c.	$(t_{.-1})$		(+)

Tableau VII : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 3

[73] Par rétro-lecture à partir des alinéas 5 et 6 'porcs' peut rappeler les « enchantements » dont sont victimes les Argonautes (au chant X de l'*Odyssée*) transformés ainsi par Circé. Le sémème apparaît ainsi compatible avec //navigation//, mais la réécriture de 'porcs' par │'marins'│ reste abusive (pas de connexion métaphorique).

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**							
	poésie	Religion	animale	navigation	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
'nous'	| 'poètes' |							
'chasser'					t_{+1}			(–)
'été'								+ ↑
'chassait les					t_{-1}		+	
mouches'			i.					(–)
'serpent'	| 'modernité' |	| 'Mal' |	i.				(–)	(– ↑)
's'enrouler'	[74]				t_{O}	a.c.	(–)	
'nom'								
'poésie'	—							(+)
'aura'	i.				t_{+1}			
'éternité'		a.			(t_{+1})			
'digérer'					(t_{+1})	a.		(–)
'proie'			i.		(t_{-1})	i.		(+)
'grenouille aussi…	—		i.		(t_{-1})	a.		(+)
… que le bœuf'	a.c.		i.					
'albatros'			i.	a.	(t_{-1})			(+)
'coq de combat'	a.c.		i.		(t_{-1})	i.[76]		(+)
'dragon ailé'	—[75]		i.		(t_{-1})			(+)
	—							

Tableau VIII : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 4

[74] La péjoration, au précédent alinéa, sur 'moderne' induit cette réécriture du prédateur ainsi que ce passage qui exigerait un long commentaire : « dans les mythes et les épopées, les contes et les tragédies, cette grande voix venue du fond des âges, qui a le pouvoir de réveiller les morts et de ressusciter des mondes ; cette grande voix qui s'époumone et s'étrangle dans le roman moderne, quand on ne sait plus si les cris, les silences et les points de suspension sont le signe d'une agonie ou d'un commencement » (*Le goût de l'homme*, p. 30). On aura noté l'idée d'étouffement et parmi les *proies*, le dragon ailé, animal mythique, ainsi que le couple d'animaux de la fable de La Fontaine (*La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf*). Noter également l'évocation du pouvoir de résurrection qu'on retrouve au dernier alinéa de notre texte — où Ulysse peut figurer l'hymne homérique : réciter des vers ce serait dès lors ranimer la grande voix des « grandes narrations littéraires » (ibid.).

[75] Dans notre tradition, une cooccurrence de *grenouille* et de *bœuf* actualise inévitablement le trait /poésie/. Il en va de même pour *albatros* qui, en contexte poétique, renvoie au poème éponyme de Baudelaire. Il en va autrement du *coq de combat* et du *dragon ailé* dont la valeur typique, concernant le domaine de la poésie, n'a rien d'évident. Il reste que dans le contexte d'une énumération la lecture est portée à assimiler *coq de combat* et *dragon ailé* à un bestiaire poétique. Mais, à défaut d'interprétant, le parcours interprétatif ne paraît pas conduire à une afférence contextuelle de /poésie/, ou alors il faudrait tenir compte du degré de présence très affaibli de ce trait dans *coq de combat* et du *dragon ailé* relativement à *grenouille* et *bœuf*. Dans ces conditions, il semble plus raisonnable et simple de postuler une relation de compatibilité induite par le contexte énumératif.

[76] Les combats de coqs sont des combats à mort.

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**						
	poésie	animale	navigation	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
'nord'			a.				(+)
'aiguille aimantée'			a.				(+)
'rime'	i.		| 'boussole' |	(t_{-1})			(+)
'chant…	| 'lyrisme' |			(t_{-1})			(+)
blessé de la					a.	–	
colombe'		i.					
'amble du	→ ? [77]	i.		(t_{-1})			(+)
cheval'		i.					
'onomatopées'	—			(t_{O})		(–)	(–)
'cavalcade'	→ ? [78]	a.		(t_{O})		(–)	(–)
'plein la'							–
'mètre régulier'	i.			(t_{-1})		(– ↑)	(– ↑)
'nous'	| 'poètes' |						
'aujourd'hui'				t_{O}			
'travail de galérien'			i.	(t_{-1})		– ↑	– ↑
'commençons'				t_{O}			
'regretter'				(t_{O})		– ↑	

Tableau IX : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 5

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**						
	poésie	animale	navigation	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
'chant des	a.c.			(t_{-1})			– -> (+ –)
sirènes'		i.	a.	(t_{-1})	a.	(–)	
'celui des	a.c.			(t_{-1})			– -> (+ –)
esclaves'			a.c.[80]	t_{-1}		–	
'avaient'				t_{-1}			
'sens'	—						+
'mots				(t_{O})			(–)
sans mémoire'	a.[79]						(– ↑)

Tableau X : détail de l'activité sémiotique – Alinéa 5 (suite)

[77] Le *Robert* définit ainsi « amble » : « Allure d'un quadrupède […] qui se déplace en levant en même temps les deux jambes du même côté ». Dès lors plusieurs lectures sont recevables ; elles concernent en fait les termes de versification comportant les traits /mouvement/ et /régularité paire/, soit │'rime'│, │'mètre'│ et │'vers'│. Il semble préférable de laisser ouverte la lecture de la métaphore, la quatrième proportionnelle comprenant ainsi une réécriture indécidable peut-être provisoire (la reprise du passage concerné dans un commentaire pouvant très bien donner lieu à une décision interprétative légitim(é)e).

[78] Bien que le texte appelle à la réécriture, le choix d'un terme adéquat reste difficile : *cavalcade* évoque-t-il ici, classiquement, la poésie épique, ou encore le vers libre ? Sans doute doit-on se contenter d'actualiser un complexe sémique du type /intensité/, /irrégularité/, /péjoratif/ sur l'isotopie poétique, laissant donc, à nouveau, la lecture ouverte.

[79] *Mots sans mémoire* évoque la poésie via le mythe de Mnémosyne.

[80] Cf. *galériens*.

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**					
	poésie	Religion	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
‘conjurer’		a.	(t_{+1})		+	+
‘grande…de l’an mil’	→ ?	i.	(t_{+1})	i.	– ↟	(–)
‘bientôt’			t_{+1}			
‘anniversaire’					(–)	
‘nous’	│’poètes’│					
‘réciterons’	a.		t_{+1}			(+)

Tableau XI : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 6

Sémèmes et sémies	**Isotopies génériques**						
	poésie	religion	navigation	temporalité	mort	thymie	mélioratif/péjoratif
‘vers’	i.	│’prières’│	│’chants’│	(t_{-1})			(+)
‘voir [encore]’				(t_{+1})			(+)
‘Ulysse…	a.		i.				(+)
se lever…		│’ressusciter’│	│’appareiller’│[82]				(+)
de son lit’							
‘rive’	→ ?[81]		a.				(–)
‘sommes’				t_{O}			(–)
‘nous’	│’poètes’│						
‘regarderons’				t_{+1}			(+)
‘l’infirme qui volait’	│’Rimbaud’│*			t_{-1}			
‘poésie’	i.		│’bateau’│[83]	(t_{-1})			(+)
‘descendait			—	t_{-1}			
les fleuves’			a.				
‘nevermore’ *	a.		→ │’rame’│ ?	(t_{-1})	a.c.	(- ↟)	(–)
‘se jeter’			—	(t_{-1})			(+ ↓)*
‘mer’			a.				(+ ↓)*
‘s’épancher’	a. *			t_{O}			(+ ↓)*
‘prose’	i.						(+ ↓)*

Tableau XII : détail de l’activité sémiotique – Alinéa 6 (suite)

Si l’on excepte les isotopies dimensionnelles susceptibles d’un traitement au titre des modalités (axiologiques, épistémiques, etc.), la construction des récurrences de sèmes génériques dans *Le vent est à*

---

[81] Semble signifier par métaphore notre situation actuelle en poésie.
[82] *Ulysse encore une fois se lever de son lit* : compte tenu du trait /itératif/ dans ‘encore’ nous glosons par « repartir, recommencer l’odyssée » (on se souvient que le légendaire lit d’Ulysse encadre le commencement et la fin de l’épopée), d’où la réécriture sans doute hardie │’appareiller’│.
[83] Cette réécriture évidente de ‘poésie’ par │’bateau’│ renvoie au tout début du *Bateau ivre* de Rimbaud (cf. *infra* pour une justification).

ma prose fait ainsi apparaître au total deux isotopies correspondant aux dimensions //mort// et //animal// et quatre isotopies renvoyant à des domaines sémantiques, à savoir //religion//, //navigation//, //sciences occultes//[84] et //poésie//. Chacune d'elles se distingue par l'activité sémiotique spécifique dont elle résulte (notamment le types de sèmes qui la composent et les réécritures qu'elle accueille) mais aussi par sa distribution dans le texte. Soit, dans un tableau qui résume le précédent[85] :

Isotopie	*Sème inhérent*	*Sème afférent*	*Sème afférent contextuel*	*Réécriture effective*	*Réécriture présumée*	*Relation de compatibilité*	*Alinéas affectés*
Poésie (i.1)	7	8	5	9	8	12	6
Religion (i.2)	9	3	1	4	1	2	4
Navigation (i.3)	3	7	2	5	1	2	4
Occulte (i.4)	2	—	—	1	—	1	2
Animale (i.5)	15	1	—	—	—	—	5
Mort (i.6)	6	4	2	—	—	—	4

Tableau XIII : inégalités qualitatives entre isotopies génériques

La description des isotopies génériques fait ainsi apparaître diverses différences qui mettent assez précisément en évidence ce qui les discrimine. Ces différences témoignent d'*inégalités qualitatives* entre isotopies, c'est-à-dire d'inégalités qui, n'étant pas des défauts d'égalité, donnent littéralement qualité à ou, en plus clair, caractérisent chaque isotopie par ses dénivellations propres (comme toujours en sémantique structurale, les différences signifient positivement le phénomène visé).

> *Remarque* : La mise en évidence de cette hétérogénéité fondamentale, que ne méconnaît pas mais qu'approche en résumé la critique thématique d'un J.-P. Richard, non seulement assure une étude plus minutieuse, mieux contrôlée, des thèmes, mais aussi fonde en raison une approche comparative, ou plus exactement *discriminante*, « une appréhension qualifiée des distances, des distances signifiantes »[86] de

[84] Ce domaine est défini par le *Petit Robert* comme l'ensemble des « doctrines et pratiques secrètes faisant intervenir des forces qui ne sont reconnues ni par la science ni par la religion, et requérant une initiation (alchimie, astrologie, cartomancie, chiromancie, divination, magie, nécromancie, radiesthésie, sorcellerie, télépathie) ». Dans *La mémoire aime chasser dans le noir* ce domaine n'est pas peu présent. En voici des exemples extraits de la première partie et manifestant le sème /occulte/ en tant que trait inhérent : « la photographie fut d'abord un rêve d'alchimiste », « de l'or on a fait du plomb » (p. 18), « la boule de cristal, les sorcières » (p. 21), « mauvaise fée » (p. 40), « les tables tournantes […] esprits […] médium […] or philosophal […] *The case for Spirit Photograph* » (p. 50) ; et, dans la seconde partie, « enchantements » (p.60), « sorcières […] sabbat […] prédictions » (p. 69), « mauvais présages » (p. 70), « comme une formule jetant un sort » (p. 72).

[85] Il va sans dire que la valeur de ces résultats demeure relative, la distance critique acquise dans le temps pouvant très bien conduire à certaines révisions, par exemple par la production de nouvelles réécritures. Ainsi en va-t-il de l'histoire de la description qui ne diffère pas en cela des autres sortes de lectures.

[86] Comme Richard l'appelait de ses vœux dans les années soixante. Nous ne croyons pas fausser sa perspective, qui nous aide à situer notre propos : « Une véritable critique catégorielle se devrait donc de joindre une appréhension qualifiée des distances, des distances qualifiantes, à sa recherche des identités et des variations » (Richard 1964, p. 12).

> l'univers thématique d'un texte ou d'une œuvre. On répond ainsi en substance aux détracteurs de l'analyse thématique[87].

Que chaque isotopie générique s'identifie par ses inégalités qualitatives, cela rend une synthèse comparative possible. Il s'agit alors de qualifier ces inégalités — ce par quoi, en fin de compte, on les atteint vraiment, et par où la description sémantique accomplit son objectif de caractérisation. Les qualifications, qui commentent les analyses sémiques, se font au moyen de catégories oppositives, en l'occurrence, dense/rare et explicite/implicite. Avant d'y venir, penchons-nous sur l'isotopie de la poésie.

b) L'isotopie de la poésie : primauté et mouvement *crescendo*

A. L'isotopie de la poésie est la seule à être manifestée dans chacun des six alinéas. Cette première observation doit être rapprochée du fait que relativement aux autres isotopies génériques elle apparaît être le siège de la plus importante activité sémantique : 1) selon notre analyse, elle cumule en effet la quasi-totalité des réécritures présumées (qui renvoient, selon nous, à des parcours interprétatifs d'aspect imperfectif) ; 2) et si le nombre des réécritures qu'elle accueille la place à égalité avec les isotopies génériques les plus présentes (navigation, religion), son *degré de présence* (*i.e.* le modulo des inhérences et afférences réalisées) apparaît en moyenne plus élevé que ces dernières ; 3) sans même parler des connexions métaphoriques, on doit enfin lui reconnaître un *degré de productivité supérieur* compte tenu des réécritures et relations de compatibilité qui l'affectent. L'ensemble de ces particularités, qui rendent compte d'une convergence remarquable des parcours interprétatifs vers ce plan de cohésion du texte, témoignent d'une relative *primauté* de l'isotopie de la poésie dans *Le vent est à la prose*.

B. Approfondissons la question du degré de présence. On constate que le texte actualise cette isotopie d'une façon progressive, la présomption d'isotopie amorcée par la lecture du titre n'étant pas immédiatement (au sens non seulement temporel mais structural du terme) relayée. Alors que les premiers alinéas prescrivent des réécritures et des afférences contextuelles, qui supposent des parcours interprétatifs complexes, ce n'est qu'au troisième paragraphe que l'isotopie commence à se manifester par des traits afférents et surtout inhérents — on relève 7 actualisations par inhérence du sème /poésie/ (cf. les sémèmes 'prose' (x2), 'poésie' (x2), 'rime', 'mètre régulier', 'vers')[88]. On a en fait une distribution progressive remarquable du degré de présence de l'isotopie :

---

[87] Nous avons pu relever ce propos dont les objections deviennent dans la perspective adoptée, selon nous, à l'inverse, autant d'arguments positifs en direction d'une promotion du particulier en littérature : « La thématologie tue la littérature. Réduire un texte à un sottisier thématique, c'est l'apprivoiser en supprimant sa différence. C'est aussi le trivialiser afin de le transformer en matière première pour de futures anthologies et d'histoires littéraires » (Issacharoff, 1995, p. 95).

[88] Contre 11 pour /religion/ et /animal/. L'isotopie de la poésie compte ainsi parmi les plus simples à construire. Par ailleurs, entre parenthèses, les isotopies de la mémoire, de la navigation, de la religion et de l'occulte peuvent être dites plus complexes que l'isotopie animale au sens où elles sont à la fois l'origine et la cible de diverses sortes d'indexation de sémèmes alors celle-ci ne connaît notamment aucune réécriture.

Alinéa	Sémèmes
1	—
2	—
3	‘prose’
4	‘poésie’
5	’rime’, ‘mètre régulier’
6	‘vers’, ‘poésie’, ‘prose’

Tableau XIV : position tactique des sémèmes actualisant le trait /poésie/ par inhérence

Dans ces conditions, et étant admis ici que l’actualisation des sèmes inhérents renvoie à un « simple héritage » du trait sémantique par le sémème-occurrence, on peut vraisemblablement convenir d’identifier un événement sémantique prenant l’allure d’un mouvement *crescendo*, mouvement qui caractérise une part du relief sémantique global du texte et de son tissu esthétique. À un autre niveau d’analyse, dans la mesure où le degré de présence de l’isotopie de la poésie croît au fur et à mesure du parcours linéaire du poème, nous sommes tenté de conclure qu’on a affaire à une *explicitation thématique* d’ampleur croissante (ou une énigmatisation décroissante…). À un autre niveau encore, au plan de la perception sémantique, on retiendra une *densification* du fond sémantique correspondant.

C. Étendue aux autres isotopies domaniales, la synthèse selon les critères de degrés de présence et de connectivité permet de qualifier ainsi les plans thématique et perceptif :

Isotopie	*Poésie*	*Religion*	*Navigation*	*Occulte*
Densité des fonds sémantiques	forte	Forte	moyenne	très faible
Qualité du thème global	explicite	Explicite	implicite	+ implicite

Tableau XV : qualifications dans Le vent est à la prose

Pour parachever la caractérisation sémantique de *Le vent est à la prose*, il convient à présent de se hisser à un niveau supérieur en montrant dans quelle mesure l’isotopie de la poésie jouit dans ce texte du statut bien particulier d’isotopie comparée.

3) L'isotopie de la poésie : une isotopie comparée

a) Deux critères proposés

L'hypothèse envisagée ici peut recevoir la formulation suivante : pour qu'un texte puisse être considéré comme métapoétique il faut que celui-ci permette de constituer au moins deux isotopies génériques connexes dont une, qui relève du domaine //poésie//, reçoit le statut d'isotopie comparée. À quelles conditions sémantiques tient un tel statut ? Traitant du problème de l'isotopie dominante, Rastier propose dans *Sémantique interprétative* deux critères qualitatifs susceptibles de répondre à la question posée :

> (i) En ce qui concerne la narration — entendue comme représentation de l'énonciation — on dira qu'une isotopie sur laquelle sont situées des marques de l'énonciation représentée domine celles qui n'en contiennent pas.
>
> (ii) On convient aussi que l'isotopie qui détermine l'impression référentielle d'un texte domine les autres.
>
> Si, dans un texte poly-isotope, une isotopie satisfait à au moins un de ces critères, et si par ailleurs elle est connectée à une autre isotopie qui ne satisfait à aucun d'eux, elle peut être dite *comparée*, et l'autre *comparante* [Le soulignement est dans le texte][89].

Ces critères doivent donc permettre d'estimer quelle isotopie générique « peut être dite *comparée* » c'est-à-dire, comme il semble, en définitive, laquelle est en position dominante par rapport à une autre ou à d'autres, dite(s) elle(s) comparante(s). En d'autres termes, l'identification de l'isotopie comparée se ramènerait à ou supposerait, selon Rastier, celle de l'établissement de l'isotopie dominante. Appliquons ces critères à notre poème avant d'en discuter la portée.

b) Applications à *Le vent est à la prose*

1. *Les marques de l'énonciation représentée*. — Si le contexte n'y contredit pas, les déictiques personnels actualisent normalement au moins deux traits génériques inhérents, soit /animé/ et /humain/, et en particulier les paires Je-Nous et Tu-Vous comprennent de façon inhérente, respectivement, les traits génériques /locuteur/ et /interlocuteur/[90]. Les déictiques personnels reçoivent par ailleurs des déterminations contextuelles qui spécifient et font évoluer leur contenu analysé sous la forme d'une molécule sémique dans le temps de la lecture. Tous les traits sémantiques acquis au fil du texte doivent en fait être considérés comme provisoires ou, mieux, transitoires car le contexte révise plus souvent qu'il

[89] Rastier 1996a, p. 202. La question de « l'isotopie dominante » a fait l'objet d'un débat que nous n'entendons pas réveiller ici. On se contentera de noter que nous considérons également, avec Rastier, d'une part que « la situation dominante ou non d'une isotopie est indépendante en théorie de sa position évaluative » (*op. cit.* p. 203), d'autre part qu'une « isotopie dominante […] n'a rien de « fondamental » ou de « central », et ne se rapporte pas à un « sens profond » (*op. cit.* p. 201), enfin que tout texte poly-isotopique ne comporte pas nécessairement une isotopie dominante — d'où la nécessité qu'elle a de répondre aux critères exposés.

[90] Cf., par exemple, l'analyse sémique de la catégorie de la personne dans Pottier 1992 p. 33.

ne fixe l'identité des unités textuelles. Chercher à savoir sur quelle isotopie se situe la marque de l'énonciation représentée revient alors à analyser la molécule sémique d'un foyer énonciatif pour y déceler la présence d'un sème générique qui signale justement la situation de la dite marque sur l'isotopie en question. En général, les sèmes macro-génériques /animé/ et /humain/ sont bien entendu les premiers concernés par cette tâche descriptive, mais ils ne sont pas les seuls.

Dans *Le vent est à la prose* 'nous' est l'unique marque de l'énonciation représentée. Y sont notamment actualisés les sèmes /animé/ et /humain/ mais aussi le trait /poétique/ vu qu'on réécrit 'nous' par │'poètes'│ sur l'isotopie de la poésie. Cependant, selon la stratégie descriptive proposée par Rastier, on ne devrait pouvoir conclure à la dominance de l'isotopie poésie sur les autres isotopies domaniales (*i.e.* du même ordre) que si notre 'nous' ne se situe pas sur ces dernières. Or, et cela pourrait faire quelque difficulté, on a également réécrit 'nous' par │'impies'│ et │'voyants'│ sur les isotopies de la religion et de l'occulte. Toutefois, ces dernières réécritures paraissent contingentes relativement à │'poètes'│ qui est elle nettement prescrite par le contexte, comme en témoigne sa réitération aux alinéas 1, 2, 4, 5 et 6. (Mais, sous un autre angle, le critère est peut-être en définitive relatif à la *saillance* du sème /poésie/ (isotopant) dans la molécule sémique de Nous). À suivre souplement le critère proposé, on peut ainsi raisonnablement convenir, pour ce qui concerne *Le vent est à la prose*, d'une dominance isotopique de la poésie.

2. *Impression référentielle et texte thétique*. — A. Commençons par rappeler brièvement à quelle problématique particulière renvoie le concept d'impression référentielle. Proposé par Rastier, ce concept traite du problème de la référence en termes de simulacres perceptifs multimodaux (*i.e.* il ne s'agit pas des modalités au sens linguistique mais au sens perceptif, en particulier des modalités auditives et visuelles), dont les images mentales, qui doivent leur production aux conditions sémantiques posées par le texte.[91] Induits dans le cours d'action sémiotique, c'est-à-dire dans une interaction entre le texte et son lecteur, ces simulacres sont dépendants des genres textuels et des régimes discursifs (ex. littéraire, scientifique, religieux, etc.). Ce traitement des effets de réel repose sur la théorie des isotopies. Pratiquement, ce sont les isotopies qui correspondent à des domaines ou à des taxèmes qui sont tenues pour responsables des types d'impression référentielle[92]. Le concept d'impression référentielle répond ainsi à la question du réalisme sans restreindre ce dernier au seul domaine de la littérature.

---

[91] « Ainsi, ce qui détermine la valeur réaliste d'un texte ne dépend pas de son rapport avec des "états de choses" dans un monde réel ou possible, mais de son rapport avec la sphère des représentations mentales. La question se pose ainsi : quelles conditions structurales contraignent et déterminent les divers types d'impressions référentielles ? » (Rastier 1992b, pp. 81-119).

[92] Citons longuement Rastier pour illustration (*ibid.*) : « Quatre cas remarquables se présentent, que nous illustrons par des énoncés, mais qui pourraient l'être par des textes entiers. (i) Plusieurs sémèmes ou sémies sont indexés dans un et un seul domaine ; aucun autre n'est contradictoire avec ce domaine : ex. Sans virer de bord, et par vent arrière, le catamaran d'Eric Loiseau a gagné la transat. L'énoncé induit alors une impression référentielle univoque. Ce type d'énoncé, quelle que soit par ailleurs sa véridicité, fait le fond des textes techniques et scientifiques; en d'autres termes, il est caractéristique des textes pratiques. Pour une sémantique qui, dans la tradition saussurienne, s'est séparée de la philosophie du langage et lui a abandonné le problème de la référence, le problème de la représentation de la réalité devient celui de l'impression référentielle univoque. Une telle impression est induite par une isotopie générique unique. (ii) Aucune isotopie générique ne peut être construite : ex. Le zirconium carguait les polyptotes. L'énoncé ne suscite pas d'impression référentielle. Les énoncés de ce type pullulent dans les soties, jusqu'au dadaïsme inclus. (iii) L'énoncé présente une isotopie générique, mais des isotopies obligatoires (ou contraintes de sélection) n'y sont pas respectées. Ex. : Le train disparu, la gare part en riant à la recherche du

B. Revenons à notre application. Dire que « l'isotopie qui détermine l'impression référentielle d'un texte domine les autres » suppose donc un cas particulier, dans la mesure où la question de l'impression référentielle se pose dans cadre d'un texte poly-isotope (on se trouve dans la situation du quatrième cas de la note précédente). Supposons un instant, sur la foi de l'application du critère précédent, que parmi les isotopies domaniales et/ou taxémiques de *Le vent est à la prose* l'isotopie domaniale de la poésie soit responsable de l'effet de réel : de quels simulacres multimodaux s'agit-il ? Cela est bien difficile à dire. En effet, qu'en est-il de la valeur opératoire du concept d'impression référentielle pour cette isotopie dans un texte *thétique* qui en fait son sujet principal ? Parallèlement, parler selon un tel critère d'une dominance de l'isotopie de la poésie pour l'ensemble des périodes de *Le vent est à la prose* paraît bien délicat : beaucoup de passages (au delà du syntagme, bien entendu)[93] contraignent une imagisation visuelle dont le lien avec le domaine d'expérience de la poésie n'a rien d'évident (par ex. *Culbutés du même coup les saints qui lévitaient en rêvant de marcher sur les eaux, et l'angelot qui se présentait à la porte accompagné de son faux frère* ; lire également le dernier aliéna). Ces difficultés d'application nous invitent prudemment à nous dégager du secours de ce second critère.

Que le premier critère soit apparemment le seul à être satisfait suffit pourtant à justifier le fait que l'isotopie de la poésie domine les autres et *par suite* qu'elle puisse être qualifiée de comparée. Néanmoins, l'inférence que nous prenons soin de souligner ne nous semble pas aller de soi et nous pousse à une réflexion conclusive qui interroge l'usage d'un couple de distinctions d'une évidente importance pour la caractérisation sémantique des textes mythiques, dont les textes littéraires.

c) Isotopie comparée/isotopie comparante — isotopie dominante/isotopie dominée

Cette amorce de discussion, voudrait attirer l'attention sur le fait qu'on a sans doute intérêt à se garder d'identifier les couples isotopie dominante / isotopie dominée et isotopie comparée / isotopie comparante.

1. *Isotopie comparée / isotopie comparante*. — A. Traditionnellement, on le sait, la distinction comparant /comparé sert à désigner les termes d'une métaphore ou d'une comparaison avec pour finalité de signaler quelle en est l'*orientation* par désignation d'*un* sémème-source (le comparé) et d'*un* sémème-but (le comparant) — on compare telle entité *à* telle autre[94]. Ce qui est en jeu c'est donc un certain

---

voyageur (René Char). L'énoncé de ce type paraît référer à un monde contrefactuel. Il est très fréquent dans les genres merveilleux. (iv) L'énoncé présente deux ou plus de deux isotopies génériques entrelacées. Prenons pour exemple le second vers de Zone d'Apollinaire : Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin. Parce que plusieurs sémèmes sont indexés alternativement dans les domaines //ville// et //campagne//, l'énoncé induit une impression référentielle complexe. Les énoncés de ce type sont ordinaires dans les textes mythiques, notamment religieux ou poétiques. De par leur structure sémantique, ils paraissent renvoyer à plus d'un monde ».

[93] En deçà de ce palier de description il apparaît qu'on a généralement affaire à un effet de réel *empirique* (*vs* transcendant), le syntagme étant, sous condition expresse d'isosémie, une zone de localité privilégiée eu égard à ce type d'impression référentielle. On tire ici argument de l'idée selon laquelle la référence ne se construit pas au niveau des unités *morphémiques* mais au niveau des syntagmes. Sur ce point, voir en particulier Nemo 2003.

[94] On reformule librement, avec une prudence toutefois analogue à la sienne, cette réflexion de M. Ballabriga : « Les notions de **comparé** et de **comparant** ne sont pas claires (un indice en serait qu'on hésite souvent dans leur affectation). Il y a une orientation, dans la métaphore réalisée, d'une source vers un but (comparer **quelque chose** à **quelque chose**), mais les deux termes ont le statut de **comparés** (et, syntaxiquement, ce sont tous deux des compléments d'objet). Aussi — et sans préjuger d'une analyse ultérieure plus poussée et plus abstraite sur

rapport orienté *entre* deux sémèmes, qui sont les *unités* comparées. Dès lors, que fait-on lorsqu'on parle « isotopie comparée / comparante » ? Comme toute isotopie implique entre deux et un nombre indéfini de sémèmes (par où l'isotopie passe différemment selon les cas), décider d'appeler une *isotopie* « comparée » ou « comparante » c'est ne plus considérer des unités discrètes et c'est en fait se situer nécessairement à un niveau d'analyse distinct de celui auquel on se situe traditionnellement, à savoir le niveau du sémème. Il faut donc admettre qu'il y a là une extrapolation de la distinction comparant /comparé et toute la question est alors celle de la productivité d'une telle extrapolation. Bref, cela revient à expliciter l'utilisation de cette distinction vis-à-vis de l'isotopie. Dans ce but, nous faisons à présent une proposition dont on pourra se demander si elle s'accorde encore avec celle de Rastier (nous y reviendrons).

2. *Proposition*. — On peut faire remarquer pour commencer qu'on parle ordinairement *du* comparé et *du* comparant, donc avec valeur de substantif, alors que Rastier écrit bien (pour s'en tenir à la lettre du texte) qu'une isotopie « peut être dite *comparée*, et l'autre *comparante* », les termes ayant donc une valeur adjectivale. D'un point de vue terminologique, cette menue différence nous paraît devoir être conservée si l'on entend appliquer la distinction comparant/comparé à l'isotopie. Cela dit, il convient de se demander à quelle sorte de situation sémiotique concrète devrait, en bonne logique, correspondre l'utilisation des expressions « isotopie comparée » et « isotopie comparante ».

À notre avis, l'utilisation de ces expressions signifie d'abord que la *relation* entre une isotopie i.1 et une isotopie i.2 fait l'objet d'une appréhension/compréhension *globale* qui en tant que telle ressaisit (ou extrapole) *des* rapports entre sémème*s*-source et sémème*s*-but, c'est-à-dire entre des unités traditionnellement identifiées comme des comparés et des comparants. En clair, et très simplement, une isotopie i.1. est dite comparée quand les sémèmes qui s'y indexent sont identifiés comme les comparés d'autres sémèmes-comparants constitutifs d'une isotopie i.2. En ce sens, on voit ce que les expressions « isotopie comparée » et « isotopie comparante » ont de relatif : dire en un sens absolu qu'une isotopie est comparée ce serait signifier que tous les sémèmes qui lui correspondent entretiennent des connexions métaphoriques / symboliques avec une ou plusieurs isotopies. Si le cas n'est pas rare, il suppose généralement de pouvoir saturer l'énoncé par des réécritures. L'analyse du second vers de *Zone* (Apollinaire) en est un bon exemple[95]. Dans l'énoncé *Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin*, 'bergère', 'troupeau' et 'bêle' relèvent de l'isotopie de la campagne, 'tour Eiffel' et 'ponts' de l'isotopie de la ville. Une seule connexion métaphorique est établie entre 'bergère' et 'tour Eiffel', et l'on réécrit exhaustivement 'bêle' → │'klaxonne'│, 'ponts' → │'moutons'│ et 'troupeau' → │'voitures'│ (cette dernière réécriture n'étant pas mentionnée par Rastier). En ce cas, il apparaît tout à fait légitime de qualifier l'isotopie de la ville de *comparée* et l'isotopie de la campagne de *comparante*.

---

l'opérateur de comparaison par exemple — on peut dire que, dans la formulation A : B : : C : D, le rapport A : B est le **comparé-source** (CS) et que le rapport C : D est le **comparé-but** (CB) : plus précisément, on dira que B est le CS et D le CB, mais que cette comparaison s'établit sur la base de la considération qui examine le rôle que joue A par rapport à B et celui que joue C par rapport à D et qui permet de dire (symbole d'équivalence) que c'est **le même.** » (Ballabriga 1994, p. 169, le soulignement est celui de l'auteur).

[95] Cf. Rastier 1996a, p. 181.

Cependant, la relation entre isotopies peut ne pas s'avérer univoque et l'on peut très bien imaginer un texte dont un des passages *inverse* l'orientation comparant /comparé eu égard aux mêmes isotopies génériques, voire aux mêmes sémèmes. Nous n'en connaissons pas d'exemple mais il nous suffit ici que le cas soit imaginable pour être pris en ligne de compte. Dans cette dernière hypothèse, il faudrait donc se résoudre, à strictement parler, à dire i.1 comparée dans tel passage (parce qu'à ce moment du texte un sémème-*source* relève de i.1 et un sémème-*but* de i.2) et i.2 comparée à son tour dans tel autre passage, localement donc. Dire qu'une isotopie est comparée / comparante ce ne serait donc pas toujours effectuer une qualification *globale*, le statut comparant / comparé d'une isotopie pouvant connaître des péripéties *locales* dans le cours d'action sémiotique. Cela doit confirmer le fait que l'application des qualificatifs « comparante » et « comparée » à une isotopie suppose un examen préalable de l'orientation des connexions métaphoriques et symboliques qui tienne compte, dans le temps textuel, d'éventuelles *ré-orientations* de la relation comparant / comparé (entre les isotopies concernées) au niveau des rapports entre sémèmes-source et sémèmes-but. Autrement dit, un texte ou un ensemble de textes étant donné, il semble qu'une isotopie ne soit justiciable des qualificatifs « comparante » ou « comparée » que lorsqu'il s'agit de désigner une relation univoque entre isotopies, c'est-à-dire impliquant des rapports comparé / comparant globalement ou localement constants entre sémèmes. C'est du moins ce que nous entendons dès lors qu'on évoque l'existence d'une isotopie *comparée*.

3. *Pistes de recherche*. — Un problème crucial demeure pourtant dont le traitement exigerait une étude à part entière : corrélativement à l'identification de positions syntaxiques typiques (par ex. dans les métaphores prédicatives) et au repérage d'opérateurs de comparaison (*comme*, etc.), quelle activité sémantique spéciale induit l'*orientation* entre un sémème-source et un sémème-but (ces sémèmes étant allotopes), et donc l'identification du comparant et du comparé comme tels ? Concernant *Le vent est à la prose*, il apparaît clairement que le texte fait de l'isotopie de la poésie le siège principal de son activité symbolique. Cependant le site des réécritures, qui traduit pourtant une relation d'une isotopie *vers* une autre, ne peut être retenu comme pertinent comme le montre assez l'exemple de *Zone* où l'on procède à des réécritures tant sur l'isotopie comparée que sur l'isotopie comparante, en suppléant ainsi les termes *in absentia*. Ce critère écarté, on doit se contenter d'indiquer, sans pouvoir les développer ici, deux pistes qui n'ont pas vocation à épuiser le sujet. La première, qui concerne l'affférence contextuelle, note qu'on pourrait trouver intérêt à exploiter cette remarque de Ballabriga (à replacer dans le contexte des pages 29-30 de son article) :

> Des afférences peuvent se produire de comparé à comparant : ex. de /or/ inhérent dans « lune », afférent à « faucille » [cf. *Cette faucille d'or dans le champs des étoiles* (dernier vers de *Booz endormi*, Hugo)] ou de /verticalité/ inhérent dans « tour Eiffel » et actualisé dans « bergère », *mais*, à mon avis, *vu l'orientation du comparant (qui sert de point de référence) vers le comparé, ce sont des phénomènes secondaires et complémentaires*, dignes d'intérêt cependant[96].

[96] Cf. Ballabriga 1998, p. 30, nous soulignons.

En général donc, l'afférence devrait ainsi déterminer l'orientation comparant → comparé entre les sémèmes impliqués. La seconde piste intéresse le concept de *motif linguistique* dans la théorie des formes sémantiques de Cadiot et Visetti : étant donné une disparate de domaines sémantiques, le site d'une *promotion de motif* est généralement perçu comme terme comparant[97]. (On peut sans doute rapprocher ce phénomène d'une inhérence sur le comparant). Tout cela restant bien entendu à approfondir (considérer les types de métaphores, par exemple), il nous paraît raisonnable d'attribuer le fondement de toute élection d'isotopie comparée à cette sorte d'activité micro-sémantique. *Le vent est à la prose* nous paraît justiciable d'une telle analyse concernant l'isotopie (comparée) de la poésie. Mais revenons à la citation de Rastier .

4. *Pour une double dissociation des distinctions*. — Nous la lisons ainsi : l'utilisation de la distinction isotopie comparante /isotopie comparée dépend de la réalisation de la distinction isotopie dominante / isotopie dominée[98], la valeur opératoire de celle-ci étant elle-même soumise à conditions. En effet, selon Rastier, *si* une isotopie en domine une autre, *parce qu*'elle détermine dans un texte l'impression référentielle et/ou accueille les marques de l'énonciation représentée, *alors* elle sera dite comparée et l'autre comparante. Ce raisonnement suscite une série de questions. Pourquoi convoquer dans un second temps la distinction comparant/comparé alors qu'on conclut immédiatement à la dominance d'une isotopie sur une autre ? D'un autre côté, est-il nécessaire de passer par l'idée d'une dominance pour justifier qu'une isotopie est comparée ou comparante ? N'aurait-il pas été suffisant de dire, simplement, qu'une isotopie est comparée lorsqu'elle détermine dans un texte l'impression référentielle et/ou accueille les marques de l'énonciation représentée ? Mais, ce faisant, rejoint-on vraiment au moyen de ces critères la relation isotopie comparée / isotopie comparante telle que nous avons cru utile de l'expliciter ci-dessus, ou ne vaut-il pas mieux alors parler d'isotopie dominée/dominante, sans se prononcer à ce niveau sur le statut comparant/comparé des isotopies en présence (on substituerait alors « dominante » à « comparée » et « dominée » à « comparante » en fin de citation) ? Au fond, la question qui se pose intéresse selon nous la possibilité d'une double dissociation : une isotopie peut-elle être dominante (elle satisfait alors à l'un ou l'autre des critères d'énonciation et de référentialité) sans pour autant être comparée (dans la mesure où ce terme *paraît devoir* résumer un versant des rapports orientés entre sémèmes d'isotopies distinctes), dans la mesure où une isotopie comparée est *de fait* en position dominante ?

Nous retiendrons d'une part que la citation de Rastier articule en fait deux distinctions — isotopie comparée / isotopie comparante d'un côté, isotopie dominante / isotopie dominée de l'autre, et d'autre part que les deux critères évoqués ne concernent que la seconde distinction[99]. Notre position est

---

[97] Cf. Ch. I, 2.2.c.

[98] Elle est implicite dans le passage cité de Rastier (« on dira qu'une isotopie […] domine celles qui n'en contiennent pas », « l'isotopie qui […] domine les autres »).

[99] Question subsidiaire : le titre d'un texte peut-il fournir un critère de dominance isotopique ? L'expérience quotidienne de la lecture montre qu'un des objectifs incessant de toute stratégie interprétative consiste en un effort d'assimilation entre le texte lu et son titre, entre le sujet annoncé et ce dont on parle effectivement dans l'énoncé. On peut en conclure qu'une, sinon la fonction herméneutique définitoire du titre consiste effectivement à indiquer, mais de façon *a priori*, quelle est l'isotopie dominante du texte. Plus précisément, tout titre induit chez le lecteur une présomption d'isotopie spéciale qu'on peut dire *élective*, les régimes herméneutiques corroborant plus ou moins

en fin de compte la suivante : de même qu'estimer qu'une isotopie est d'une *hiérarchie* supérieure (du fait qu'on lui reconnaît la plus grande valorisation) ne lui confère pas *ipso facto* une position dominante, de même la validation de sa dominance n'entraîne pas nécessairement qu'elle ait le statut d'isotopie comparée, au sens que nous donnons à cette expression.

Il ne s'agissait pas de faire ici la théorie de l'isotopie comparée mais d'approfondir techniquement l'hypothèse selon laquelle *Le vent est à la prose* doit sa nature métapoétique au statut comparé de l'isotopie de la poésie. On peut se risquer à avancer qu'une telle hypothèse concerne, en principe, tout texte qualifiable de métapoétique. Au-delà il convient de se rappeler ici du nombre important de textes *thétiques* (cf. *supra*, 1.4.1.a) dans la poésie de Macé dans la mesure où ces textes posent par définition un *propos* (plus ou moins explicite). Il apparaît ainsi, toutes proportions gardées relativement à l'étendue du corpus, qu'*une des singularités sémantiques de cette œuvre poétique consiste à poser une isotopie comparée qui autorise l'identification du thème qui, à son tour, motive des parcours interprétatifs accomplis*. On approche par là, en même temps, de la texture sémantique des textes et de son mode herméneutique (cf. *infra*, 3.3.2.c), deux problématiques qui pour une sémantique des textes forment les deux versants d'une seule et même question, celle de la constitution du sens textuel.

Le phénomène intertextuel que nous nous apprêtons à étudier est complémentaire de celui que venons d'analyser au sens où il joue un rôle crucial dans la formation du caractère de notre poème.

2.2. Modalités axiologiques et geste énonciatif dans l'intertexte

1) Problématique

Rendant compte de *La mémoire aime chasser dans le noir*, Carlo Pasi commente ainsi l'épigraphe inscrite au début de la troisième section de ce recueil :

> À ce dilemme posé par Nerval entre la vocation pour la poésie (« il y avait de quoi faire un poète ») et le repli vers la prose, issue à laquelle est contraint celui qui échoue à faire émerger ses rêves (« …et je ne suis qu'un rêveur en prose »), Macé cherche une réponse où toute la problématique contemporaine me semble impliquée. Soit le texte de clôture, *Le vent est à la prose* : la rage et la nostalgie se nouent pour évoquer ce manque, condition dans laquelle est forcé d'œuvrer celui qui sans cesse se confronte et dialogue avec les voix poétiques du passé.[100]

À chercher quelque part cette réponse de Macé, il ne fait aucun doute qu'on la trouve avant tout exprimée dans les solutions artistiques originales de ses poèmes. Cependant, la nature métapoétique de *Le vent est à la prose* incite à considérer celui-ci comme un espace d'expression privilégié, dans la mesure où, comme l'évoque la citation de Pasi (« la rage et la nostalgie », « se confronte et dialogue »), il s'y noue effectivement une prise de position critique vis-à-vis de la tradition poétique (occidentale). Pour

---

cette élection qualitative, le dernier mot revenant au texte qui valide ou non la position isotopique dominante désignée ou supposée. Moins qu'un critère on peut parler ici d'un *indice* de dominance isotopique.

[100] Cf. Pasi 2001, pp. 38-39.

intégrer la dimension critique fondamentale qui définit ce texte comme un moment singulier d'une transmission culturelle, il convient de serrer au plus près le problème herméneutique qu'il pose. À un niveau très général, qui englobe toute une variété de textes métapoétiques, celui-ci peut recevoir la formulation suivante : *comment ce texte construit-il son rapport à la tradition qu'il désigne ?* La réponse résidant dans la façon dont il effectue la reprise d'un intertexte, nous nous proposons ici de rendre compte de cette façon-là en étendant la portée descriptive de la notion de *geste énonciatif* aux phénomènes intertextuels. Avant de préciser notre démarche, commençons par établir l'intertexte en question.

2) Références à la tradition

a) Les passages présumés de l'intertexte

Pour aborder la restitution de l'intertexte citons à nouveau l'intéressante lecture de Pasi. Le critique identifie ainsi les références principales du texte — qui sont pour lui autant de manifestations des sources de l'œuvre :

> Évoquant trois poètes du siècle passé (Baudelaire, Rimbaud et Poe), à travers des fragments de leurs poésies, « l'infirme qui volait », (*L'Albatros*), « descendait des fleuves », (*Le bateau ivre*), « nevermore », (*the raven*) qui ont nourri, parmi d'autres, son laboratoire littéraire […][101].

La concordance intertextuelle que nous dégageons de notre côté permet d'apporter un complément à cette attribution de sources :

Passages de *Le vent est à la prose*	**Intertexte poétique**
l. 6 : « autour des voyelles, jusqu'à tomber comme des mouches »	*Voyelles*, vers 1-4 (Rimbaud)
l. 12 : *des oreilles absolument modernes*	« Il faut être absolument moderne » (*Une saison en enfer*, Rimbaud)
l. 18 : *la grenouille aussi grosse que le bœuf*	*La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf* (La Fontaine)
l. 18 : *l'albatros*	*L'Albatros* (Baudelaire)
l. 31 : *l'infirme qui volait*	*L'Albatros*, v. 12.
l. 32 : *quand la poésie descendait les fleuves*	« Comme je descendais des Fleuves impassibles, » (*Le Bateau ivre*, v.1, Rimbaud) [102]
l. 33 : *à coups de nevermore*	- *Nevermore* (Verlaine ; deux poèmes portant ce titre) - Vers 5 à 20 du *Bateau ivre* - *The Raven* (E.A. Poe) — selon C. Pasi

[101] Pasi, *op. cit.*, p. 39.
[102] *Œuvres I, Poésies*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, p. 184. L'édition adopte la copie faite par Verlaine.

l. 33 : *avant de se jeter dans la mer*	« Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, » (*Le Bateau ivre*, v.21-22)
l. 34 : *s'épanche dans la prose*	« C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose, et mon château théâtral dans le troisième dessous » (G. de Nerval cité par Macé en épigraphe de *Bois dormant*)

Tableau XVI : passages du texte et de l'intertexte présumé

Commentons. L'intertexte s'avère plus étendu que ne le laisse supposer Pasi, dont les quatre pages de commentaire ne paraissent d'ailleurs avoir d'autre intention que d'esquisser les grandes lignes de la poétique du recueil. On relève ensuite que la reprise dans *Le vent est à la prose* des passages en question ne s'accompagne pas de marques typographiques particulières. Ceci excluant le mode intertextuel de la citation, on conviendra de parler de *référence*, au sens large du terme. À ce titre, on voit que notre poème réfère à des textes généralement considérés comme emblématiques de notre modernité poétique. Il s'agit de poèmes en vers, *Voyelles*, *Le Bateau ivre*, *L'Albatros*, et d'un texte en prose, *Une saison en Enfer*[103]. Arrêtons-nous sur la référence à Poe pour ne faire qu'en signifier la complexité.

b) Situer *nevermore* : une double référence (Poe, Verlaine) ?

Concernant *nevermore* (tr. « jamais plus ») Pasi cite le poème *The Raven* (1845) et opte ainsi résolument pour une référence à Poe. Nous serions moins catégoriques. Si ce mot de langue anglaise pose indubitablement l'existence d'une allusion littéraire, celle-ci est en effet compliquée par le fait que son support linguistique se réduit à un seul lexème, ce qui entrave considérablement l'identification d'un contexte originel. En l'occurrence, la difficulté prend la forme d'une alternative car *nevermore* peut vraisemblablement renvoyer à deux auteurs, compte tenu de la période bien particulière de l'histoire de la poésie que thématisent les autres références : Poe mais aussi Verlaine dont il existe deux sonnets intitulés *Nevermore* dans les *Poèmes saturniens* (1866) — celui de la partie intitulée *Melancholia* (*Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?…*) et celui des *Caprices* (*Allons, mon pauvre cœur, allons,* mon vieux complice…). Une telle difficulté appelle indubitablement une décision interprétative car, on en conviendra, on ne saurait inconséquemment substituer Poe à Verlaine, et vice versa, en particulier vis-à-vis d'un texte dont la nature métapoétique rend à vrai dire crucial le choix des références, la constitution de l'intertexte. Comment en décider ? Macé a lu Poe, n'en doutons pas[104]. Cette pièce annexe du dossier n'apporte cependant aucun élément d'interprétation utilisable dans le cas présent. Faute d'éléments probants, nous décidons de mettre entre parenthèses la relation intertextuelle impliquée par *nevermore*.

[103] On notera pour mémoire que *Le bateau ivre* (1871) marque la reconnaissance de Rimbaud par ses pères poètes (Mallarmé l'accueillit de la façon enthousiaste qu'on sait) et que Verlaine tenait les *Voyelles* (1871), un des poèmes les plus commentés de langue française, pour un chef-d'œuvre.

[104] « Je relisais dernièrement *Double assassinat dans le rue Morgue.* Si l'on est attentif non seulement au processus de la conversation entre Dupin et le narrateur, mais à son contenu, on s'aperçoit qu'il est question d'une lettre changée dans le nom d'Orion, de métaphores autour du pied, du pas et de la marche » (Para 2001, p. 59).

3) Intersémantique et gestes énonciatifs

Traçons les linéaments de la démarche qui sous-tend les descriptions de la section suivante.

a) Intertextualité et geste énonciatif

À l'évidence, déceler la présence d'un texte dans un autre suffit à distinguer celui-ci d'autres qui eux ne manifestent pas une telle particularité qualifiant ainsi déjà, même grossièrement, un mode énonciatif (et interprétatif) singulier. Si l'on admet qu'il n'existe aucune pratique intertextuelle neutre, comme cela semble être toujours le cas, il devient alors permis de voir dans les diverses transformations sémantiques que subit un intertexte donné autant de manifestations de ce que nous avons défini comme étant des *gestes de l'énonciateur*. Ce faisant, on répond au fait que si l'identification des références résume un intertexte l'intertextualité ne s'y résume pas car cette dernière consiste en une reprise énonciative des références au profit exclusif de la singularité du texte d'accueil. Par là, pratiquement, le concept de geste énonciatif permet de fixer son objectif à une description sémantique de l'action d'une sorte de « sujet poïétique » ou, plus exactement, d'un énonciateur qui, ne correspondant pas à une personne, se définit par ce rôle discursif.

Le recours au concept de geste énonciatif demeure un moyen de concevoir ce qui doit être *décrit* à d'autres niveaux, au moyen des concepts qui identifient les composantes d'une sémantique interprétative. Dans le cas présent, l'explicitation concrète des gestes de l'énonciateur engage la mise en œuvre d'une description *intersémantique*, par quoi on entend une description linguistique qui traite des rapports sémantiques entre au moins un texte-source et un texte-cible. Indiquons comment.

b) Repères pour la description des relations intertextuelles

1. *Re-contextualisation et parcours interprétatif*. — Toute reprise intertextuelle impose un nouveau contexte d'accueil au matériau linguistique repris (*i.e.* un passage dont la taille est susceptible de varier du lexème au texte complet, dans le cas de la parodie, par exemple), matériau qui se voit nécessairement inscrit dans une sphère de compréhension différente de celle d'origine (*i.e.* une nouvelle situation d'interprétation). De ce point de vue, notre tableau de concordance signale autant de re-contextualisations locales dans *Le vent est à la prose* que de correspondances entre textes. La réalisation de ce genre de re-contextualisation connaît évidemment divers degrés de complexité. Ainsi, par exemple, la réécriture opérée plus haut, 'l'infirme qui volait' → │'poète'│, qui semble aller de soi, suit en réalité un cheminement complexe : le parcours interprétatif qui la valide dans *Le vent est à la prose* résulte de parcours internes dans le poème de Baudelaire où il faut d'abord construire l'acteur Albatros, homologuer l'unité 'l'infirme qui volait' comme actant de cet acteur[105], puis sur cette base constituer la comparaison 'l'infirme qui volait' α 'poëte' (v. 13), avant de revenir l'établir dans le texte de Macé, sous la forme de ladite réécriture. Dans le cadre théorique qui est le nôtre, la description intersémantique

[105] Qui n'est en effet qu'une des descriptions définies de l'acteur Albatros. Voici les autres : « vastes oiseaux des mers », « indolents compagnons de voyage », « rois de l'azur », « Ce voyageur ailé » et « prince des nuées ».

s'applique ainsi à (re)construire les parcours interprétatifs constitutifs de la relation qu'entretient un passage d'un texte-cible avec un passage d'un texte-source.

2. *Composantes sémantiques et nature du geste énonciatif*. — La description que nous venons de faire implique des conditions complexes. En effet, alors que dans le texte de Baudelaire *l'infirme qui volait* lexicalise un actant de l'acteur Albatros, ce passage n'intéresse pas seulement le niveau de la composante dialectique car en tant que suite linguistique il participe également des composantes dialogique (cf. les évaluations parallèles aux vers précédents, *comme il est gauche et veule !*, *comique et laid !*, qui forment avec *l'infirme qui volait !* une rafale de péjorations), thématique (*infirme qui volait* étant diversement isotope dans le poème) et tactique. En ce cas, c'est la comparaison de la nouvelle situation textuelle de *l'infirme qui volait*, c'est-à-dire de sa valeur au sein des structures textuelles de *Le vent est à la prose* (disons, de ses nouvelles coordonnées thématiques, dialogiques, dialectiques et tactiques), avec sa situation textuelle initiale qui permet de saisir la *nature* du ou des geste(s) énonciatif(s). Or comme notre poème présente plusieurs correspondances intertextuelles c'est autant de comparaisons qu'il faudrait en principe mettre en œuvre pour tâcher notamment de voir si et comment un geste énonciatif de même nature — ici dialogique, comme on le verra — prend en charge ou assume l'ensemble des relations intertextuelles — ce qui n'a en soi rien de prévisible ni d'évident, on y reviendra également. Plus généralement, au moyen d'une description intersémantique, la comparaison des situations textuelles initiale et finale vise des différences significatives, à savoir celles qui font événement quant au caractère sémantique du texte-cible étudié (cf. *infra* 2.3.2.b). En somme, la description intersémantique entend, dans le présent cas de figure, répondre à la question suivante : *quels traits de caractère du texte étudié sont directement imputables à la relation intertextuelle ?*

Finissons par quelques remarques incidentes. Les cas d'intertextualité qui concernent l'interaction des composantes ont été étudiés par Genette comme des cas d'*hypertextualité* (la parodie, le pastiche, etc.)[106]. Bien entendu, des cas plus simples sont envisageables qui sont notamment fonction du matériel lexical repris. Par exemple, une reprise de *comique et laid* paraît drastiquement restreindre l'envergure du geste à la composante dialogique (modalité axiologique). On comprend dans ces conditions, que l'énonciateur ne puisse, potentiellement, agir que dans les limites posées par la situation initiale du passage qui, de la sorte, contraint la portée thématique, dialogique, dialectique, voire tactique du geste. Enfin, on doit garder à l'esprit la nature *sémiotique* du concept de geste énonciatif : la reprise de l'exclamation *l'infirme qui volait !* en *l'infirme qui volait* avec suppression de la ponctuation est déjà en soi significative.

Avant d'examiner la façon dont *Le vent est à la prose* « se confronte et dialogue avec les voix poétiques du passé » (Pasi) qu'il désigne, il convient de préciser son mode d'énonciation.

[106] Cf. Genette 1982.

c) Du foyer énonciatif à l'instance d'énonciation

A. Dans *Le vent est à la prose* Nous est l'unique type de déictique personnel. Comme le texte conduit à assimiler Nous aux Poètes (cf. les réécritures 'nous' → │'poètes'│) on a affaire ici à un Nous dit *exclusif* qu'on peut gloser par « nous, les poètes ». Toutefois, alors que ce Nous marque une interlocution représentée où le foyer énonciatif s'adresse à un foyer interprétatif collectif (un hypothétique Vous) auquel il s'identifie thématiquement, le texte est ainsi fait qu'il rend très problématique le rattachement du Nous à une instance d'énonciation collective définie. En d'autres termes, il faut convenir d'un Je *détaché* dans ce Nous qui n'est pas celui de la prise de parole d'un groupe, une interprétation qui aurait, par exemple, pour effet de faire du texte une sorte de manifeste poétique.

B. Prenons par ailleurs soin de distinguer entre l'énonciateur réel, Gérard Macé écrivain mais aussi photographe à ses heures, et l'énonciateur représenté, le Je à l'avant-plan du Nous qu'on vient de définir, en articulant ainsi, en même temps qu'on les distingue, une situation effective de production du texte et la situation fictive du texte. Dans ces conditions quelle instance peut être tenue pour responsable de la dimension critique de *Le vent est à la prose* ? Ou encore que veut dire exactement Pasi quand il écrit, juste avant d'exemplifier son propos en renvoyant à ce texte de clôture de *La mémoire aime chasser dans le noir*, que « *Macé* cherche une réponse où toute la problématique contemporaine [me] semble impliquée [nous soulignons]» ? Entend-t-il par là désigner l'auteur réel ou bien l'Auteur (notion d'*auteur impliqué*) que *Le vent est à la prose*, et au-delà l'ensemble du recueil, donne au lecteur à se représenter ? Bref, quel site énonciatif — auteur, Auteur, Je — assume la prise de position critique vis-à-vis de la tradition poétique ? Cette question sans point de vue défini implique naturellement diverses réponses. Tout d'abord, eu égard à ce poème-là et quand bien même une sémantique des textes écarte par décision de méthode la personne de l'auteur de son objet d'étude, il n'est pas inutile de souligner la forte probabilité d'une implication idéologique de Gérard Macé. Cela étant, ce qui intéresse en priorité notre propos a essentiellement trait au geste énonciatif accessible à travers la description sémantique. Or ce concept sémiotique n'a aucune vocation réaliste et, en particulier, il ne vise aucunement à relier les actions qu'il sert à concevoir aux intentions d'un sujet. Pour cette raison, nous ferons de l'Auteur (au sens de Genette, *auteur impliqué* désormais dénommé Macé), dont la désignation n'est au demeurant rendue possible que parce que le texte rend licite l'interprétation d'un Je détaché dans le Nous, l'instance d'énonciation responsable du/des *geste(s)* qualifiables de *critique(s)* que nous nous apprêtons à décrire par la voie intersémantique.

4) Confrontations et dialogue

a) Utilisation des modalités axiologiques

Cette section montre que le caractère spécifique de *Le vent est à la prose* ressortit pour une grande part à une série de gestes énonciatifs agissant sur des relations intertextuelles au niveau des modalités *axiologiques* (éthiques, normatives, thymiques, etc.)[107]. Comme les autres modalités (existentielles, épistémiques et factuelles) celles-ci sont susceptibles d'un traitement en termes de traits sémantiques. Pour simplifier l'analyse, on distingue ici les catégories /mélioratif/ *vs* /péjoratif/ et /positif/ *vs* /négatif/. La première est conçue comme une catégorie modale qui peut se spécifier en différentes sous-catégories axiologiques, au sens où elle est susceptible d'être diversement précisée au moyen d'oppositions plus spécifiques impliquant des jugements d'appréciation (bien/mal ; utile/inutile ; beau/laid ; bon/mauvais). Cette catégorie permet d'envisager les dimensions axiologiques de l'univers d'assomption du foyer énonciatif (voir ci-dessous). Quant à la catégorie très générique /positif/ *vs* /négatif/[108], nous la chargeons d'exprimer d'une façon pour ainsi dire objective l'axiologie inhérente et/ou afférente aux emplois lexicaux. *Grosso modo* et avec force guillemets, on distingue ainsi un plan de l'action, proprement modal, susceptible selon les contextes de surdéterminer (/mélioratif/ *vs* /péjoratif/) une sorte de plan d'immanence (/positif/ *vs* /négatif/) sans pour autant annihiler ces dernières valeurs qui, une fois actualisées, se révèlent persistantes (par exemple dans l'ironie comme nous verrons). Les énoncés du type *L'amour du mal* (à distinguer de *La haine de la musique, de la poésie* qui impliquent eux nettement un conflit d'univers d'assomption) nous y incitent. Enfin, la catégorie thymique (/euphorie/ *vs* /dysphorie/) ne sera appliquée qu'à l'endroit d'un Ego humain (dans la description).

b) « Macé contre Rimbaud »

Plusieurs poèmes, dès *Le jardin des langues*[109], et un essai[110] attestent de l'importance de Rimbaud chez Macé. Pour ce qui concerne notre texte, la re-construction des parcours intertextuels montre qu'il s'y élabore tout le contraire d'un clin d'œil complice à cette figure de la modernité en poésie.

1. *Premier passage*. — En situation poétique, la cooccurrence de *voyelles* et de *mouches* au second alinéa de *Le vent est à la prose*

---

[107] Pour une présentation complète des dimensions et catégories concernées voir Pottier 1992, pp. 219-220.
[108] Qui, comme toute catégorie de cet ordre, supporte une représentation en « carré sémiotique » ou en « cycle » (Pottier), cette dernière rendant mieux compte du phénomène de gradation : /positif/, /non positif/, /négatif/, /non négatif/. La position « ni positif ni négatif » formalisant un état indécidable.
[109] On y relève, entre autres, *le clavecin de Rimbaud* (p. 91), *la main à plume* (p. 101) qui renvoie à *la main à plume vaut la main à la charrue* (), etc.
[110] Macé G., 1978, « Rimbaud 'Recently deserted' », *La Nouvelle Revue française*, avril-mai, repris dans le recueil d'essais *Ex-libris*.

> La vérité au fond du puits nous vaticinons dans le vide et dansons autour des voyelles, jusqu'à tomber comme des mouches qui se prenaient pour des derviches.

suggère fortement une référence au premier quatrain de l'incontournable sonnet des *Voyelles* :

> A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
> Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
> A, noir corset velu des mouches éclatantes
> Qui bombinent autour des puanteurs cruelles

En tant qu'hypothèse, l'identification de cette référence peut être appuyée par le fait que le vers 3 est au moins repris deux fois dans l'œuvre de Macé, explicitement, soit dans *la fille de minos pour un romancier séducteur a délacé l'a noir de son corset* (*Les balcons de Babel*, p. 84) et dans *leur murmure est si mince qu'on a cru l'enfermer dans le corset étroit de quelques voyelles* (*Bois dormant*, p. 130). Ce dernier passage connaît une discrète péjoration ('enfermer', 'étroit') sur 'voyelles', terme qu'on peut raisonnablement présumer /positif/ dans le domaine poétique et qu'on peut admettre marqué du trait /mélioratif/ dans le sonnet rimbaldien : *Je dirai quelque jour vos naissances latentes*, qui prévoit voire promet un récit des origines, laissant deviner une valorisation des Voyelles en tant qu'objet de discours. Or on constate dans le passage cité de *Le vent est à la prose* une péjoration sur 'voyelles'.

Celle-ci résulte d'un parcours interprétatif complexe. On note pour commencer que, dans ce contexte, la présence de *dans le vide* (cf. les locutions *parler dans le vide*, *faire une promesse dans le vide*) active le trait /péjoratif/ dans *vaticiner* (« s'exprimer dans une sorte de délire prophétique » (*Robert*)). Toujours au sein de la même phrase, on assiste au défigement de *tomber comme des mouches* induit par le pronom relatif *qui* ayant pour effet une sémiose seconde, par rétroaction, qui actualise /spatialité/ dans 'tomber' et /concret/ dans 'mouches'. D'où l'amorce possible d'une lecture à rebours, via le passage *dansons autour des voyelles* (qui possède également le trait /spatialité/, et en fait un mode herméneutique analogue, « littéral »), qui entraîne le défigement des deux expressions restantes, à savoir la locution proverbiale (tronquée) *la vérité au fond du puits* (sur la signification de l'expression, cf. *supra* Tableau V) et *dans le vide*. On actualise alors /spatialité/ dans 'fond' et /concret/ dans 'puits' et 'vide'. Inversement, on peut prévoir que la présence des trois locutions qu'on dit habituellement figurées invite à relire *dansons autour des voyelles* sur ce mode « littéral », par exemple par *tourner à vide* (« moment où une activité s'exerce sans effet utile ») ou, ce qui convient peut-être mieux, *tourner autour du pot* (« parler avec des circonlocutions, ne pas se décider à dire ce qu'on veut dire »). Ces diverses assimilations produisent en fin de compte une mise en parallèle de *au fond du puits*, *dans le vide* et *autour des voyelles* (de la forme (LOC) → [x]) avec, à notre avis, une péjoration concomitante sur 'voyelles'. En dernière analyse, il semble que Macé joue là du motif linguistique de *vacuité*. On note pour finir que les *mouches* ne profitent plus des valeurs positives de l'adjectif *éclatantes* du vers 3 de Rimbaud, le rapprochement péjoratif (cf. *se prendre pour*) entre les *mouches* et les *derviches* contrastant nettement /animal/ *vs* /humain/, /matériel/ *vs* /spirituel/, /impure/ *vs* /pure/, bref /bas/ *vs* /haut/ c'est-à-dire

au fond /négatif/ *vs* /positif/. Il apparaît ainsi que la relation intersémantique consiste en une *modalisation négative*, qu'on peut estimer non saillante, des unités 'voyelles' et 'mouches' qui fondent le rapprochement intertextuel.

2. *Second passage.* — Dans *des oreilles absolument modernes et sourdes absolument* on assiste à une nette dénégation du célèbre impératif du narrateur d'*Une saison en enfer* (1873), « Il faut être absolument moderne »[111]. Le trait /péjoratif/ est actualisé dans 'moderne' à partir de 'sourd' sur la base de la structure en chiasme de l'énoncé. Ce faisant le texte substitue /péjoratif/ → 'moderne' à /mélioratif/ → 'moderne' chez Rimbaud. Cette surdité (poétique) prise au sein d'une référence explicite à Rimbaud peut être mise en rapport avec les deux premiers alinéas — où l'on est tenté d'organiser en faisceaux d'interprétants le sémème 'vaticinons' (l. 5) et les réécritures internes (*i.e.* prescrites par le texte seul) 'nous' → │'prophète'│ et 'nous' → │'voyant'│[112] — pour constituer un renvoi global, peut-être sans prescription particulière de parcours intertextuel (*i.e.* qui intéresse plutôt un lieu commun qu'un passage) aux célèbres lettres dites « du voyant »[113]. Celle adressée à Paul Demeny formule en effet précisément : « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* »[114]. On serait ainsi en droit de voir dans la surdité dénoncée une dénégation générale du programme rimbaldien.

3. *Troisième passage*. — Approfondissons le cas du voyant. Le premier alinéa se compose pour l'essentiel de relations casuelles du type COMP et ATT dont la finalité sémantique est d'ordre *dialectique*, c'est-à-dire qu'elle enjoint à construire le contenu de l'acteur Nous. Les interprétants à l'origine des réécritures sont les possessifs *nos horoscopes* et *nos blasphèmes* qui autorisent à réécrire 'nous' par │'impies'│ sur l'isotopie de la religion et par │'voyants'│ sur l'isotopie de l'occulte. La plausibilité de cette dernière réécriture peut signifier plus qu'une simple allusion au programme rimbaldien. En effet, dans ce passage qui rappelons-le n'actualise le sème /poésie/ qu'en tant que sème afférent contextuel, Macé emploie les termes *esprits frappeurs* et *horoscopes*, qui réfèrent au domaine //sciences occultes//, ce qui donne à comprendre *voyant* au sens d'extralucide, de médium, etc. Or, en littérature, *voyant* est ordinairement reçu dans un sens différent, précisément au sens de la *métaphore* rimbaldienne. D'où dans certaines exégèses des fameuses lettres une tendance à l'interprétation productive (sur-interprétation ?), assimilant notamment le terme de voyant à la « voyance ». Or *esprits frappeurs* et *horoscopes* nous installent justement dans le domaine de la voyance… Bref, dès lors qu'on s'accorde sur la réécriture │'voyant'│, il devient possible de dire que le texte de Macé réalise une destitution du Poète-voyant (du mythe Rimbaud ?) qui peut se décrire comme la prescription d'un profilage de *voyant* dans le domaine de l'occulte, un profilage qui *contredit* précisément celui lié aux attentes du domaine littéraire, où l'on se situe effectivement (*Le vent est à la prose…* est un poème…)[115]. En clair, l'ironie consiste littéralement à

---

[111] *Œuvres II, Vers nouveaux, Une saison en enfer*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, p. 142.
[112] Cf. *supra* Tableau IV.
[113] Celle adressée à G. Izambard datée du 13 mai 1971, et celle du 15 mai 1871 que Rimbaud écrivit à Paul Demeny.
[114] *Œuvres I, Poésies*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, p. 143.
[115] On se souvient qu'un *profilage* réalise un *profil* (au sens de la théorie des formes sémantiques de Cadiot et Visetti) qui participe d'une *forme textuelle*, c'est-à-dire d'un moment stabilisé du cours d'action *sémiotique*.

déclasser *voyant* en ne le donnant plus (ou plus seulement) à comprendre dans le domaine poétique mais dans le domaine de l'occulte, ce qui réalise une sorte de prosaïsation du mythique.

c) « Macé contre Nerval »

A. Nous venons de voir de quelle manière est contesté le propos rimbaldien, penchons-nous à présent sur la vraisemblable référence à cette citation de Nerval qui figure en épigraphe du recueil *Bois dormant* : « C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose, et mon château théâtral dans le *troisième* dessous ». Lui répondrait le dernier alinéa de *Le vent est à la prose* :

> Pour conjurer la grande peur de l'an mil dont c'est bientôt l'anniversaire, nous réciterons des vers afin de voir Ulysse encore une fois se lever de son lit, et de la rive où nous sommes nous regarderons passer l'infirme qui volait, quand la poésie descendait les fleuves à coups de nevermore, avant de se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose.

Voici comment Pierre Chappuis lit ce passage :

> Et la poésie ? Impossible de croire à sa disparition. Voyons-la, rétive à tout cloisonnement, boiter dans la prose (ah mais !, vertu du trébuchement !), non qu'elle y soit *tombée* ainsi que Nerval pour sa part le regrettait : voyons-la s'y *épancher* comme on se jette dans la mer, en danger de se perdre, mais aussi, sauve alors — oh combien ! — d'après un autre texte où sont repris les mêmes termes, voyons-la « *qui s'épanche dans la prose, et qui semble réglée par des nombres invisibles* »[116].

Thématiquement, la glose de Chappuis dit les rapports salutaires de la poésie à la prose et, plus exactement, que la prose, pour Macé, demeure finalement un lieu fortement propice (« ô combien ! ») à l'activité poétique. Dans cet extrait, en effet, « vertu du trébuchement ! » surdétermine « boiter dans la prose » de même que « mais aussi sauve alors» prend le pas sur « en danger de se perdre ». Le critique assigne donc à 'prose' une valeur tout à fait positive. Avant de détailler le parcours interprétatif qui constitue cette lecture, il est utile pour la clarté de l'exposé de donner la définition de *s'épancher*. Le *Robert* enregistre :

> 1. VX. ou POÉT. Couler, se déverser. — MOD. MÉD. Former un épanchement. FIG. Se répandre abondamment. 2. FIG. Communiquer librement, avec abandon, ses sentiments, ses opinions, ce que l'on cachait. CONTR. Fermer (se).

On note la présence du registre poétique (Poét.) et du domaine médical (Méd.), d'où dans le Tableau XI l'absence d'indexation directe sur l'isotopie de la poésie. À ce titre, on pourrait gloser *s'épancher* par « s'exprimer » (cf. *e.g. La rage de l'expression* de F. Ponge). On note enfin que le motif linguistique de *s'épancher* mobilise principalement les dimensions spatiale et notionnelle qu'expriment des valeurs *détensives*[117] (qu'on pense aux sens de l'*ouverture*, à l'*exposition*, etc.), une relation *orientée* (ex. *Une*

[116] Cf. Chappuis 2001, p. 84.
[117] Par opposition aux valeurs *rétensives*. Nous faisons appel à la face tensive de la sémiotique du discours dans la version qu'en donne Zilberberg 1988, p. 51 sq.

fontaine de miséricorde qui s'épanchait du ciel dans mon cœur) qui s'accomplit par un mouvement d'*ingression*[118] (ex. *Sang qui s'épanche dans le cœur*).

B. La démonstration de Chappuis se fonde sur des interprétants externes — l'allusion à Nerval que nous avons cité plus haut et la citation d'un passage de l'œuvre de Macé — qui doivent justifier la production d'évaluations opposées portant sur 'prose', avec chez Nerval une afférence du trait /négatif/ et chez Macé une actualisation du trait /positif/. Trois raisons inégales peuvent être données pour légitimer la relation intertextuelle Macé-Nerval : 1. le fait que Macé est l'auteur d'un essai sur le poète[119] ; 2. l'accessibilité de l'énoncé nervalien placé en exergue de *Bois dormant* ; 3. enfin, textuellement, la force du parallélisme entre *la poésie tomba dans la prose* et le passage *se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose.* Sémantiquement, on peut représenter ainsi ce parallélisme complexe (où *cm* = connexion métaphorique ; *cs* = connexion symbolique ; *equ* = relation d'équivalence)[120] :

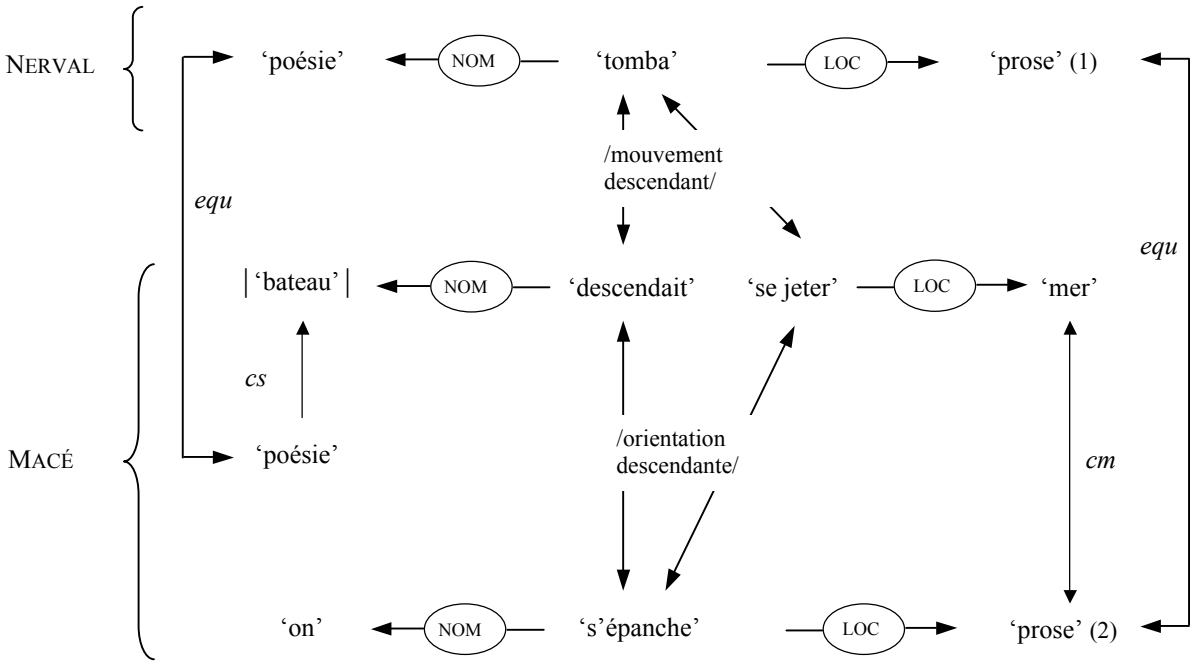


Figure II : structure du parallélisme Macé-Nerval

On admettra sans peine, d'une part, que dans l'extrait cité de Nerval 'tomba' et 'troisième dessous' induisent le trait /négatif/ dans 'prose' et, par contraste, /positif/ dans 'poésie', d'autre part que le contexte de 's'épancher' ne contredit pas l'actualisation d'un trait que ses emplois (cf., pour faire court, les synonymes *se confier*, *se livrer*, *s'ouvrir*, etc.) convainquent d'être /positif/. Quant à la citation de Macé (*qui s'épanche dans la prose, et qui semble réglée par des nombres invisibles*) elle semble témoigner d'une acceptation par l'idiolecte macéen d'une évaluation positive de 's'épancher', ou du moins ne s'oppose-t-elle pas explicitement à une telle lecture. Dans ces conditions, le parallélisme paraît

[118] S'agissant de fluidité, on détourne pour l'analyse ce terme de géographie désignant « un envahissement localisé d'une vallée, d'une plaine par les eaux marines ».
[119] Macé G., 1980, *Ex-Libris*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.
[120] Pour un développement sur la notion de parallélisme sémantique, cf. Ch. IV, 3.3.

conditionner une saisie contrastive de ‘tomba’ et ‘s’épancher’ d’un côté, de ‘prose’ (1) et ‘prose’ (2) de l’autre. Il paraît donc licite, de ce point de vue, de décrire la relation intertextuelle considérée comme une transformation évaluative du négatif vers le positif. Pour nuancer ce propos on peut faire remarquer que Chappuis inverse dans son commentaire les termes de la comparaison *se jeter dans la mer comme on s’épanche dans la prose* en « voyons-la s’y *épancher* comme on se jette dans la mer ». Si tel était le cas, vu l’usage important des locutions proverbiales, sans doute y aurait-il lieu de lire sur ce mode *se jeter dans la mer* par *se jeter à l’eau* (« prendre soudainement une décision audacieuse », nous dit le *Robert*). Ce qui, en raison de la structure comparative, irait dans le sens d’une actualisation *plus nette* de /positif/ dans ‘s’épancher’ et dans ‘prose’. Cela doit nous rappeler que les traits /positif/ et /négatif/ sont susceptibles de degrés de présence (à distinguer, sans doute, des degrés d’existence gagés notamment sur l’opposition potentiel/actuel). En fait, nous pensons qu’il faut ici conclure moins catégoriquement en soulignant que ce n’est que par un *effet de contraste* dû d’un côté à l’afférence de /négatif/ dans ‘tomba’ et ‘prose’ (1), de l’autre à leur mise en regard avec ‘prose’ (2) et ‘s’épancher’ dans une structure parallèle, que /positif/ est actualisé dans ces derniers sémèmes. Autrement dit, d’accord sur le fond avec Chappuis nous ne partagerions pourtant pas son enthousiasme quant aux évaluations positives qui marquent la fin du poème (une position qui a l’importance esthétique / herméneutique qu’on sait en poésie et au-delà). Compte tenu de la suite des analyses, nous sommes donc porté à ne pas admettre que l’actualisation de /positif/ franchise le seuil de la saillance, au contraire de ce qui se passe pour ‘prose’ (1).

Cependant une seconde lecture intertextuelle de *s’épanche dans la prose*, qu’on peut estimer également plausible, se présente à l’interprète. Elle nous conduit à relire *Le Bateau ivre* de Rimbaud.

d) Retour à Rimbaud

1. *Rimbaud via Baudelaire*. — Dans les dernières lignes du texte figure *l’infirme qui volait*. Sa lecture évoque bien sûr tout de suite le sonnet *L’Albatros* de Baudelaire : *L’autre mime, en boitant, l’infirme qui volait* (vers 12). Dans ce poème, la comparaison du dernier quatrain, *Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer* (vers 13), autorise alors, dans le texte de Macé, la réécriture ‘l’infirme qui volait’ → │’poète’│, sur l’isotopie de l’écriture (cf. *supra* 3.b.). On pourrait certes décider de ne pas poursuivre au-delà de ce parcours intertextuel. Cependant plusieurs raisons poussent à réécrire ‘l’infirme qui volait’ par │’Rimbaud’│. Argumentons en faveur de cette lecture plus audacieuse. L’essai de Macé sur Rimbaud, à qui « Rien ne […] donne plus d’imagination que la chose attestée »[121], témoigne d’une connaissance biographique approfondie. À ce titre, comme un condensé biographique, l’expression *infirme qui volait* fait fortement songer à l’amputation de la jambe droite (en mai 1891, à Marseille) du négociant de retour d’Abyssinie chaussant jadis, poète vagabond, des « semelles de vent » (cette formule connue est de Verlaine) — et l’on se souvient ici de « ces féroces infirmes retours des pays chauds » (*Une saison en enfer*)… Mais si nous sommes amené à défendre cette

[121] Cf. Blanchet, Remaud 2001, p. 20.

réécriture c'est parce qu'une relation intertextuelle motivante nous conduit à ces éléments d'interprétation comme à une conséquence légitime.

2. *Analyse des correspondances intertextuelles*. — A. Rappelons les correspondances qui nous apparaissent notables entre *Le vent est à la prose* et *Le Bateau ivre* :

	Passages de *Le vent est à la prose*	**Vers de *Le Bateau ivre***
Correspondance 1	*quand la poésie descendait les fleuves*	*Comme je descendais des Fleuves impassibles*
Correspondance 2	*avant de se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose*	*Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème* *De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,*

Tableau XVII : correspondances intertextuelles Macé-Rimbaud

Au-delà des similitudes morphosyntaxiques, la première correspondance s'établit au palier macro-textuel du fait que chacun des poèmes connecte les domaines de la navigation et de la poésie. Dans *Le vent est à la prose* le contexte induit une réécriture interne de 'poésie' par │'bateau'│ sur l'isotopie de la navigation. Cette réécriture a pour correspondant l'audacieuse substitution qu'opère Rimbaud dans son poème[122], qu'on comprend en réalisant la réécriture 'je' → │'bateau'│. Dans les deux cas le statut de comparant pour 'bateau' est conservé. Or le poème de Macé fournit un interprétant — *de la rive où nous sommes nous regarderons passer* — qui autorise une réécriture de *infirme qui volait*, actant humain, par │'bateau'│, ce dernier étant par ailleurs connecté à 'poésie'. Si l'on admet que *je* non seulement renvoie à une embarcation mais également au poète (cf. note précédente), alors on doit reconnaître des raisons textuelles pour partir en quête d'autres éléments susceptibles d'étayer l'hypothèse d'une réécriture de 'l'infirme qui volait' par 'Rimbaud' (éléments que nous avons présentés ci-dessus). Le cercle de la compréhension (se) boucle ainsi.

B. Quant à la seconde correspondance on peut se la figurer en représentant ainsi le parallélisme sémantique qui la fonde :

N.b. : ce schéma, qui représente la description sémantique d'un rapprochement intertextuel, appelle un bref commentaire : /rythmicité/, qu'impliquent évidemment ici *poème* et *prose*, vise à résumer des valeurs (/régularité/, /itératif/, etc.) communes à *mer* (cf. *flux/reflux*, *houle, onde*, etc.) et à *poésie*. Plus exactement, il nous semble que la connexion métaphorique entre 'prose' et 'mer', et le composé métaphorique 'poème de la mer' conditionnent chacun de leur côté l'émergence d'un complexe sémique (fait des valeurs mentionnées) qui suscite la production du mot *rythme*. Il y aurait donc plutôt convergence vers un *thème* (*a fortiori* dans le cadre de l'intertextualité) que rapprochement par la « rythmicité ». La connexion métaphorique entre 'prose' et 'mer' se constitue également d'un sème que nous nommerions /étendu/ (*vs* /restreint/), ce trait rendant isotopes 'prose' et 's'épancher', la *prose* étant plus profuse que la poésie versifiée (lyrique), et la *mer* étant la vaste et profonde étendue d'eau qu'on connaît.

[122] Selon Steinmetz *Le Bateau ivre* « prend certes le sujet le plus rebattu de la poésie universelle : l'embarcation et ses périples symbolisant le projet et les risques de l'invention. D'Horace à Hugo, en passant par Chénier et Coleridge, les modèles ne manquaient pas. Mais nul écrivain n'était allé jusqu'à devenir vaisseau lui-même (Rimbaud dit « bateau » à une époque où l'on continuait à proscrire un tel mot, trop familier pour le style poétique). Banville lui reprochera un tel procédé » (*Œuvres I, Poésies*, p. 266).

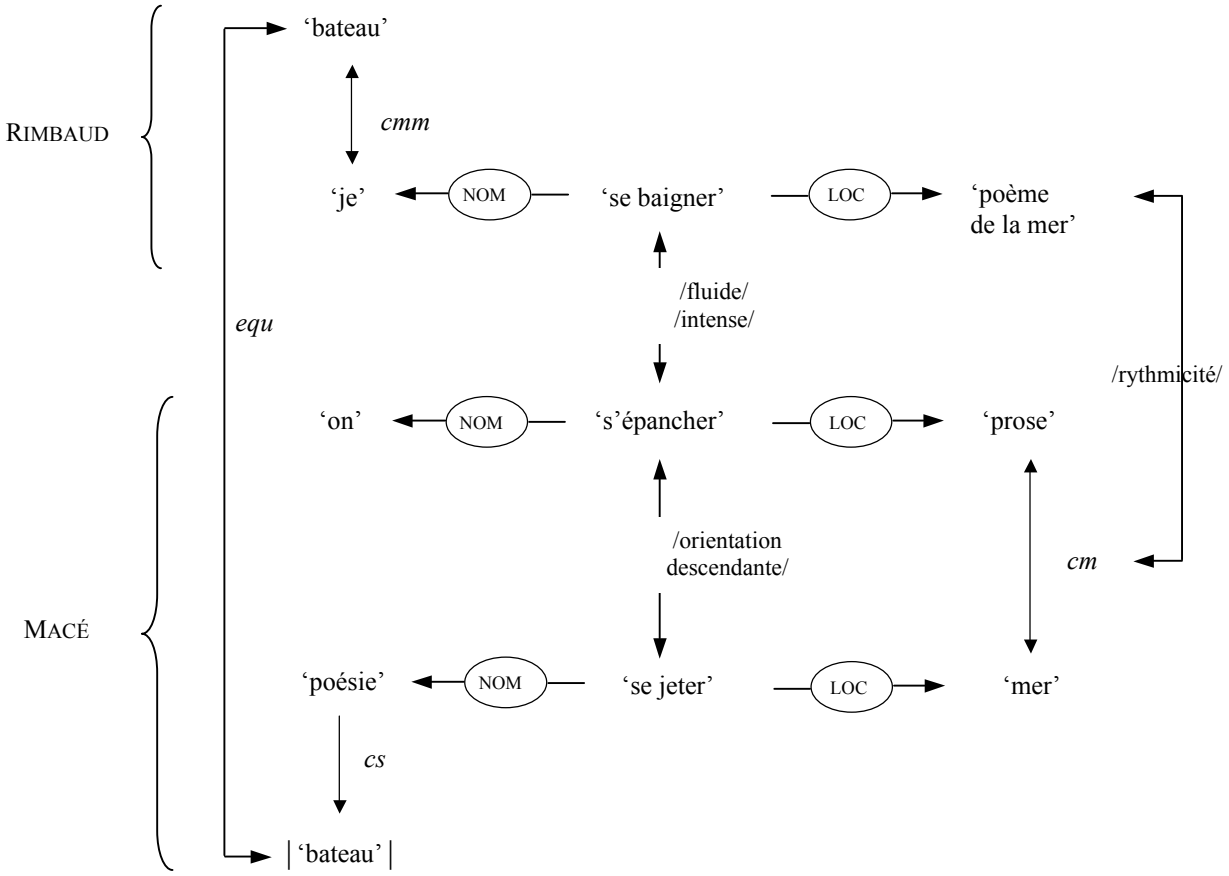


Figure III : structure du parallélisme Macé-Rimbaud (seconde correspondance)

Cela étant, qu'en est-il des évaluations ? Nous serons brefs. À la différence du parallélisme précédent, celui-ci ne produit aucun effet de contraste évaluatif, dans la mesure où tous les sémèmes, une fois les parcours interprétatifs réalisés, signifient un même pôle évaluatif, à savoir le pôle positif. En effet, dans *Le Bateau ivre*, nous actualiserions volontiers d'une part /euphorie/ dans 'je' à partir de 'se baigner' (/positif/), d'autre part /positif/ dans 'mer' à partir de 'poème' au motif que la structure métaphorique, sans oublier les majuscules, s'interprète comme une modalisation méliorative (le 'poème' est dit *infusé d'astres, et lactescent*)[123]. Par ailleurs, rien ne s'oppose à ce qu'on maintienne les évaluations retenues précédemment (cf. *supra* « Macé contre Nerval »), c'est même le contraire au sens où la sélection réciproque de /fluide/ et /intense/ entre 'se baigner' et 's'épancher' pourrait, à nos yeux, être dite comporter une sorte d'*a priori* axiologique positif, ces deux traits ne relevant pas de valeurs *rétensives*.

C. En ce sens, on doit retenir pour notre propos qu'aucune transformation axiologique apparente n'est observée entre le texte et son intertexte. Néanmoins si la conservation d'une évaluation positive s'accorde à notre lecture de Nerval, de façon assez surprenante, elle se révèle contradictoire avec les

[123] En fait le degré de présence de l'évaluation positive n'est pas élevé, ce que révèle par exemple la traduction du *Bateau ivre* par Paul Celan qui elle fait nettement ressortir l'évaluation positive des vers rimbaldiens (on note en particulier le modal *konnt* « pouvoir, être capable de » et l'adverbe *frei* « librement » ainsi que *trank ich* qui implique un acte volontaire) : *Des Meers Gedicht ! Jetzt konnt ich mich frei darin ergehen, / Grünhimmel trank ich,*

résultats de notre section « Macé contre Rimbaud » qui concluait elle à un geste de péjoration vis-à-vis de l'intertexte rimbaldien. Relativement à la question de la saillance déjà soulevée à propos de la relation intertextuelle Macé-Nerval, il semble qu'on doive, ici aussi, signaler une *saillance* du trait positif dans *je me suis baigné dans le Poème / De la Mer* qu'on ne retrouve pas dans *se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose*. Cela confirme notre intuition précédente et montre à tout le moins que ce dernier énoncé ne témoigne pas d'un degré de présence manifeste, contrairement encore une fois à la lecture de Chappuis.

2.3. Le problème des évaluations : en quête de cohérence

Le commentaire de synthèse que nous venons de faire indique déjà le degré de complexité auquel il nous faut à présent faire face pour (tenter de) conclure la description. Certes il eut toujours été possible d'éviter toutes ces complications interprétatives en bornant l'étude au seul espace connexe du texte. Mais nous espérons d'une part avoir suffisamment justifié la plausibilité des relations intertextuelles, d'autre part ne pas avoir trop tiré la lecture par les cheveux pour convaincre que ces « complications » ne sont en fait que des difficultés qui non seulement « appartiennent » à *Le vent est à la prose* mais aussi, et surtout révèlent les nœuds par où passe la complexité interprétative, et ainsi une part de son caractère sémantique. Tâchons d'y voir plus clair.

1) Confrontation de deux lectures partielles du poème

a) L'évaluation négative de la première occurrence de prose

Hormis le titre, le mot *prose* connaît deux occurrences dans le texte. On vient d'étudier la seconde, dernier mot du texte, dans le contexte *on s'épanche dans la prose*. Examinons son évaluation dans *le vent est à la prose*, syntagme qui correspond à l'identique au titre. L'alinéa concerné est le troisième du poème :

> Des siècles d'arrogance pour finir comme des porcs, avec des oreilles absolument modernes et sourdes absolument : plus besoin de chanter le ricanement suffit, car le vent est à la prose et nous sommes guéris de l'Orient.

Il s'agit très vraisemblablement du passage sur lequel C. Pasi prend appui, ce qu'il ne précise pas, pour faire ce commentaire général du texte : « Macé se révolte contre l'aplatissement et le ricanement de la prose triomphante qui voudrait le condamner au silence »[124]. Il s'ensuit clairement que, selon lui, la première occurrence du mot *prose* fait l'objet d'une nette péjoration. Celle-ci provient des sémèmes

---

Sterne, taucht ein in milchigen Strahl (Celan P., 2000, *Gesammelte Werke (Vierter Band), Übertragungen I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 103).

[124] Cf. Pasi, *op. cit.*, p. 39.

'arrogance', 'porcs' (en contexte équatif), 'sourd' et 'ricanement' (cf. *supra* 2.2.4.b.2). Mais l'activité sémantique du passage compare surtout 'chanter' (*plus besoin de*) à 'ricanement' (*suffit*) avec en somme

Sémème	'chanter'	'ricanement'
Temporalité	/révolu/	/actuel/
Évaluation (univers de référence)	(/positif/)	/négatif/

Tableau XVIII : comparaison de 'chanter' avec 'ricanement'

Le second couple de cette double corrélation non symétrique /révolu/-(/positif/)[125] <—> /actuel/-/négatif/ se manifeste également dans les sémèmes 'porcs' et 'modernes'. Ne faisant que poursuivre le mouvement des deux premiers alinéas, cette co-existence de traits signifie un constat amer sur l'état actuel des choses en poésie. Or, introduite par le marqueur d'argumentation *car*, l'expression *le vent [être] à…* est au présent d'où il suit, par assimilation, une afférence de /négatif/ dans 'prose'. Une telle description est importante puisque le titre du texte ne laissait pas, à première vue, supposer une affirmation négative sur ce qu'on peut nommer, approximativement, la situation actuelle de la poésie. Dans ces conditions, on ne peut manquer de s'interroger sur le rapport qui lie cette première occurrence négative de *prose* à la seconde, établie elle comme positive.

Cette confrontation des lectures de Chappuis et Pasi signale qu'un *enjeu majeur du texte concerne l'évaluation*. Elle permet de comprendre qu'une des difficultés interprétatives — c'est-à-dire, dans notre perspective, une des *singularités* du poème — concerne l'appréciation évaluative du mot *prose*, la première occurrence ayant été estimée négative, la seconde positive. Faut-il en conclure que ces deux critiques produisent des lectures antithétiques de *Le vent est à la prose*, lectures dont il faudrait éventuellement hiérarchiser la pertinence ? Nous répondrons que non car ce serait là comparer l'incomparable, à savoir considérer indûment au plan *global* deux lectures *locales* dont nous avons effectivement signalé, en restituant les passages-cibles de leur interprétation respective, qu'elles commentent des espaces de texte distincts[126]. Prises dans leur intégralité les interprétations qu'ils livrent doivent donc être considérées comme des lectures partielles du texte. Une autre question se pose également : faut-il conclure à une inconséquence du texte ? La proposition serait recevable dans le cas où nous croirions en découvrir une (inconséquence) dans un texte relevant, notamment, du discours scientifique ou encore philosophique qui prescrivent la règle de non contradiction pour un univers d'assomption donné (*i.e.* rapporté à un acteur, un foyer énonciatif / interprétatif donné). Le problème doit donc être envisagé autrement.

[125] Ces parenthèses notent une actualisation par excès, due à la configuration proportionnelle mais non explicite dans le texte.
[126] C'est visiblement l'intention de Chappuis : « (titre de cette page que je trahis, tirant ici et là des fils très subtilement noués) », « (je serre toujours de près la même page) », *op. cit.* p. 83-84.

> *Remarque (technique)* : La répétition dans un même texte d'un même signe linguistique met *a priori* l'interprétation dans une alternative — car, c'est là une manifestation du doute herméneutique, on ne saurait préjuger de l'identité des signifiés sur la seule foi d'une identité de signifiant : ou bien assimiler sans nuances les unités concernées à un même signifié, ou bien opérer une dissimilation d'acception en relevant les traits pertinents, précisément distinctifs, qui justifient cette opération interprétative. *Le vent est à la prose* convie-t-il à une dissimilation d'acception à longue distance ? Sauf à voir un cas de pure répétition, l'assimilation n'apparaît pas judicieuse car elle conduit à aménager abusivement les résultats obtenus. On irait à l'encontre d'une stratégie de lecture qui ne problématise pas la variabilité contextuelle des occurrences et rien ne justifie en effet qu'une des deux occurrences de 'prose' puisse être légitimement réduite aux valeurs de l'autre.

En fait, l'accès à la singularité / difficulté de *Le vent est à la prose* est au prix d'une perspective globalisante qui tente non ne résoudre une hypothétique contradiction mais qui, en assumant l'opposition évaluative identifiée pour une « même » unité, intègre ce fait textuel comme tel dans l'hypothèse d'un rapport complexe à la tradition poétique. Concrètement, il s'agirait de relier la difficulté soulevée à une position énonciative qu'on doit créditer d'une certaine cohérence, en raison de la dimension *thétique* de ces textes.

b) Le sens de la fin

1. *Le pessimisme de Macé.* — Mais, objectera-t-on afin d'assimiler la seconde occurrence de *prose* à la première (dont l'évaluation est il est vrai plus patente), les derniers mots de *Le vent est à la prose* ne se prêteraient-ils pas à un traitement rhétorique qui ait la forme d'une ironie escamotant ses interprétants ? À ce titre, une glose de B. Conort (déjà citée en introduction de cette partie de chapitre), malheureusement non développée mais qu'on reconnaît s'appliquer au passage cité, retient notre intérêt. Le critique et poète écrit :

> « Orphée qui se retourne » et « Le vent est à la prose » qui s'interrogent sur la fonction du poète et de la poésie, en ces temps qui veulent effacer les ombres, et noient les vers dans la masse sans rime de la prose[127].

Comme le texte ne contraint pas en lui-même à produire cette interprétation pessimiste de la fin du poème (nous espérons l'avoir suffisamment montré), il faudrait alors convenir que la stratégie énonciative qui marque la fin du texte consiste à opérer une *dissimulation* de l'évaluation modale proprement dite. Une digression théorique permettra de préciser cette idée qui donnerait raison à Conort. Dans *L'âge de raison*, Sartre écrit (p. 114) :

[127] Cf. Conort, *op. cit.*, p. 452.

> Elle ajouta sans qu'on pût discerner la moindre ironie dans sa voix : « Avec vous on se sent en sécurité, on n'a jamais à craindre d'imprévu »[128].

Une sémantique interprétative identifiera dans le premier membre de l'énoncé un interprétant qui donne accès à la façon dont sont véritablement assumées, dans l'univers d'assomption de l'acteur Femme, les propositions exprimées dans le second membre. Donc : 1. pour valider sans ambiguïté un tour ironique de cet ordre, il est nécessaire de pouvoir produire un interprétant[129] ; 2. et surtout, la description aura beau relever l'actualisation de /positif/ dans telle ou telle unité de l'énoncé, elle peut n'avoir parcouru que la moitié du chemin si un tel interprétant lui échappe, celui-ci étant susceptible de renverser tout à fait la perspective de l'évaluation en demandant de *surimposer* au(x) trait(s) /positif/ (qui doit effectivement demeurer pour que l'effet d'ironie soit complet, ou du moins « marqué ») par le(s) trait(s) /péjoratif/. C'est justement là où *pourrait* résider toute la difficulté interprétative de notre passage.

En somme, toute modalité étant liée à l'univers d'assomption d'un acteur (le foyer énonciatif, par exemple), la méthodologie retiendra que, traitant des évaluations, on a intérêt à se demander à quel *site d'assomption* ces dernières sont associées ou associables. Plus spécialement, si l'on peut parfaitement imaginer que *Le vent est à la prose* fasse varier les *degrés de présence* de l'*assomption modale de l'énonciateur* — elle est manifeste dans les premiers alinéas mais latente dans le dernier — jusqu'à la dissimuler tout à fait encore faut-il être en mesure de produire l'interprétant décisif qui la révèle. Conort ne signale pas un tel interprétant (ou plutôt n'a pas à le signaler, vu le genre de l'article encyclopédique où son commentaire s'inscrit).

2. *Pour une « fin ouverte »*. — Tout bien considéré notre position est la suivante : nous sommes d'avis qu'une lecture non pessimiste (contre Conort) et non optimiste (contre Chappuis) de la fin du poème est licite. En fait, la nuance suggérée à propos de l'évaluation de la seconde occurrence de *prose*, qui pouvait alors paraître bien subtile (à propos de la saillance et des degrés de présence), prend tout son sens dès lors qu'elle est lue comme l'indice d'une sorte d'*effet de sourdine* concernant la réévaluation contextuelle, dans *Le vent est à la prose*, des passages situés dans l'intertexte (Nerval, Rimbaud). S'expliquerait ainsi une certaine difficulté à décider de l'assomption évaluative de la fin du texte mais aussi l'impression que cette même fin — qui cumule à un degré très remarquable des références directes (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine/Poe, Nerval) se distancie du ton nettement polémique d'autres endroits du texte où l'évaluation négative (en fait, la péjoration) est patente (mode de la caricature dans le premier alinéa, mode de la satire plus globalement). Cette *modulation* du *ton*, qui n'aurait rien de bien surprenant du point de vue des procédés littéraires, est-elle à mettre au compte d'une fin ouverte ? Sémiotiquement, l'absence des trois points après *prose* ne permet pas d'en décider, mais la présence discrète du trait /positif/ pourrait bien trouver un écho dans la valeur *détensive* de 's'épancher' et le trait /étendu/ dans

[128] Nous empruntons cet exemple à l'article « Ironie » de Dupriez 1984, p. 264.
[129] En voici un autre par exemple. Dans « Je ne pose pas ces vérités aux diplomates, aux économistes, aux généraux en retraite, aux actuaires, enfin aux élites » (ibid.), c'est la qualification 'en retraite' qui déclenche l'actualisation du trait /péjoratif/ pour chaque membre de l'énumération.

'mer', l'ensemble participant alors d'un ton modéré traduisant un certain *apaisement thymique* de l'énonciateur (en tant qu'impression référentielle).

2) Du geste énonciatif à la tonalité

a) Logique, rhétorique et portée symbolique de deux gestes énonciatifs

1. *Parcours contradictoires*. — A. Nous avons appliqué la description intersémantique à trois cas d'intertextualité. Dans la mesure où nos analyses se tiennent, on assiste dans les deux premiers cas (cf. *supra*, 2.2.4. b et c) à des *transformations* évaluatives notables qui consistent d'une part en la *péjoration* d'unités au départ positives (Rimbaud), et d'autre part, à l'inverse, en la *dénégation* de l'évaluation négative dans l'intertexte (Nerval). Cette description, qui n'a rien de paradoxal, se laisse assez simplement expliquer : c'est dans la *contradiction*, dont la logique est poussée plus ou moins loin, de l'axiologie d'origine des contenus repris que réside la cohérence des gestes énonciatifs. L'utilisation du carré logique de la sémiotique greimassienne permet une représentation simple des deux types de parcours évaluatifs intertextuels décrits, où (i) renvoie à Rimbaud et (ii) à Nerval :

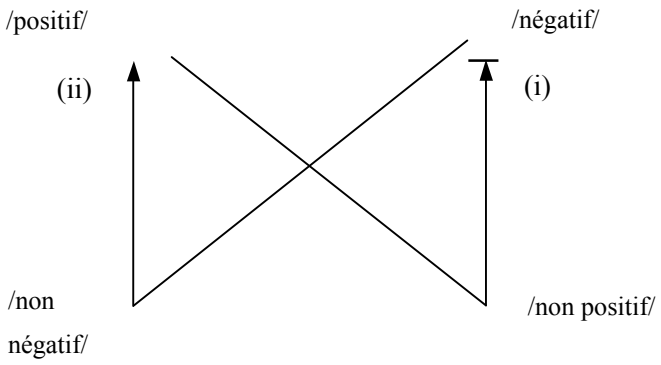


Figure IV : parcours évaluatifs intertextuels

Soulignons que le parcours (ii) n'atteint pas nettement le pôle positif (cf. la saillance du trait /négatif/ dans *la poésie tomba dans la prose*). La contestation comme la reconnaissance étant toujours susceptibles d'être plus ou moins vives, on mesure ainsi ce qu'on peut appeler l'*ampleur* des gestes énonciatifs en ce qui concerne les modalités axiologiques en situation d'intertextualité (cf. *supra* la variation possible du degré de présence de l'assomption modale de l'énonciateur). Il reste que l'évaluation d'origine des unités concernées par les reprises intertextuelles fait bien l'objet d'un *renversement* diversement réalisé dans l'interprétation. C'est en intégrant de la sorte les contenus déterminés de l'intertexte que *Le vent est à la prose* définit une *position critique consistante* vis-à-vis de la tradition poétique qu'il désigne.

2. *La figure de l'interversion*. — Confrontées à l'indénombrable diversité des textes, les théories poétiques et rhétoriques de l'intertextualité se montrent efficientes à différents niveaux de généralité. Modèle du genre, les propositions de Genette (cf. l'ouvrage *Palimpsestes* déjà mentionné) ont mis un

ordre très attendu dans les principales pratiques intertextuelles. Du côté rhétorique, Laurent Jenny[130] proposait jadis un usage productif des figures permettant de déterminer à quel mode transformationnel (amplification, hyperbole, etc.) se rapportent les modifications que le texte d'accueil fait subir à l'intertexte. L'analyse micro-sémantique rejoint ici ces propositions stimulantes. En relisant les propositions de Jenny, on s'aperçoit en effet qu'il est possible d'étiqueter en rhétorique les mouvements de négation signalés ci-dessus par la figure de l'*interversion* qui « consiste à inverser les valeurs des phrases reprises ou citées » (Jenny). La reprise intertextuelle chez Macé se traduit-elle en général par une rhétorique de l'interversion, ou bien celle-ci est-elle spécifique de *Le vent est à la prose* ? N'ayant pas enquêté sur le sujet, on se contentera de remarquer à cet égard que la reprise plausible des vers de *Le Bateau ivre* ne fait elle l'objet d'aucune interversion. Toutefois, d'autres phénomènes sémantiques nous amèneront à reparler de cette figure en conclusion au sujet du *ductus*. Eu égard à *Le vent est à la prose* on retiendra qu'une part de son *caractère sémantique* tient à des gestes énonciatifs relevant d'une *rhétorique* de l'*interversion*.

3. *Le ton polémique*. — Il est à noter que les textes de Macé fourmillent de gestes énonciatifs modaux analogues. Ainsi un nombre important de textes annoncent leur fin par un emploi du morphème *mais* qui introduit systématiquement une sorte d'opinion contraire (ex. dans la première section de *La mémoire aime chasser dans le noir* ou dans *Vies antérieures*). Cela est à rapprocher des métaphores à valeur dépréciative signalées à propos des Méditations (cf. *supra* 1.4.1.b) ainsi que, au titre d'une manifestation ponctuelle, de la transposition péjorative de *voyant* du domaine littéraire au domaine de l'occulte. On peut voir là autant de manifestations d'un *ton polémique* (*vs* irénique) récurrent qui trouve en fait, insistons-y, principalement à s'exprimer dans les onze Méditations que nous avons identifiées, c'est-à-dire dans près de la moitié du corpus.

4. *La question des valeurs symboliques*. — Avant de poursuivre, il n'est pas inutile d'évoquer la portée d'une telle rhétorique. En situation poétique et étant donné la nature poétique particulière de l'intertexte d'où elles proviennent (cf. *supra* 2.2.2), les unités *voyelles* et *moderne* notamment mais aussi *prose* ne sauraient être considérées comme de simples lexèmes parmi d'autres. Si l'on convient de la *valeur symbolique*, au sens socio-culturel du terme, de tels signes en poésie, il n'est pas excessif de considérer que les transformations évaluatives dont elles font l'objet doivent s'interpréter comme autant de *gestes significatifs* visant la tradition. Ainsi dans le cas du dernier alinéa, *Le vent est à la prose* constitue sa dimension critique de texte métapoétique en renversant l'évaluation du propos (négatif) de Nerval. Cependant si Macé se définit bien contre Nerval ce n'est semble-t-il pas en empruntant la voie de la *rupture*, comme cela paraît être le cas avec Rimbaud (nous parlons toujours des références contenues dans les premiers aliénas du poème). En fait, il faut tenir compte d'une part de l'*orientation* de la *transformation évaluative* — du négatif vers le positif, et non l'inverse (cf. le cas Rimbaud) — et d'autre part du fait que Macé inscrit par deux fois Nerval en exergue de ses recueils (*C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose, et mon château théâtral dans le troisième dessous* épigraphe de *Bois dormant* ; *Il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose*, épigraphe de la troisième partie de *La*

[130] Cf. Jenny 1976a.

mémoire aime chasser dans le noir). Quant bien même, selon Genette, « épigrapher [serait] toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur »[131], il reste qu'un tel geste marque généralement une certaine *reconnaissance* du propos repris et de son énonciateur. Pour cette raison, la relation qu'entretient Macé avec Nerval dans *Le vent est à la prose* devrait être comprise, avec les nuances qui s'imposent, comme une relation dialoguée avec la tradition.

En vertu de cette même raison, il resterait à préciser ce qu'on entend exactement par « Macé contre Rimbaud » ou « Macé contre Nerval ». Pour nous, l'utilisation de ces expressions dans un travail de sémantique des textes indique qu'on tend les résultats à la critique d'une herméneutique spécialisée, au sens où la description sémantique appelle toujours des garanties qu'il n'est pas de la compétence d'une sémantique interprétative de produire.

b) Style et formes sémantiques en situation intertextuelle

A. Le terme même de *transformation* paraît impropre à désigner des phénomènes intertextuels que la description intersémantique montre relever plutôt de la répétition que de la reprise (qui implique transformation). Il en va ainsi pour ces deux passages du poème :

Passage du texte	**Commentaire**
l. 31 : *l'infirme qui volait*	Reprise signifié pour signifié ; statut rhétorique et évaluations conservées (cf. supra 2.2.3.b.1).
l. 33 : *nevermore*	Quoi qu'il en soit de la référence exacte, il reste que le terme acquiert chez Verlaine comme chez Poe une charge dysphorique attachée au souvenir mélancolique de l'aimée. Celle-ci est conservée.

Tableau XIX : reprises non modifiées

Ces cas de figure ne laissent pas observer de *modification* apparente des contenus repris. On objectera que ce qui est vrai au sujet des évaluations ne l'est plus dès lors qu'on envisage « tout le sens » des unités : *nevermore* ne reçoit évidemment pas les mêmes déterminations contextuelles dans *The Raven*, dans *Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?…* , dans *Allons, mon pauvre cœur, allons,* mon vieux complice… ou encore dans *Le vent est à la prose*. Nous convenons de cet argument qui illustre simplement le principe de la détermination du local par le global et *a fortiori* l'idée qu'il n'existe pas de pratique intertextuelle neutre. Toutefois s'agissant d'accéder à des *gestes énonciatifs* l'important demeure la *valeur significative* du phénomène sémantique et en somme sa *qualité événementielle*. Il s'agit là d'un point clé pour un traitement de la question du style en termes de *ductus*. Voyons comment.

B. Les deux schémas produits pour représenter la description sémantique d'un rapprochement intertextuel (cf. *supra* 2.2.4. c et d) dissimulent en fait un niveau d'abstraction crucial pour l'étude de

[131] Cf. Genette 1987, p. 145.

l'intertextualité. Il est en effet possible d'affiner la description en produisant la forme sémantique sur laquelle porte l'action de l'énonciateur. Ainsi, très sommairement, la Figure II comprend la partie de forme suivante :

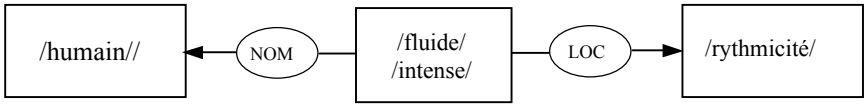


Figure V : (partie de) forme en situation intertextuelle

C'est à l'aune d'une telle forme (sorte d'invariant) qu'on est en mesure d'*estimer avec précision* les gestes de l'énonciateur qui agit par suppression, substitution, ajout de valeurs sémantiques ou encore modulation d'intensité en influant sur le seuil de saillance (problématique des degrés de présence) des valeurs en jeu. On peut à présent reformuler la tâche de comparaison des situations textuelles initiale et finale censée donner accès à la nature et à la teneur du geste énonciatif (cf. *supra* 2.2.3.b) en situation d'intertextualité : soit deux énoncés A et B situés dans des textes distincts, il existe un *état de forme sémantique* susceptible de modifications significatives qui témoignent du geste de reprise intertextuelle conçu comme action *qualifiable* (par ex. au moyen des figures de rhétorique) et *descriptible* (sèmes) à l'aune de cette forme abstraite. Comme la notion de geste énonciatif concrétise d'une certaine manière celle de *ductus*, la question du style se comprend alors ainsi : un corpus étant constitué, la reconnaissance d'un tel geste énonciatif qualifié dans d'autres cas d'intertextualité et/ou dans des phénomènes intratextuels ouvre la voie à une identification d'aspects du *ductus* ou touche personnelle de l'auteur.

C. Par là, l'application de la notion de geste énonciatif au phénomène de l'intertextualité répond à une difficulté indirectement posée par J.-P. Richard :

> l'invasion d'une foule de voix venues d'ailleurs, de paroles arrivées à partir de « donateurs » multiples — Mallarmé, Rimbaud, Nerval, Roussel, Ponge, Dante, Freud, Perrault, Paulhan… — qui occupent, par emprunt caché ou déguisé, par citation, allusion, pastiche, parodie, imitation, globale ou détaillée, l'espace désormais évacué d'une écriture personnelle[132]

Si nous comprenons bien le propos de Richard, à l'image des vases communicants, les pratiques hypertextuelles chasseraient chez Macé l'écriture personnelle qui renvoie à la notion de style. Les objections à cette idée ne vont pas de soi — que signifie au juste « écriture personnelle » ? Quoi qu'il en soit, nous ne croyons pas qu'une pratique hypertextuelle se fasse au détriment du style dans la mesure où ce dernier est toujours susceptible de s'y exprimer (c'est précisément le propos tenu en B. juste avant la citation). En fait, toute reprise « de voix venues d'ailleurs » par citation, pastiche, etc. implique par définition un geste énonciatif mais celui-ci peut ne pas entraîner de *transformation* (distinguable, passé un certain seuil qualitatif, de la *modalisation* du contenu) significative des *formes sémantiques* en jeu,

[132] C'est ce que note Richard à propos des *Balcons de Babel* (Richard 1990, p. 71).

d'où sans doute l'idée que l'« écriture personnelle » le cède aux « paroles arrivées à partir de « donateurs » multiples ». Mais, le *ductus* étant de ce fait hors de portée, dans la mesure où il intéresse essentiellement la plasticité des formes sémantiques, cela ne signifie pas pour autant que la reprise s'effectue sans manifestation d'aspects stylistiques relevant d'autres perspectives d'analyse. En particulier, nous pensons qu'il y a lieu de distinguer entre le *ductus*, proche de la notion d'écriture, et la *tonalité* qui intéresse la coloration affective du texte (modalités), qui peut être également « personnelle » (cf. *infra*, 4.2)..

c) Ton polémique, ton dysphorique et tonalité mineure[133]

1. *Spécifications du négatif*. — Présent de diverses manières, le négatif (pour ne pas dire la « négativité » et au sens le plus large et le plus indéterminé) joue un rôle très important dans la poésie de Macé. Ainsi, par exemple, on note au palier macrotextuel une caractérisation négative des lieux et des personnes[134] qui se manifeste en particulier dans la reprise des figures mythiques (ex. *Le dieu du voyage aujourd'hui sédentaire est un cul-de-jatte au milieu des pots cassés* (p. 166)). Il en va de même pour les thèmes spécifiques et bien entendu le thème de la mémoire profite d'un tel contexte, d'où l'accentuation de /négatif/ et de /dysphorique/ dans sa représentation schématique (cf. *supra*, 2.1.1). Sous l'angle des modalités, on constate en définitive une *prédominance* des pôles négatifs (Mal, Vice, Inique, Méfiance, Laid, Faux, Inutile, Échec, Dysphorique) sur les pôles positifs (Bien, Vertu, Confiance, Beau, Vrai, Utile, Succès, Euphorique) — ce qui signifie bien que les valeurs positives ne sont pas absentes. Mais constater qu'on a affaire à une *poésie négative* nous en apprend en réalité bien peu sur la singularité de celle-ci et il convient donc de rechercher des modes d'existence spécifiques de ce négatif. Nous en avons déjà rencontré un en l'espèce du *ton polémique* où c'est un conflit d'univers d'assomption qui spécifie la prégnance des valeurs négatives. Il nous faut insister sur un autre phénomène récurrent qu'on nommera la *tonalité mineure* des poèmes en prose.

2. *Pistes de recherche*. — Pourrait être considéré comme conditionnant un effet de tonalité mineure tout phénomène sémantique comprenant l'idée de *restriction* ou de *suspension* (devenir/être inférieur ; devenir/être disjoint ; cesser, etc.). Selon cette conception, on relève par exemple au palier mésotextuel de nombreux procès évolutifs et transformatifs orientés du /positif/ vers le /négatif/[135] :

---

[133] Il faut noter ici que « Le paradoxe de ces tonalités *littéraires* […] est d'être dans une certaine mesure les parents pauvres de la théorie littéraire alors qu'elles apparaissent à la fois décisives dans l'ordre du commentaire, où elles sont d'un usage courant, et déterminantes dans le processus de création, une écriture atonale — parfaitement « blanche » — se concevant à peine » (Baudelle 2003, p. 85).

[134] Il suffit de se pencher sur les textes pour puiser d'innombrables exemples : *ses dents en or, fausses et brillantes comme le mariage qu'il refusa deux fois* (p. 158), *l'haleine du maître qui sent l'ail* (p. 182), *la bibliothèque envahit par les plantes* (p. 191), et ainsi de suite.

[135] Pottier distingue trois statuts quant au procès de l'événement : le STATIF suppose le maintien (ex. *courir*), l'ÉVOLUTIF évoque une modification (ex. *durcir*) et le TRANSFORMATIF implique un changement (ex. *casser*, *endormir*). Cf. Pottier 2001, p. 71 sq.

- *à l'instant où les fiançailles vont devenir des noces d'or, et l'aïeule une infante* (p. 146)
- *sa propre nudité qui va virer de l'or au noir* (p. 155)
- *transforme les vers en prose et le rêve en fait divers* (p. 158)
- *la mariée devient veuve, et les garçons d'honneur de drôles de fantômes* (p. 159)
- *Les rois ne sont plus rois de droit divin* (p. 160)
- *la lune qui noircissait à la vue de l'alchimiste* (p. 172)
- *dans la boue de ce qui fut un royaume et qui n'est plus qu'un terrain vague ?* (p. 194)
- *la petite monnaie du scrupule qui devient au déclin du jour la pierre dure de la mélancolie* (p. 163)
- *Ce manteau d'abord transparent comme une aile (l'aile qu'on arrache à la fin de l'enfance) grandit comme une ombre et vieillit comme une peau d'âne* (p. 183)

Dans le même ordre d'idées, toujours eu égard au problème de la tonalité mineure, la phase *suspensive* de l'événement, tel que Pottier le conçoit, attire l'attention, soit à titre d'illustration :

Inchoatif	**Cursif**	**Suspensif**
Acquérir	*Avoir*	*Perdre*
Se mettre à	*Continuer à*	*Renoncer à*
Ascension	*Sommet*	*Déchéance*
Agrégation	*Agrégat*	*Désagrégation*
Arriver à	*Être dans*	*Quitter*
Rapprochement	*Coïncidence*	*Éloignement*
Apprendre	*Savoir*	*Oublier*

Et l'on doit reconnaître que le dernier mot de la sémiosis revient souvent chez Macé à des événements suspensifs. Par ailleurs, si par exemple les phénomènes contribuant à un *ton dysphorique* (impliquant une atmosphère qu'on pourrait dire « mélancolique », « sombre », etc.), très présent chez Macé[136], peuvent à la fois participer de la tonalité mineure tous ne s'y ramènent pas car il en existe qui sont distincts de l'axiologie proprement dite. Ainsi, alors que beaucoup de termes suspensifs possèdent une charge négative (voir le tableau ci-dessus), il n'y a pourtant rien de nécessaire entre les phases de l'événement et les pôles de l'axiologie (par ex. *vendre* est suspensif). Enfin, au titre du climat ou de l'atmosphère dysphorique d'un texte, il paraît intéressant de mobiliser l'opposition rétensif/détensif proposée par Cl. Zilberberg[137], dans la mesure où les valeurs détensives (mouvement, voie, frayement, etc.) semblent *potentialiser* le positif et les valeurs rétensives (arrêt, entrave, obstruction, etc.) le négatif. Propagées dans le texte décrit, les secondes contribueraient ainsi à l'impression d'une atmosphère chargée, les premières à une atmosphère relâchée.

Nous reviendrons en conclusion sur les apports générés par nos descriptions. Tâchons pour l'instant d'en savoir un peu plus sur les régularités sémantiques du corpus.

[136] Par ex. *l'aïeule coiffée de noir depuis qu'elle a fauté* (p. 145), *Le lieu vague et ténébreux* (p. 152), *une douleur à la jambe qui m'oblige à marcher comme ma mère* (p. 156), *comme je hurle à la mort* (p. 162).
[137] Cf. Zilberberg 1988, p. 204.

3. ASPECTS DU *DUCTUS*

3.1. Une conception du style située : Max Jacob contre Rimbaud

Dans la fameuse préface (1916) de son *Cornet à dés* Max Jacob affirme : « On reconnaît qu'une œuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé »[138]. La formule s'applique au genre du poème en prose et réclame au fond pour ce dernier des caractères de composition qui confèrent au texte isolé une *unité forte*. Bien entendu les moyens linguistiques de produire une telle « sensation du fermé » sont légion. Nous en avons rencontré un dans *Le vent est à la prose* dont la force cohésive doit beaucoup à l'existence d'une isotopie comparée autour de laquelle gravite l'activité sémantique dans son ensemble. Il ne s'agit pas là d'une manifestation isolée et, en fait, il y a lieu d'envisager tout l'œuvre poétique de Gérard Macé en enchaînant le pas à la perspective de Jacob. Par le détour d'une image que l'auteur de *Le manteau de Fortuny* ne manquerait sans doute pas de reprendre à son compte, on peut dire ces poèmes caractérisés par un tissu conjonctif fort ou une texture resserrée.

La métaphore est connue et répandue et, par exemple, citant lui aussi la préface de Jacob, J.-M. Adam après avoir cité à plusieurs reprises Flaubert (en particulier pour sa conception de l'unité : « L'unité, l'unité tout est là ! […] Serre ton style, fais-en un tissu souple comme la soie et fort comme une cotte de mailles »), souligne que « Le style est *texture*, au sens étymologique de textus, c'est-à-dire *tissu*, *entrelacs* »[139]. Le même auteur cite ensuite ce jugement esthétique de Jacob sur Rimbaud :

> Rimbaud a élargi le champ de la sensibilité et tous les littérateurs lui doivent de la reconnaissance, mais les auteurs de poèmes en prose ne peuvent le prendre pour modèle, car le poème en prose pour exister doit se soumettre aux lois de tout art, qui sont le style ou volonté et la situation ou émotion, et Rimbaud ne conduit qu'au désordre et à l'exaspération[140].

avant de conclure ainsi (p. 30) :

> Cette façon de dire que Rimbaud n'a pas de style[141] ne se comprend que dans le cadre d'une esthétique définie par Flaubert et dont Max Jacob semble, d'une certaine façon, l'héritier. Pour évaluer le style de Rimbaud, il ne faut pas seulement prendre pour repères l'artisanat flaubertien du style, il faut aussi considérer ce que Barthes appelle « l'écriture du silence ». […]. Dans ce que Barthes nomme une « agraphie terminale », Rimbaud rejoint Mallarmé, et l'auteur du *Degré zéro de l'écriture* peut parler d'un « sabotage bouleversant de la Littérature ».

---

[138] Jacob M., [1945], 2003, *Le Cornet à dés*, Préface de Michel Leiris [1967], Paris, Gallimard, Coll. Poésie, pp. 22-23.
[139] Cf. Adam 1994, p. 27.
[140] Jacob, *op. cit.*, p. 23.
[141] Jacob écrit en effet au paragraphe précédent : « Rimbaud n'a ni style, ni situation : il a la surprise baudelairienne ; c'est le triomphe du désordre romantique ».

Choisir de parler à propos du style de Macé d'une texture resserrée n'a de fait rien d'anodin : c'est d'une certaine façon situer Macé « dans le cadre d'une esthétique définie » selon un clivage Jacob / Rimbaud qui n'est pas sans donner quelque profondeur à nos analyses (cf. *supra* 2.2.4.b la péjoration sur la modernité rimbaldienne). En revanche, on comprend que c'est dire bien peu de choses de son style, dans la mesure où on peut dire la même chose de Jacob, voire de Flaubert. Pour cette dernière raison, nous entendons à présent rechercher des conditions sémantiques *remarquables* (c'est-à-dire non seulement régulières dans le corpus étudié mais aussi dont la fonction cohésive d'ensemble est manifeste) d'où résulte l'*unité forte* propre aux textes de Macé. On vise ainsi, toujours, à dégager des aspects sémantiques d'un style. Cet objectif a en fait déjà été partiellement atteint lors de la première partie de ce chapitre, le dégagement de *lignes stylistiques* ayant permis de voir que les textes qui leur échappent présentent une unité de composition affaiblie relativement aux vingt autres textes. Il s'agit donc ici, comme il a été annoncé, d'enquêter sur des régularités sémantiques qui concernent l'ensemble du corpus. Dans ce but, on concentre la description d'une part sur des phénomènes relevant du *contraste fort* entre unités, d'autre part sur des phénomènes relevant du *changement* de fond et par suite de la *transposition* de forme sémantique, cette section de chapitre étant ainsi ordonnée. L'ensemble conduisant a rendre compte, à différents niveaux de la textualité, de formes de singularisation liées au *ductus*.

3.2. Dégagement d'un schème d'unification

1) Antithèse et contraste sémantique

Convenons d'appeler *pluri-scalaire* une approche du style qui, un corpus étant constitué, se fixe pour objet d'étude les solidarités d'échelle entre les trois paliers de la lexie, de la période et du texte. À vouloir éclairer selon cette perspective l'unité du style de la poésie de Gérard Macé, nous croyons qu'il y a lieu de convoquer la figure de l'antithèse[142] en tant qu'expression condensée d'un *schème d'unification* où converge la saisie des poèmes en prose aux différents paliers linguistiques. Comme il faut toutefois distinguer les niveaux d'analyse, il convient sans doute de réserver l'usage présent de cette figure de rhétorique au geste énonciatif en concevant le contraste sémantique comme un fait visé par le geste énonciatif. On appellera *contraste sémantique* tout phénomène qui implique deux grandeurs relevant d'un même niveau d'analyse entretenant entre elles une relation de contrariété qualifiable, variable en intensité (d'où les contrastes forts ou faibles).

2) Le contraste fort aux paliers micro- et mésotextuel

Pour illustrer ce propos aux paliers micro- et mésotextuel on se contentera d'un relevé non exhaustif mais diversifié, l'analyse de ces cas allant pensons-nous de soi (on reconnaîtra sans peine l'oxymore, l'antilogie, etc.). On note ainsi, par exemple, au palier microtextuel : *mort aguichante* (p.

[142] Selon Morier : « Figure par laquelle on établit un contraste entre deux idées, afin que l'une mette l'autre en évidence » (p. 125).

153), *cercueil de verre* (p. 153), *dormant debout* (p. 162), *clair-obscur* (p. 172), *soleil noir* (p. 172), *enfermé dehors* (p. 148). Quant au palier méso-textuel on y relève entre autres :

- *un signe plein de grâce et de vulgarité à la fois, un signe annonciateur et louche* (p.145)
- *valets de ferme ou rois sans couronne* (p. 148)
- *Dans le sommeil agité de la nature le lièvre est effrayé par le lion, le moineau par l'aigle et l'homme par les têtes couronnées* (p. 150)
- *un rat qui voulait devenir une étoile* (p. 156)
- *confond le propre et le figuré* (p. 158)
- *Généreux et sanguinaires, guérisseurs et jaloux* (p. 160)
- *confondre la gloire et le deuil* (p. 160)
- *entre les titres des princes et un nom roturier* (p. 161)
- *à l'instant où il sort du noir, comme si la mort sortait du bois pour nous cueillir en plein jour* (p. 164)
- *Le dieu du voyage aujourd'hui sédentaire* (p. 166)
- *leur néon toute la nuit éclairant le deuil de nos rêves* (p. 167)
- *l'amour et l'allergie se mêlent à la poudre des femmes* (p. 170)
- *Vieux hibou écarquillant des yeux dorés, Orphée de retour est ébloui par nos lumières, celles des vitrines et de la raison trop pure. Guidé par les paroles d'un aveugle il cherche un peu d'ombre* (pp. 172-173)
- *entre les vers et la prose, et qui passes en boitant du dressage à la danse* (p. 181)
- *Avec ses perles et ses crapauds, ses formules et ses refrains* (p. 182)
- *Comme l'idiot et le génie qui se dévisagent* (p. 184)
- *La main droite pour désigner les mots, la main gauche pour désigner les choses* (p. 184)
- *le bâton d'aveugle des chercheurs contre une invisible baguette d'or* (p. 186)
- *dans le partage de l'ombre et de la lumière l'enfant sauvage qu'on capture comme une bête prise au piège, afin de lui apprendre le chaud et le froid, les chiffres et les lettres* (pp. 188-189)

Passons au palier linguistique supérieur.

3) Le contraste fort aux plans dialectique et dialogique

a) Les Jumeaux : figure centrale d'une agonistique

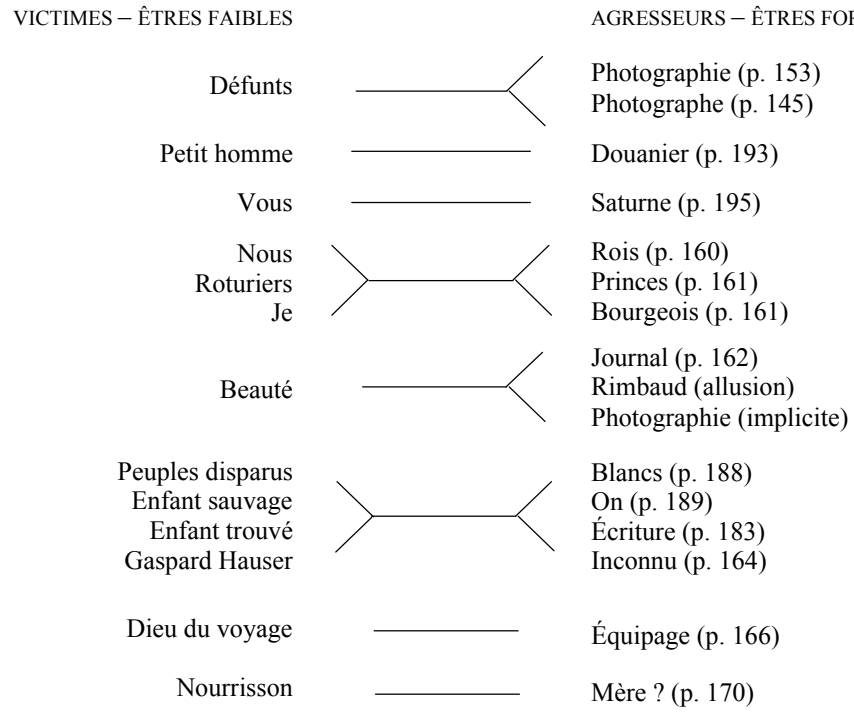
Au plan dialectique le contraste sémantique fort est réalisé par une *figure* (ou acteur typique de l'œuvre de Macé) *duelle antagoniste* qu'on conviendra de nommer les Jumeaux. Il s'agit d'une appropriation du mythe dogon très certainement influencée par la lecture de *Le Roman des Jumeaux* de Georges Dumézil[143]. Dans la poésie de Macé la figure des Jumeaux se confond avec celle des deux anges de la mémoire : « Ces deux frères qui n'ont pas d'âge me rappellent les jumeaux qui m'ont hanté si souvent, comme des anges de la mémoire au seuil de chaque livre » (p. 186, dans le poème justement

[143] Lire « Le secret des dieux » *in* Macé G., 2002, *Le goût de l'homme*, Le Promeneur. Sur le mythe cf. Goisbeault N., 1988, « Un mythe de création : le mythe dogon », *in* Brunel P. (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, éditions du Rocher, pp. 474-483.

intitulé *Le roman des jumeaux*). Nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer ces anges dans une analyse dialectique de *Un ange passe…* (cf. *supra* 1.4.2.c) où nous avions noté d'une part l'évaluation complexe car équivoque de *angelot* et *faux frère* (cf. *pour nous adresser un signe plein de grâce et de vulgarité à la fois, un signe annonciateur et louche*), d'autre part la lutte plausible entre les Anges (cf. *comme après un combat de coqs*) en lien avec leurs fonctions antithétiques (cf. *celui qui tire la nappe en effaçant nos souvenirs, et celui qui transmet la tradition comme un mot de passe*)[144]. On retrouve ce contraste fort dans un portrait parallèle au début de *Tête-bêche* (p. 147) :

> Au bord du chemin qui menait jadis à un palais dont le toit s'est effondré, deux enfants nés le même jour jouent aux osselets […].
>
> Le premier est le fils d'une marâtre trop aimante, qui d'un crapaud voulut faire un prince à l'étroit dans son rêve, trop serré dans son habit froncé à la taille. C'est de lui que je tiens, par un étrange héritage, la camisole et le corset, la toise qu'on impose à l'enfance, mais aussi *l'obnubilation des tissus* et le goût de la citation.
>
> L'autre a plutôt honte de ses vêtements trop larges : pour ce Gribouille qui commence à écrire, la promesse faite au langage est déjà une dette qui s'accumule.

La nature antithétique de cette figure de la dialectique peut être considérée comme emblématique de l'agonistique qui sous-tend l'univers sémantique ou, autrement dit, l'imaginaire de cette poésie. Cette agonistique se concrétise dans les textes par des oppositions entre acteurs victimes ou marqués par leur faiblesse (les « êtres déchus » (p. 189)) et acteurs agresseurs ou marqués par leur force :



[144] Cf. également *Ils furent autrefois des jumeaux parfaits, se partageant la même femme et l'immortalité, mais en se mêlant aux hommes ils se sont mis à lutter entre eux et même à verser le sang* (p. 186).

Orphée	————	Nos lumières (p. 172)
Proies vivantes	————	Mémoire (p. 159)
Souffleur	————	Acteurs (p. 154)
Joueurs de cartes	————	Lettrés (p. 148)

Tableau XIX : acteurs opposés dans la poésie de G.

Pour donner toute sa pertinence à cette série d'oppositions, on notera que la grande majorité des relations, les trois dernières mises à part, se laissent remarquablement ramener à l'univers d'assomption du foyer énonciatif, les Victimes-Êtres faibles étant évalués positivement et les Agresseurs-Êtres forts l'étant négativement.

b) Univers d'assomption incompatibles

En lien direct avec les observations précédentes, le contraste fort s'illustre au plan dialogique par la mise en présence d'univers d'assomption incompatibles. À titre d'illustration, on peut relever :

> - *Dans l'air penché de Lahire, le profil de Pallas, le nom de Lancelot, la fleur que Rachel respire, un lettré d'un autre continent verrait peut-être une allégorie des saisons et des divinités agraires* […] *mais pour les joueurs attablés au cabaret ce ne sont que des personnages tête-bêche qu'ils ordonnent en un précaire éventail* […]. *À la pacotille et aux étoiles, à la nuit de Noël ils préfèrent les jours de foire, la roue de la fortune qui ralentit en grinçant comme une charrette à l'essieu rompu au tournant du siècle, les filles un peu grasses et les roses marchandises* […] (p. 148-149)
> - *Est-ce la forêt qui se met à marcher comme à la fin de* Macbeth*, ou la mort qui s'avance en armure, l'anneau de la sécheresse à son doigt décharné ?* […] *Arthur Meslin ne sait rien de ces forêts livresques, des carrefours en étoile et de la croisée des chemins.* (p. 150)
> - *Aux oubliettes les nirvanas, les paradis, tous les souvenirs embellis qui font la roue dans la mémoire : nous sommes fatigués des miracles et de l'acrobate qui marchait sur les eaux ; nous préférons les courses et les loteries, et le tirage au sort à la pesée des âmes.* (p. 195-196)

S'opposent ainsi la culture savante et la culture populaire ou encore les valeurs religieuses (chrétiennes) et les valeurs séculières (sacré *vs* profane, idéal *vs* matériel, gratuit *vs* vénal). Quant à l'évocation de la fin de *Macbeth* on connaît la disparate de croyances dont fait l'objet la Forêt et l'on se souvient en même temps que la pièce commence par préparer une dissimilation d'univers (dans le chœur des sorcières) : *Fair is foul, and foul is fair / Hover through the fog and filthy air*. Enfin, pour revenir aux tableaux de la section précédente, on note un contraste évaluatif en ce qui concerne les isotopies temporelles, l'/actuel/ (indice t_0) étant généralement dévalorisé dans la poésie de Macé, à l'inverse du /révolu/ (indice t_{-1})[145]. Nous reviendrons sur la valeur stylistique de ces différents contrastes forts en conclusion, qu'il nous

[145] Cf. *supra* 2.3.1.a et pour un autre exemple développé *infra* 3.3.3.b.

suffise ici d'avoir montré comment ils se manifestent aux trois paliers linguistiques dans les poèmes en prose et, ce faisant, qu'il y a des raisons d'user de la figure de l'antithèse comme d'une qualification pour un geste énonciatif récurrent.

3.3. Autour d'un centon *: La chambre interdite*

1) Identification d'un centon

Dans la production poétique de Macé *Le vent est à la prose* n'est pas le seul texte à présenter des particularités textuelles très remarquables. Une lecture même distraite de *La mémoire aime chasser dans le noir*, pour peu qu'elle suive l'ordre des trois parties du recueil, ne peut en effet manquer d'être frappée par la facture du texte intitulé *La chambre interdite*. Se rappelant d'abord de ce qu'il a lu puis relisant plus attentivement les quarante premières pages, le lecteur s'avise assez rapidement d'un procédé de composition en apparence très simple : produire un nouveau texte en se servant uniquement de passages antérieurs extraits de la première partie du recueil.

a) Reprise *verbatim* de l'intertexte

Un tableau de correspondances permet d'obtenir une vue synoptique des passages connectés et de se faire une première idée d'un procédé de composition qui, on va le voir, mérite à plus d'un égard une attention particulière. Pour souligner les transformations intertextuelles nous adoptons une typographie *ad hoc* : les segments entre crochets figurent les unités supprimées d'une période, les unités soulignées sont celles qui font l'objet d'une modification morpho-syntaxique ou sémantique, les caractères gras marquent dans la colonne de gauche leur nouvelle lexicalisation ou de nouvelles unités dans le texte d'arrivée. On a :

Paragraphes de *La chambre interdite* **(troisième section, pp. 89-90)**	**Passages de la première partie de *La mémoire aime chasser dans le noir***
L'oiseau dont je guettais l'envol à l'entrée d'une chambre aux volets clos, une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard, est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition de fantômes en plein jour.	p. 15 : L'oiseau dont je guettais l'envol [,à l'instant où le photographe actionnait le déclencheur,] est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation [dont il est le lointain avatar], car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes. [L'amour de la photographie est sans doute né d'une fascination pour cet oiseau qui bat des ailes] à l'entrée d'une chambre aux volets clos, d'une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard.
Le réel a viré au noir, et comme le Christ entre la mort et la résurrection, une dernière fois tourné vers nous **quand** il **descend** à reculons **vers** le lieu vague et ténébreux où	p. 18 : [Mais le rêve c'est déroulé à l'envers, et de l'or on a fait du plomb, puisque] le réel a viré au noir. p. 24 : [Dans le tableau de Mantegna] le Christ entre la mort et la résurrection [est étrangement] tourné vers nous pour descendre à reculons dans le lieu vague et ténébreux où il va

il va **chercher** des âmes errantes, les défunts que nous dévisageons sont eux aussi entrés dans les limbes : nous regardant sans nous voir, à jamais désœuvrés, **ils ressemblent à** des papillons de nuit quand la lampe est éteinte.	descendre à reculons dans le lieu vague et ténébreux où il va rechercher des âmes errantes […] […] les défunts que nous dévisageons sont eux aussi dans les limbes : nous regardant sans nous voir, à jamais désœuvrés [, ce sont des fantômes pour lesquels nous ne pouvons rien,] des papillons de nuit quand la lampe est éteinte.
L'œil dans la tombe **était donc un** œil de verre, **celui du** photographe **qui** nous oblige à ne plus bouger comme dans ces rêves où l'angoisse nous empêche de faire un seul pas. Mais dans l'instant qui précède, quand furtivement nous vérifions notre coiffure, quand nous redressons machinalement une cravate de travers ou rajustons nos vêtements comme si la situation était déplacée, c'est une indécence imaginaire qui nous rend si maladroits, et **le souvenir de** ces cauchemars au milieu d'une foule habillée, où notre nudité si gênantes passait pourtant inaperçue.	p. 23 : L'œil dans la tombe [qui regardait Caïn] […] p. 41 : [Nous revivons la situation de certains] rêves, [ceux] où l'angoisse nous empêche de faire un seul pas [quand le] photographe [avec son] œil de verre nous oblige à ne plus bouger. Mais dans l'instant qui précède, quand furtivement nous vérifions notre coiffure, quand nous redressons machinalement une cravate de travers ou rajustons nos vêtements comme si la situation était déplacée, c'est une indécence imaginaire qui nous rend si maladroits, et nous nous souvenons de ces cauchemars au milieu d'une foule habillée, où notre nudité si gênante passait pourtant inaperçue.
Pour un tribunal qui ne rend plus aucun jugement mais qui ne se lasse pas d'archiver en pure perte, par **un** trou de serrure ou par la porte des songes, à la place **des** ossuaires et **des** vanités la photographie nous **montre** l'image d'**une** mort aguichante, et de ses victimes imitant la vie derrière la transparence d'un cercueil de verre **: des** disparus en complet-veston, des actrices qui sont entrées dans le grand sommeil sans avoir à se démaquiller, mais **cette fausse** éternité **n'est qu'un miroir aux alouettes**.	p. 23 : […] pour [les besoins d'] un tribunal qui ne rend plus aucun jugement mais qui ne se lasse pas d'archiver en pure perte. p. 26 : [Plus que centenaire la photographie nous permet de regarder] par le trou de la serrure […] p. 25 : [Ce qui a disparu avec] les ossuaires et les vanités, [ce sont les] images [réalistes de] la mort, [que] la photographie [voudrait rendre] aguichante en nous montrant ses victimes imitant la vie, derrière la transparence d'un cercueil de verre. p. 46 : […] et tant de [«] disparus [»] en complet-veston [éclairés par une lumière de purgatoire] p. 25 : [pour voir des morts qui tâchent un instant d'attirer notre attention], des actrices qui sont entrées dans le grand sommeil sans avoir à se démaquiller. p. 47 : [Mais l'ombre a remplacé la proie, et la photographie que nous croyons réaliste nous propose une mort sans pourriture,] l'éternité comme un leurre à portée de main. [Au point que devant nos mues transparentes sur du papier glacé, nous sommes étonnés qu'elle ne nous dispense pas de mourir.]

Tableau XX : correspondance des textes connectés

Qu'observe-t-on ? Hormis quelques ajouts et variations morpho-syntaxiques inévitables même pour cette sorte de pratique intertextuelle (par ex. *pour descendre à reculons dans* devient *quand il descend à*

reculons vers et *nous nous souvenons de* devient *le souvenir de*), on ne constate qu'une manipulation lexicale patente : *un leurre* est réécrit *un miroir aux alouettes* dans le texte d'arrivée. Ce caractère littéral justifie qu'à propos de ce poème en prose entièrement composé d'éléments empruntés on parle de *centon*[146]. Aussi le texte se prête-t-il d'une manière bien particulière à une tâche de caractérisation, l'ensemble de ses traits caractéristiques résultant entièrement de la *façon* dont est *repris* son intertexte.

b) Parcours linéaire du centon : parcours dynamique du recueil

A. À la différence de *Premières vues anciennes* d'Eluard[147], pour citer un exemple connu de la pratique intertextuelle qui nous intéresse, les emprunts (neuf au total) sont ici tous issus de textes de l'auteur (situés entre les pages 15 et 47 de *La mémoire aime chasser dans le noir*). Plus précisément, là où chez Eluard la distance intertextuelle implique avant tout le temps de la tradition, concernant *La chambre interdite* cette distance doit être mesurée selon un tout autre ordre spatio-temporel. En effet, l'intertexte et le texte étudié partagent ici des coordonnées identiques tant historico-culturelles (parmi lesquelles, notamment, on retiendra un même énonciateur réel, un même domaine d'activité littéraire et une même norme dialectale[148]) que matérielles (en raison de leur co-présence dans le recueil)[149]. À cette situation correspond un régime d'intertextualité bien spécial.

B. Dans l'hypothèse d'une lecture linéaire, on peut observer que le travail de recomposition de Macé consiste à croiser trois perspectives différentes sur la distance intertextuelle qui sépare les passages rassemblés : a) globalement, leur intégration suit une progression croissante (page 15 puis 18, 24, 41, 46, 47), la progression linéaire de *La chambre interdite* mimant en quelque sorte celle de la première partie ; b) la composition des deux derniers paragraphes fait alterner les passages situés en amont et ceux en aval de la partie concernée, soit les pages 23 / 41 / 23, 26, 25 / 46 / 25 / 47 ; c) enfin, alors que le premier paragraphe se distingue par une reprise exclusive du premier texte (p. 15) et que les deux suivants empruntent chacun à deux textes différents, le dernier multiplie remarquablement les emprunts (six au total). On observe ainsi que l'intégration de l'intertexte dans *La chambre interdite* n'est pas sans relief et c'est là, à nouveau, traiter la relation intertextuelle en tant qu'elle est constitutive du caractère d'un texte isolé.

C. Vue sous un autre angle, l'intégration de l'intertexte qu'effectue *La chambre interdite* détermine en fait la façon dont l'interprétation parcourt la distance intertextuelle au sein du recueil. Autrement dit, la (re)disposition linéaire des emprunts contraint les parcours intertextuels à y effectuer un trajet réglé. Ce trajet consiste, nous venons d'en montrer les trois modalités, à parcourir un intervalle de

---

[146] Il faut reconnaître une valeur sémiotique générale au centon : « Pièce littéraire ou musicale, faite de morceaux empruntés » (*Robert*). De plus, à s'en tenir à cette seule définition, on considérera que les éléments empruntés peuvent ou non, comme ici, provenir d'œuvres d'autres auteurs.

[147] Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1968, pp. 529-553.

[148] Rappelons que cet adjectif renvoie pour nous, à la suite de Rastier, à « dialecte » au sens de « langue fonctionnelle — ou langue considérée en synchronie, par opposition à la langue historique » (Rastier 2001a, p. 298).

[149] Le cas du palimpseste en offre un exemple frappant : superposition matérielle des textes mais disjonction de leurs coordonnées historico-culturelles. Le relevé de ces caractéristiques est important car, en dessinant ainsi les premiers contours de la situation du texte lu, on trace les linéaments d'une interprétation située.

textes (entre la page 15 et la page 47) en mêlant des rétrogressions à une progression par sauts dans la première partie du recueil. Ces sauts impliquent neuf textes sur les trente-quatre que comporte cette partie. Or toute reprise intertextuelle suppose un retour à l'intertexte qui amplifie l'activité interprétative locale autour des passages concernés. Il y a donc, de fait, *élection* qualitative de neuf zones de texte au sein de la première partie de *La mémoire aime chasser dans le noir*. Et, en définitive, il apparaît qu'en contraignant les parcours interprétatifs à se déployer ainsi dans le recueil, la configuration distributionnelle des remplois qui caractérise notre poème détermine une *intertextualité rythmée* définissant l'essentiel de la dynamique intertextuelle globale du recueil, dans la mesure où *La chambre interdite* monopolise l'usage de l'auto-citation dans *La mémoire aime chasser dans le noir*.

Ces circonstances décrites, que se passe-t-il de remarquable en ce qui concerne la sémantique de notre centon ? Pour investir cette question, nous prêterons attention aux transformations thématiques en nous souciant de décrire la relation du texte à son intertexte au niveau des isotopies génériques.

2) Une raréfaction massive de fonds sémantiques

Le phénomène décrit ici dit relève de la transposition sémantique en situation d'intertextualité. Par *transposition*, la sémantique interprétative entend deux choses :

> 1. – [transposition] *interne* : changement de fond sémantique.
> 2. – [transposition] *externe* : passage entre deux textes, deux discours, deux langues, voire deux sémiotiques[150].

En fait, dans le cas du centon il semble qu'on doive concevoir les transpositions interne et externe comme deux aspects parfaitement complémentaires. Par ailleurs, le terme même de changement autorise une pluralité de lectures : une substitution est un changement, une disparition en est un autre et, en termes de degrés, une modification réalise aussi un changement. À ce titre, la théorie peut avoir intérêt à distinguer au moins deux grandes classes de transpositions : par *modification* et par *substitution*. Par ailleurs, selon nous, une transposition (de forme, cf. *infra*, 3.a) doit être conçue comme le résultat du *changement* de fond. C'est cette compréhension du concept de *transposition* qui fait l'arrière-plan de nos analyses.

a) La densité des fonds sémantiques de l'intertexte au texte lu

Après examen des isotopies domaniales dans le texte et l'intertexte concernés, on obtient la représentation suivante de la densité relative des fonds sémantiques avant et après la reprise des passages de l'intertexte[151] :

---

[150] Cf. Rastier 2001a, p. 303.

[151] Dans ce tableau les doubles lignes figurent les bornes inférieures et supérieures des paragraphes de *La chambre interdite*, les lignes en pointillés sont des démarcations des textes repris, les flèches indiquant, quand il y a lieu, les changements de densité sémique. On présente également une des isotopies dimensionnelles dont nous verrons l'intérêt au moment opportun. Enfin, contrairement à la section précédente, nous n'avons pas jugé utile pour la

Page	Isotopies domaniales				Isotopies dimensionnelles
15	Photographie *Forte* → ***nulle***	Religion *Très faible*	Habitation *Faible*		Mort *Faible*
18	Photographie *Très forte*	Alchimie *Forte* → ***nulle***			
24	Photographie *Forte* → ***nulle***	Peinture *Forte* → ***nulle*** Religion *Forte* → ***très faible***	Parenté *Très faible* → ***nulle***		Mort *Moyenne*
23	Photographie *Forte*	Religion *Forte* → ***très faible***	Habitation *Très faible*	Juridique *Très faible*	Mort *Forte* → ***très faible***
41	Photographie *Faible* → ***très faible***	Rêve *Faible* → ***très faible***	Vêtement *Forte*		
23	Photographie *Forte*	Religion *Forte* → ***nulle***	Habitation *Très faible*		Mort *Moyenne*
26	Photographie *Très faible*		Habitation *Moyenne* → ***très faible***		Mort *Moyenne*
46	Photographie *Très faible*		Social *Très faible* → ***nulle***		Mort *Très forte*
25	Photographie *Faible*	Cinéma *Moyenne* → ***nulle***			Mort *Très forte*
47	Photographie *Moyenne* → ***très faible***	Chasse *Très forte* → ***nulle***			Mort *Moyenne* → ***très forte***

Tableau XXI : synthèse de la raréfaction des fonds sémantiques

Commentons. Tout d'abord, vu que la description intersémantique ne relève aucun ajout d'isotopie générique dans le texte-centon on doit écarter d'emblée l'hypothèse d'une transposition sémantique par

démonstration d'exposer l'analyse sémique détaillée des isotopies. Les contextes d'origine rétablis plus haut (colonne de droite du tableau de correspondances) doivent permettre au lecteur d'apprécier lui-même la pertinence des résultats.

substitution de fond et chercher plutôt dans la direction d'une *modification*, c'est-à-dire d'un changement moins patent, plus fin aussi, sans doute, par rapport aux fonds sémantiques manifestés dans les passages de l'intertexte. Plus exactement, on assiste à une reprise de l'intertexte par *raréfaction* des fonds sémantiques de départ (à l'exception notable de l'isotopie dimensionnelle de la mort qui connaît elle, dans le dernier paragraphe de *La chambre interdite*, une amplification de sa densité), qui peut aller jusqu'à leur suppression. Relevons maintenant les nuances qui affectent les différentes isotopies domaniales.

b) Thématique globale des parties I et II du recueil

À regarder plus en détail la composition de chacun des quatre paragraphes du texte, on s'aperçoit que cette raréfaction généralisée, qui n'épargne vraiment que l'isotopie juridique et celle du vêtement, touche plus fortement certains domaines sémantiques que d'autres. Ainsi les domaines //alchimie//, //peinture//, //cinéma//, //chasse//, //social// et //parenté// semblent disparaître tout à fait. Cette simple précision quantitative permet de se faire une idée de l'hétérogénéité thématique à l'œuvre dans les deux premières parties de *La mémoire aime chasser dans le noir*.

Ainsi, en ce qui concerne le contexte d'origine des passages repris, on constate une omniprésence de l'isotopie de la photographie. C'est là, rapporté à l'échelle du recueil, un indice révélateur. Une analyse thématique plus large montre effectivement qu'au-delà des neuf textes concernés, en dépit de notables variations d'intensité (de « très forte » à « très faible »), l'étendue de validité de cette isotopie concerne l'intégralité des textes de la première partie. On notera à ce sujet que dans les textes du recueil où cette isotopie possède une densité moindre que d'autres (p. 25 la dimension /mort/ et p. 47 le domaine //chasse//) elle conserve toutefois une position hiérarchique dominante du fait de son statut d'isotopie comparée (pour cette notion cf. *supra* 2.1.3.c). Bref, la première partie du recueil conditionne une *identification* de la photographie comme sujet principal[152]. Une démarche analogue permet de voir qu'il en va de même pour l'isotopie qu'on peut appeler onirique (*i.e.* correspondant au domaine du //rêve//) qui constitue elle, dans l'intervalle de la seconde partie, une seconde isotopie dominante au sein du recueil. Mais alors que les thèmes centraux des parties I (la photographie) et II (le rêve) font l'objet d'une identification simple[153], force est de constater que ceux de la troisième ne sont pas aussi immédiatement accessibles à la compréhension.

---

[152] La première partie multiplie les mentions de l'appareil photo dont 'appareil' (x 3), 'encombrant matériel', 'trépied' et surtout 'chambre noire' (x 4).

[153] Ces observations, qui n'ont rien d'original, rencontrent celles de la critique macéenne, et en particulier celles de Conort qu'il nous faut citer longuement : « Ces courtes proses, articulées selon trois mouvements, *souvent marquées par quelques clarté funèbre*, se fondent sur l'image photographique et nous mènent de la *représentation du réel* au « rêveur en prose ». L'image, élaborée, « dans la chambre noire » de la création, sert ici de révélateur du sujet écrivant dans le halo du rêve. La dernière partie de l'ouvrage, en *réutilisant des phrases* appartenant aux deux parties antérieures (la première portait *sur la photographie*, la seconde *sur le rêve*), fait office d'*image même de toute l'œuvre*, en rapprochant ces deux réalités que sont la photographie et le rêve » (Conort 2001, p. 452. Nous soulignons).

c) Stratégie d'énigmatisation et usage rhétorique de l'obscurité

En notant un net affaiblissement de la densité des isotopies domaniales c'est précisément d'un *accroissement de la difficulté interprétative* dont témoigne la description intersémantique. En fait, l'observation des inégalités qualitatives au niveau de la composition sémique des isotopies montre que la raréfaction des fonds sémantiques s'accompagne d'une modification du rapport de supériorité *quantitative* entre inhérence et afférence. Dans l'absolu, outre les cas où ce rapport n'évolue pas significativement, il est possible de distinguer les cas de figure suivants :

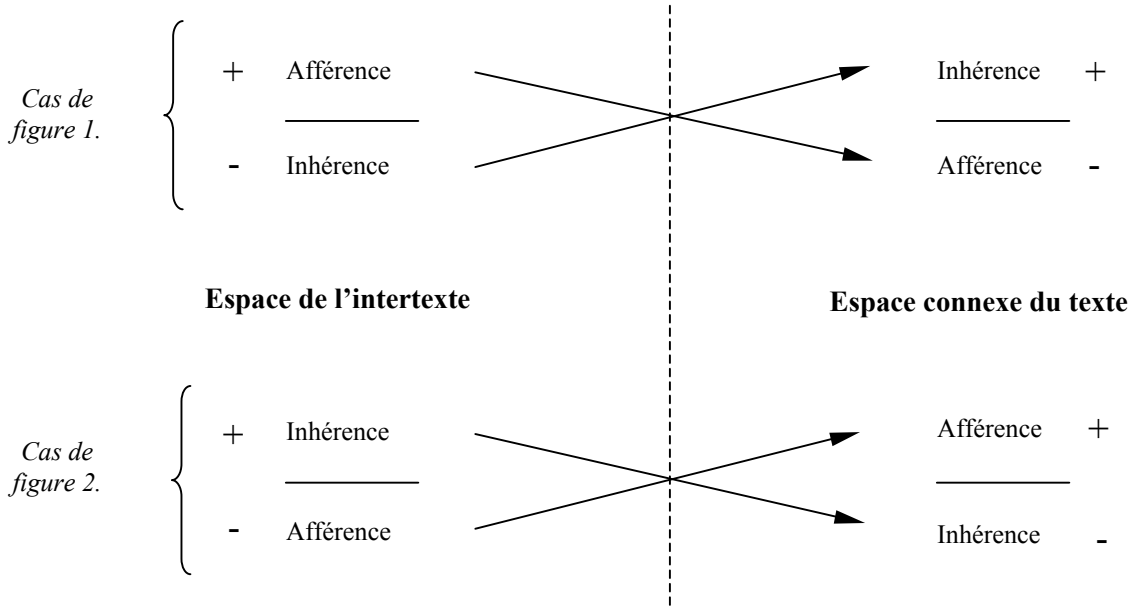


Figure VI : cas d'inversion du rapport inhérence/afférence en situation d'intertextualité

Si l'appréciation globale du rapport de supériorité entre inhérence et afférence peut donner une idée du degré de difficulté interprétative du texte c'est parce qu'une afférence suppose un parcours interprétatif *plus complexe* qu'une inhérence. En admettant ainsi que le fait que les sèmes génériques inhérents l'emportent en nombre sur les sèmes génériques afférents soit révélateur d'une construction plus simple du sens textuel (qui facilite notamment l'identification des thèmes globaux) on peut envisager de faire correspondre au premier cas de figure une *stratégie* énonciative *d'explicitation* et au second cas une *stratégie* énonciative *d'énigmatisation*. Dans le cas de la relation entre *La chambre interdite* et son intertexte, on observe dans les neuf textes de départ que l'inhérence domine quantitativement l'afférence en ce qui concerne, insistons-y, les isotopies domaniales. La raréfaction des isotopies génériques concernant ce type de sème, le changement de fond décrit s'inscrit donc dans le second cas de figure et le geste rhétorique de l'énonciateur peut être dit relever de l'énigmatisation. En somme, *la transposition par raréfaction des fonds sémantiques emporte avec elle une modification du mode herméneutique*, la production du texte-centon augmentant, plus ou moins nettement selon les passages, la *difficulté interprétative*. Ainsi, par exemple, de cette stratégie résulte une *illusion de clarté* pour le premier alinéa

de *La chambre interdite* où la lecture ne construit pas sans la connaissance du texte-source les ambivalences pourtant nécessaires à la compréhension (cf. *infra* 3.b et 3.c).

B. Ce qui ne veut pas dire pour autant que le passage de l'intertexte au texte-centon se ramène à un passage catégoriel de la clarté à l'obscurité. En matière de régime herméneutique les nuances et l'appréciation graduelle du phénomène sont de mise. À vrai dire, l'œuvre poétique de Macé témoigne généralement d'un *usage rhétorique* particulier de l'obscurité et l'on peut tout à fait appliquer à G. Macé ce qu'il dit à propos de Dumézil dans *Le secret des dieux* : « Le goût de l'énigme ? Oui, mais de l'énigme précise, qui évite l'arbitraire, les assimilations hâtives et le symbolisme généralisé ». Un tel usage se devine à travers la lecture de l'œuvre par l'expérience fréquente de difficultés surmontées : au niveau des réécritures en restituant les termes *in absentia* des métaphores ou dans l'éclairage d'un passage de l'œuvre par un autre, en trouvant des passages parallèles[154]. Cela mérite d'être souligné dans la mesure où, selon notre familiarité avec les textes, on doit se garder de conclure, à partir de notre description intersémantique (qui identifie une stratégie d'énigmatisation), à un écart significatif de difficulté interprétative entre les parties I-II et III de *La mémoire aime chasser dans le noir*.

Pour illustrer un tel usage rhétorique de l'obscurité (qui se traduit dans l'interprétation par le fait que la sémiose prend généralement un aspect *accompli*, au contraire de la poésie de Jacques Dupin) et compléter l'étude des changements de fonds sémantiques dans le cas de *La chambre interdite* (*i.e.* en situation d'intertextualité) penchons-nous, sur un autre texte, sur les formes sémantiques.

3) Formes dans la progression textuelle : de l'Oiseau à la Chambre interdite

a) Présentation de l'analyse

Comme la notion de forme ne fait sens que par rapport à celle de fond (une forme « donnée » se détachant sur un fond « donné ») et que le propre d'une forme sémantique est précisément d'être transposable, on comprend que tout *changement* de fond, telle qu'on l'a défini plus haut, implique naturellement une *émergence* de forme(s) sémantique(s) : c'est précisément ce qu'on appelle une *transposition* de forme. Dans cette perspective, on voudrait décrire des cas d'émergences de formes au sein du texte qui sert à composer le premier alinéa de *La chambre interdite*, où l'isotopie dominante correspond au domaine de la photographie :

[154] Pour un rappel sur cette notion cf. Ch. IV, 3.3.1.a. Entre autres exemples Macé exploite les traits spécifiques de la définition de la *chambre noire* en photographie : « enceinte fermée où une petite ouverture (avec ou sans lentille) fait pénétrer les rayons lumineux et où l'image des objets extérieurs se forme sur un écran » (*Robert*). Ainsi, « Une fente agrandie par l'imaginaire nous a permis de tout voir depuis le siècle dernier, mais le fait accompli nous laisse parfois plus désœuvrés que les hommes […] » (p. 17), se comprend en homologuant « fente » et « petite ouverture » ; on restitue ainsi le fond sémantique (//photographie//) latent, ce qui permet la réécriture 'fait accompli' → │'cliché'│ et le passage d'un chronotope indéterminé 'siècle dernier' à un chronotope défini « dix-neuvième siècle », qui conduit à son tour à déterminer la coordonnée temporelle de la situation d'énonciation représentée : vingtième siècle. De même, 'enceinte fermée' motive probablement les images funéraires du type « la photographie, c'est la chambre du roi dont le sarcophage est vide » (p. 31).

> L'oiseau dont je guettais l'envol, à l'instant où le photographe actionnait le déclencheur, est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation dont il est le lointain avatar, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes.
>
> L'amour de la photographie est sans doute né d'une fascination pour cet oiseau qui bat des ailes à l'entrée d'une chambre aux volets clos, d'une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard.

En respectant autant qu'il est possible les contraintes syntagmatiques de la saisie sémantique (par exemple, les locutions figées sont évidemment saisies comme des unités complexes et non mot à mot, sauf instruction de défigement), on mène ici une description linéaire partielle de ce texte.

À l'exposé correspond un schéma (ci-dessous) qui essaie, de façon *exploratoire* insistons-y[155], d'opérer une synthèse visuelle de la description en transposant librement les schèmes analytiques qu'utilise B. Pottier pour son propos[156]. Figurant un double *trajet interprétatif* dans la progression syntagmatique du texte, ce schéma se lit naturellement de gauche à droite. La temporalité impliquée est séquencée en six *moments* (notés a, b, c, d, e, f) qui résultent de la réalisation d'événements sémantiques divers. Plus exactement, on dégage deux séries de trois moments, les mots *oiseau*, *envol*, *il*, *oiseau* et *ailes* jouant le rôle d'*indices de continuité thématique* pour les moments a, b, et c. À ce titre, signalons que l'« état virtuel » représenté par une ligne de points ne vise qu'à indiquer qu'on quitte un plan d'attention pour un autre, l'unité Oiseau passant à l'arrière-plan de l'activité interprétative. Enfin, la longueur des intervalles qui figurent les différents moments n'est pas ici conçue pour mesurer quelque durée que ce soit.

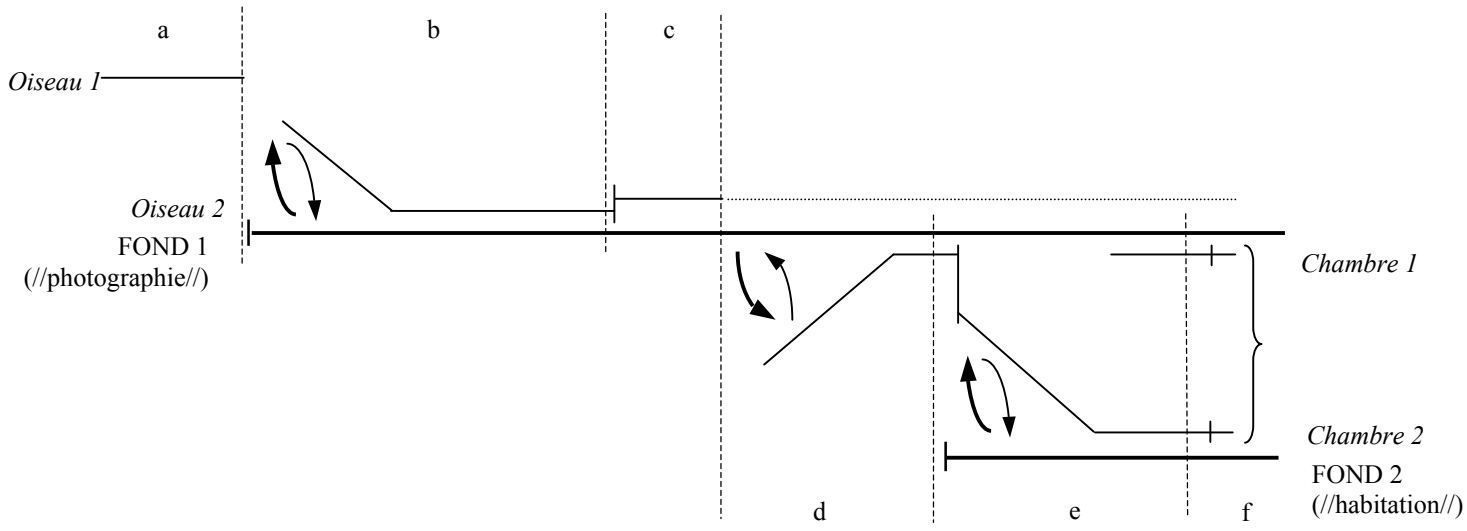
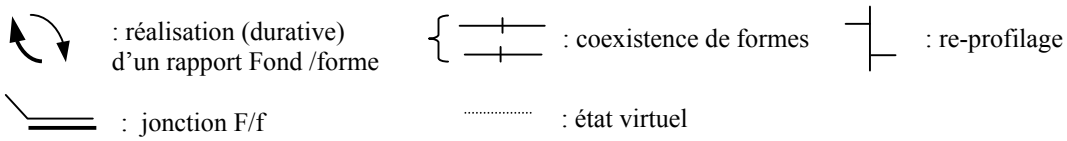


Figure VII : Tentative de schématisation d'une approche événementielle de l'activité sémantique du texte L'oiseau dont je guettais l'envol… (p. 15)

[155] La description linéaire des textes rencontre des difficultés auxquelles le lecteur pourra être sensible et si notre analyse prête à discussion, ce ne sera pas là, à nos yeux, son moindre intérêt.

[156] Cf. Pottier B., [1987], 1992, *Théorie et analyse en linguistique*, 1992, *Sémantique générale*, et 2001, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*.

Légende :



b) Dynamique du sens aux moments *a, b, c* : constitution d'une forme ambivalente

1. *Lecture globale*. — Dans le contexte *L'oiseau dont je guettais l'envol* 'oiseau' reçoit un sens /concret/ ou /réel/ (premier sens du terme en contexte, désormais identifié par *Oiseau 1*). L'énoncé est isotope et le sens de 'oiseau' parfaitement univoque, d'une façon qui reste d'ailleurs inaperçue à ce stade de la lecture (voir ci-dessous en 2). C'est ce que met en relief la suite du texte qui contraint à effectuer une rétro-lecture où l'on rattache le sémème 'oiseau' à ce que nous nommerons le FOND 1, qui manifeste le domaine de la photographie (un domaine au demeurant actuel tout au long de la première partie du recueil, on s'en souvient). Ce fond sémantique est en priorité le fait de l'actualisation du sème /photographie/ qui est inhérent dans *photographe* et, mais plus loin dans le texte, dans *photographie*, et afférent dans *déclencheur*. Plus précisément, le rattachement au fond s'opère par la médiation de la locution familière *Attention le petit oiseau va sortir !* (sous-entendu, de l'appareil photo)[157] qui, en tant qu'interprétant convainc de rapporter la première occurrence 'oiseau' au domaine de la //photographie//. Enfin, la production de cet interprétant répond à une présomption d'isotopie relativement élevée qu'on doit aux lexèmes *photographe* et *photographie* qui désignent, à l'évidence, d'une manière directe le domaine sémantique en question (à la différence de *rouleau* (de pellicule), *alunage* ou *virage*, par exemple).

2. *Lecture détaillée*. — A. L'on conviendra que *Attention le petit oiseau va sortir !*, qui a pour but de provoquer le sourire des personnes réunies devant le photographe, n'agit pas sans une certaine infantilisation lorsqu'il s'agit d'adultes tandis qu'auprès des enfants elle fait momentanément (le temps d'un instantané) de l'appareil photo un véritable objet de *fascination* (p. 15). Or les deux textes qui suivent immédiatement le nôtre comportent justement deux passages qui non seulement réfèrent assez clairement à l'enfance mais présentent également un lien étroit entre l'enfance et la photographie (soulignée par l'auteur la lexie 'leçons de choses' contient le trait inhérent /enfance/) :

> *me reviennent en mémoire à propos de photographie les souvenirs superposés de deux* leçons de choses, *confondues après coup parce qu'elles éclairaient toutes les deux les mystères d'une chambre noire : la première était consacrée au fonctionnement de l'appareil, la seconde à la naissance des enfants* (p. 16)

[157] Que le *Robert* commente ainsi : « paroles plaisantes du photographe pour faire regarder l'objectif à ceux qu'il va prendre en photo ».

et *Voir sans être vu, ce rêve qui remonte à l'enfance est sans doute à l'origine de la photographie* (p. 17)[158]. Le premier texte cité (p. 16) présente un point commun remarquable avec le texte liminaire (p. 15) : ils mettent tous deux en scène les souvenirs d'un narrateur unique. Outre, l'usage commun de l'imparfait, une énonciation à la première personne et le thème de la Mémoire (*me reviennent en mémoire*, p. 16), on observe surtout dans chaque cas que deux types d'univers dialogiques sont liés à l'espace énonciatif du narrateur, à savoir son univers d'assomption *actuel* et un univers d'assomption *révolu* qu'on peut nommer, en suivant Robert Martin, l'*hétéro-univers* du foyer énonciatif. Martin présente ainsi, à propos de la notion d'image, celle d'hétéro-univers :

> On appellera *image* la représentation d'un univers dans le discours. Il y a image d'univers dès lors que, épistémiquement, le locuteur renvoie, dans son discours, à un univers de croyance. (1) Il en est ainsi quand le locuteur évoque un *hétéro-univers*, que ce soit l'univers d'un énonciateur dont est rapporté le dire, la pensée ou la croyance (*Il affirme, il pense, il s'imagine… que p*), ou que ce soit l'univers d'un locuteur en un temps différent de celui de l'énonciation (*Je pensais alors que p, je m'imaginais que p…*). L'hétéro-univers est l'univers tel que, en t_0, le locuteur le voit ; il est donc subordonné à l'univers actuel du Je[159].

En vertu du passage que nous soulignons, cette notion s'avère, *mutatis mutandis*[160], particulièrement éclairante dans le cas présent. On a d'abord schématiquement :

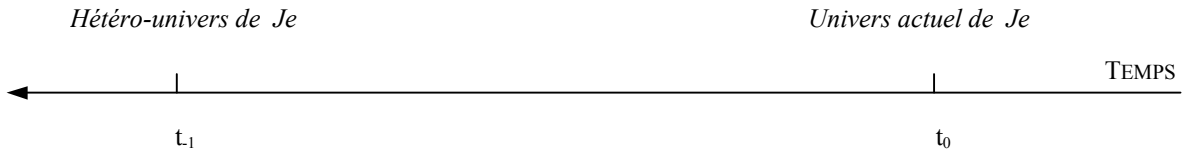


Figure VIII : temporalité et dialogique

Sur cette base, employé en tant que passage parallèle, le premier texte cité semble autoriser de thématiser ainsi les indices temporels : t_{-1} = Enfance ; t_0 = Âge adulte. Pour thématiser plus complètement encore la relation temporelle/dialogique on dira que l'adulte se souvient de l'enfant qu'il était et, en l'occurrence, de son expérience vécue à cet âge révolu dans l'atelier du photographe. En outre, comme cette structure articule l'état d'un univers d'assomption révolu à celui d'un univers d'assomption actuel, elle est susceptible d'impliquer des transformations modales diverses qui manifestent alors autant de

---

[158] On note également p. 40 : *Poser devant le photographe en essayant de sourire, c'est redevenir l'enfant qui faisait des grimaces et qu'on menaçait de rester ainsi à jamais*.

[159] Cf. Martin 1987, pp. 19-21. Cité par Hébert 2001, p. 154.

[160] Les « univers » de Martin et de Rastier présentent en effet quelques incompatibilités que ce dernier a justement tenu à souligner dans *Sémantique interprétative* (p. 198) : « Nous nous écartons de ce type de définition [*i.e.* de la notion d'univers] pour deux raisons principales. (i) La position véric onditionnelle qu'elle illustre conduit à privilégier les propositions vraies ou possibles. Mais les propositions tenues fausses ou indéterminables pourraient tout aussi bien contribuer à définir l'univers de croyance d'un locuteur. […]. (ii) Le locuteur n'est pas pour le linguiste une donnée, mais un modèle explicatif, nécessairement hypothétique. Le linguiste n'a pas accès aux propositions tenues pour vraies ou possibles, mais seulement aux énoncés présentés comme tels. Encore faut-il préciser que le concept d'univers tel que nous l'utilisons en analyse narrative peut être lié à des locuteurs fictifs ou représentés (et non à des locuteurs réels). Ces locuteurs sont notamment des acteurs narratifs ».

changements de perspective du foyer énonciatif. Ainsi, alors que dans le texte de la page 16 la mémoire du narrateur pointe sans autre spécification modale[161] vers l'événement révolu (cf. *deux* leçons de choses), en revanche dans *L'oiseau dont je guettais l'envol*... l'évocation par un même foyer énonciatif de son propre hétéro-univers s'accompagne de multiples modalisations. L'unité modalisée est l'acteur Oiseau qui se distingue comme la *figure centrale* de ce texte[162]. Quant aux transformations modales impliquées dans le passage de l'hétéro-univers à l'univers d'assomption actuel elles engagent les modalités ontique et axiologique. En autorisant ici un raccourci à la description, on obtient (n.b. les parenthèses signalent les éléments d'interprétation qui justifient les valeurs modales retenues) :

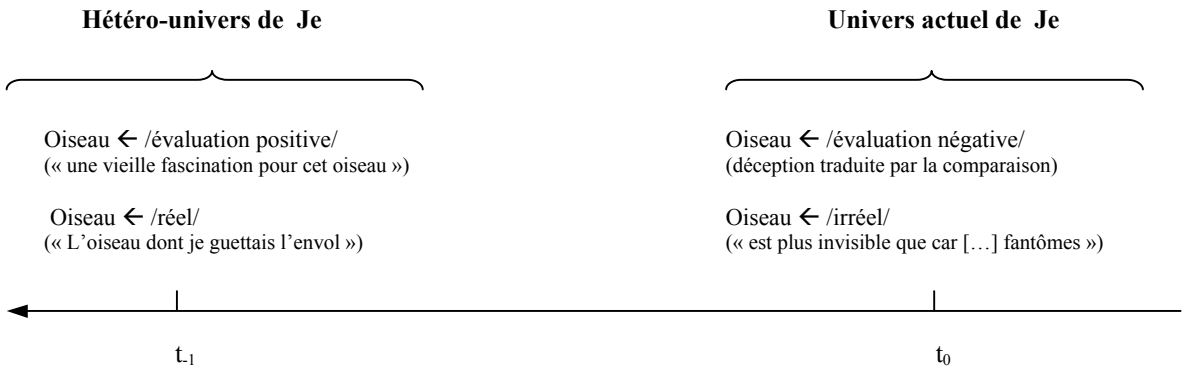


Figure IX : modalisation de Oiseau par Je

Nous sommes à présent en mesure de détailler le rattachement de 'oiseau' au FOND 1, c'est-à-dire dans la présente terminologie le passage de *Oiseau 1* à *Oiseau 2*, second sens en contexte réalisé. Globalement, ces sens premier et second témoignent en fait de la présence d'un *cycle* dans le cours d'action sémiotique où, étonnamment, le lecteur reproduit (toutes proportions gardées) le parcours de désillusion du foyer énonciatif (*il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes*). D'un tel cycle nous proposons une schématisation générale :

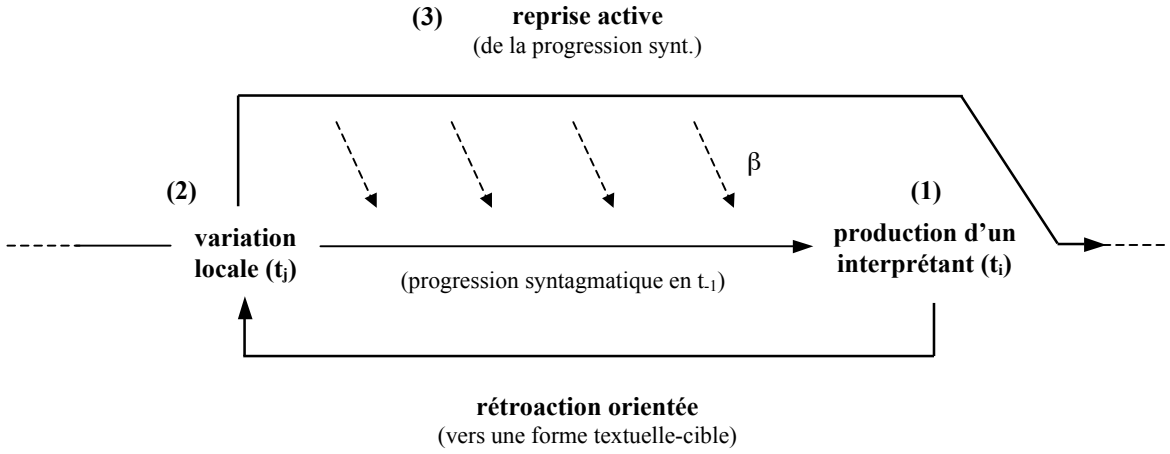


Figure X : schématisation d'un cycle

[161] Le texte commence ainsi : *Comme si j'avais réglé la distance et la lumière pour effacer le trouble de l'esprit, me reviennent en mémoire à propos de photographie les souvenirs superposés de deux* leçons de choses […].
[162] Le fait que la première occurrence du sémème 'oiseau' soit précédée d'un article défini et la seconde d'un démonstratif ainsi que les pronoms (Il x2) soulignent encore cette importance au plan morphosyntaxique.

N.b. : approximativement, le signe β note les effets éventuels qui signaleraient une rémanence plus ou moins forte de la variation locale effectuée, mesurée à ses effets re-contextualisants. On notera également que l'aspect circulaire du schéma est un artifice de présentation, l'essentiel étant dans le *suspens* de la progression syntagmatique par une rétroaction interprétative, puis dans la *reprise* de la progression.

Illustrons ce schéma. Alors que dans le contexte *L'oiseau dont je guettais l'envol* 'oiseau' reçoit un sens /réel/ ou /concret/ (*Oiseau 1*), la production de l'interprétant *Attention le petit oiseau va sortir !* s'accompagne d'une rétroaction sur *oiseau* (forme textuelle-cible). La variation locale, d'où résulte un *Oiseau 2*, se traduit par une actualisation de /restreint/ (cf. *le petit oiseau*) et une dissimilation d'univers où l'on actualise /irréel/ et /négatif/ relativement à l'univers d'assomption actuel de Je, /réel/ et /positif/ relativement à l'hétéro-univers de Je. De cette variation locale la lecture se souvient comme d'un événement dialogique qui marque un *temps fort* du sens textuel. On retiendra que l'oiseau naturel, *Oiseau 1*, comme l'oiseau mythique de la photographie, *Oiseau 2*, possèdent en commun les traits inhérents /animal/ et /aviaire/ (voire /restreint/ comme valeur typique, dans la mesure où *petit* est par ailleurs un terme mélioratif dans *le petit oiseau va sortir*) mais se distinguent essentiellement par la présence du trait /concret/ pour le premier et, d'autre part, par la co-existence non contradictoire (en raison de la dissimilation d'univers) des traits /réel/ et /irréel/ pour le second. On définit ainsi *Oiseau 2* comme l'oiseau mythique de la photographie. C'est cet oiseau mythique qui accompagne le parcours de la suite du texte.

B. Macé donne ainsi à construire l'ambivalence d'un acteur (auquel les déictiques renvoient une fois le cycle effectué) qui apparaît à la fois comme un *motif* central et un *support* essentiel des événements sémantiques du texte. En particulier, ayant accédé de cette manière-là à cette forme sémantique complexe on peut imaginer que la suite du texte, et pourquoi pas d'autres textes de l'auteur (et pas seulement parmi les poèmes en prose), mette en place d'autres artifices (attribuables à des gestes énonciatifs) qui fassent jouer *à nouveau* la *dualité* de cette forme. Dans cette perspective, le cercle de la compréhension étant ici momentanément refermé, on peut noter que le contexte *est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation dont il est le lointain avatar, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes* (nous soulignons les lexèmes décisifs) clôt le premier alinéa par une accentuation des singularités /irréel/ et /négatif/ de la forme sémantique définitoire de *Oiseau 2*. Si l'on tient compte d'un effet de récence (de l'actualisation de /irréel/ et /négatif/) on peut admettre qu'une telle accentuation se maintient au second alinéa jusqu'à *cet oiseau*. On se trouve alors toujours au moment *b*. L'entrée dans le moment *c* du cours d'action sémiotique est alors due au pluriel de *bat des ailes* qui défige la locution figurée *battre de l'aile*[163]. Si bien que *bat des ailes* se lit de façon analytique (conséquence du défigement de l'expression) avec une actualisation de /concret/ via *ailes*. Par suite, on doit au moins reconnaître que la présence du pluriel a pour incidence une saillance somme toute inattendue du trait /réel/ de *Oiseau* via les traits /spatial/ et /concret/ actualisés dans *ailes*, un éventuel « bat de l'aile » n'ayant pu avoir pour effet de troubler de cette façon la récence des actualisations. On

[163] On trouve aussi, au singulier, *battre d'une aile*. La locution signifie, on le sait, « être mal en point ».

assiste ainsi à une variation contextuelle de forme qu'on peut sans doute considérer, au sens large, comme un *re-profilage* localisé.

c) Dynamique du sens aux moments *d*, *e*, *f* : production d'une coexistence de formes

A. Dans l'hypothèse d'une lecture linéaire, le texte connaît une nouvelle péripétie transitoire au niveau de *cet oiseau qui bat des ailes à l'entrée d'une chambre aux volets clos*. Elle s'analyse vraisemblablement en deux temps qui correspondent respectivement à une *anticipation* puis à une *rétroaction* sur la première occurrence de *chambre* (on aura noté l'article indéfini).

Dans un premier temps, la force du FOND 1 (signalée par le rattachement de 'oiseau' à ce fond et reconnue par le fait que dans ce texte le sujet est celui de la photographie) détermine un trajet interprétatif qui anticipe des sens qu'on peut dire photographiques. En vertu de cette anticipation, *cet oiseau qui bat des ailes à l'entrée d'une chambre* n'est pas sans rappeler la fameuse sortie imminente du *petit oiseau* hors de l'appareil. Si l'on en convient, en raison notamment des structures analogues 'oiseau' → (LOC) → 'appareil' (inférable à partir de *le petit oiseau va sortir*) et 'oiseau' → (LOC) → 'chambre' (inférable à partir de *à l'entrée d'une chambre*), on peut retenir un premier profilage de *chambre* dans le domaine //photographie// par 'chambre noire' (*noire* traduisant alors le trait sémantique /sombre/ induit à partir de *volets clos*). L'entrée dans le moment *d* du cours d'action sémiotique nous semble marquée par la réalisation de ce rapport fond/forme entre *Chambre 1* et le FOND 1.

Cependant, dans le contexte *une chambre aux volets clos*, la cooccurrence des sémèmes 'chambre' et 'volet' actualise dans chacun d'eux le trait générique /habitation/. Dans ces conditions, où /habitation/ *prend* pour ainsi dire le statut de trait inhérent, le FOND 1 paraît devoir le céder à un FOND 2 et l'on re-profile alors *chambre* par 'pièce d'habitation', en lieu et place de 'chambre noire'. À ce moment *e* du parcours, il n'y a sans doute pas une co-existence des sens immobilier (*Chambre 1*) et photographique (*Chambre 2*), qu'on situerait plutôt, le re-profilage accompli, dans *chambre interdite* pour la valeur anaphorique de ce dernier (moment *f*). On identifie ainsi un lieu de complexité de la lecture linéaire.

B. À ce propos, il faut noter que le profilage de *chambre* témoigne à l'échelle du recueil d'une réalité complexe. Lui correspond une figure macéene qui avec les Anges (cf. *supra*, 3.a), et le Souffleur, fait partie de celles où s'incarne le thème de la mémoire. La figure de la Chambre interdite, en lien immédiat avec *La Barbe Bleue* de Perrault, peut se présenter sous trois profils distincts. Les deux premiers correspondent aux domaines //habitation// et //photographie//, le troisième au domaine //psychique//. De nombreux passages en attestent l'existence, de façon synthétique ou analytique[164]. Il

[164] On a dans la troisième partie : *l'embrasure de la porte* (p. 87), *chambre interdite* (p. 89), *chambre aux volets clos* (p. 89), *trou de serrure* (p. 90), *porte des songes* (p. 90), *cercueil de verre* (p. 90), *chambre de l'esprit* (p. 99), *porte* (p. 93), *chambre noire* (pp. 94, 99, 105), *nos chambres* (p. 94), *une chambre* (p. 95), *chambre claire* (p. 99), *chambres à louer* (p. 101), *chambre obscure* (p. 102), *la chambre des songes* (p. 103), *une boîte* (p. 107). Dans les parties I et II : *l'appareil* (p. 16), *derrière la cloison* (p. 17), *chambre interdite* (p. 15), *chambre aux volets clos* (p. 15), *chambre noire* (pp. 16, 22, 30, 34, 51), *chambre obscure* (p. 18), *le trou de la serrure* (p.26), *encombrant matériel* (p. 30), *ce mastaba d'un nouveau genre* (p. 31), *la conscience* (p. 32), *la chambre de l'esprit* (p. 32), *une chambre vaste et souterraine* (p. 34), *un endroit obscur* (p. 35), *une arche souterraine* (p. 35), *œil de verre* (p. 41) ; *une chambre* (p. 58), *la clé des songes* (p. 64), *la chambre des parents* (p. 75).

n'est pas rare de rencontrer une superposition de deux profils de cette figure. Par exemple dans *Comme si j'avais réglé la distance et la lumière pour effacer le trouble de l'esprit* on assiste à un transfert des qualités de l'appareil photographique au fonctionnement mnésique, ce qu'il faut lier à l'apparition assez régulière dans le recueil de l'expression *chambre de l'esprit*, profil psychique de la Chambre interdite.

On illustre de cette manière, sur des cas de nature différente, l'émergence de formes qu'implique tout changement de fond dans la progression textuelle.

4) Sémantique de la période : dynamique cyclique et emphase sémantique

A. Dans « Manteaux et tombeaux » J.-P. Richard affirme que « le texte de Macé obéit bien souvent à cette loi de la réclame : variation locale, et retour à un objet, un thème, un mot premiers »[165]. S'agissant du motif de la réclame, on pense à la figure de l'anadiplose qu'il arrive à Macé d'employer. Pour notre part, notre contribution à la problématique de la reprise chez Macé sera en premier de signaler la récurrence de cycles sémantiques dynamisant le texte au niveau de la période. Les poèmes en prose recèlent en effet une quantité non négligeable de phénomènes cycliques dont relèvent les phénomènes que nous venons de décrire :

Page	**Forme textuelle-cible**	*Interprétant*	page	**Forme textuelle-cible**	*Interprétant*
145	Un **ange** passe	il revient	164	la mort sortait du **bois**…	… cueillir en plein jour
145	Roger **d'**Orléans	aumône d'une particule	164	sa **tête molle**	le langage
146	qui **brise**…	…le rêve	166	je **déménage**	à l'heure du rêve
147	**à l'étroit** dans son rêve	trop serré […] habit	167	bancal ou **cabré**…	…comme les chevaux
148	l'essieu rompu au **tournant**	…du siècle	169	le **lit** défait…	…des origines
152	un **œil de verre**…	…celui du photographe	170	sa voix qui **roule** aussi…	… rochers d'un…fleuve
153	Trou de serrure, la **porte**…	…des songes	172	**lumières** […] des vitrines	de la raison
154	Quand je voudrais **tomber**	Dans le sommeil	174	la vérité au fond du **puits**	autour des voyelles
156	au **vestiaire**	Bleu de travail	175	un travail de **galérien**	celui des esclaves
156	une **lune**	décrocher	181	passes en **boitant**…	…à la danse
156	Plans sur la **comète**	étoile	182	puits **empoisonné**…	…par la parole
160	Brûlé nos **vaisseaux**	Rome était en flammes	187	dans la **lumière** tamisée…	…du rêve
161	à travers ce **voile**	j'ai vu	188	des **feux** d'éteindre	coutumes disparaître
162	Un monde aussi **muet**	Aboie […] je hurle	192	rêves qui **s'envoleront**…	…sous le marteau
162	**Colonne** après **colonne**	ce temple	197	rêves si **légers**	pencher la balance
163	Après les **papillons** noirs…	…d'un autodafé	199	araignée […] **pattes** de **mouches**	de la réalité

Tableau XXII : relevé des phénomènes cycliques dans les poèmes en prose de Macé

Tous ces cycles ont en commun d'impliquer la production d'une *ambivalence* sémantique en lieu et place de la variation locale (cf. *supra* Figure X) qui peut rappeler le principe de la syllepse de sens mais aussi bien ne pas s'y ramener, en toute rigueur (ex. on dira par raccourci qu'il n'y a pas de « sens figuré » de

[165] Cf. Richard 1990, p. 73. N.b. « réclame » est un terme de typographie désignant un mot imprimé isolément au bas d'un feuillet ou d'une page et reproduisant le premier mot du feuillet ou de la page suivante (qu'il « réclame »).

chambre)[166]. D'un point de vue perceptif, on a affaire à ce que la psychologie appelle la « multistabilité »[167]. L'effet produit est celui d'une *réversibilité*. Par ailleurs, s'il existe des ambivalences sémantiques qui résultent chez Macé d'une anticipation (ex. dans *Strophe ou maison, l'édifice est en flammes*, p. 163), nos cycles semblent toutefois recouvrir bon nombre d'entre elles. Enfin, ces cycles renforcent la cohésion textuelle dans la mesure où l'ambivalence sémantique qu'ils impliquent connecte entre elles des isotopies génériques autrement disjointes, par nature (cf. *e.g.* les domaines //photographie// et //habitation//).

B. Nous considérons le cycle avec ambivalence sémantique sur la forme textuelle visée comme un mode de dynamisation de la période chez Macé. Il lui confère un relief textuel dont on s'avise facilement en relisant le premier alinéa de *La chambre interdite* qui, comparativement, apparaît dépourvu d'événementialité remarquable. Ce relief tient au mouvement cyclique *et* à ce que nous proposons d'appeler *emphase sémantique*, un phénomène qui se traduit par une concentration remarquable des parcours interprétatifs autour d'une *unité morphémique* à stabiliser qu'ils concordent ainsi à rendre saillante. Mais il faut sans doute bien distinguer le re-profilage par rétroaction (le cycle) de l'*emphase sémantique* qu'on définirait comme un parcours (chez Macé localisé par la période-alinéa) des qualités d'une forme sémantique dont l'interprétation fait ainsi littéralement le tour, à la manière d'une définition. C'est exactement à quoi l'on assiste au quatrième alinéa de *La chambre interdite* où l'emphase porte sur 'photographie'.

C. Dans ce dernier cas, l'emphase n'implique pas de mouvement cyclique. Par là, nos cycles à ambivalence en particulier jouent un rôle évident dans la structuration des textes. On peut à ce titre leur reconnaître des effets distincts suivant la position tactique qu'ils occupent dans la période (et le texte) : 1. en ouverture (ex. *un ange passe*) ; 2. dans la progression textuelle (ex. *L'œil dans la tombe était donc un œil de verre, celui du photographe*, p. 152) ; 3. en clôture (ex. *une lune qu'ils pourraient décrocher*, p. 156). On retiendra en généralisant ces remarques que, en coordination avec la technique d'énonciation récurrente de Macé (usage d'alinéas, de paragraphes et syntaxe dominée par l'hypotaxe), cycles (*lato sensu*) et emphases sémantiques sont des vecteurs particuliers importants de l'appareil *compact* de la période chez Macé et par là de l'unité forte de ses textes.

---

[166] B. Dupriez la définit ainsi : « Figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré » (1984, p. 434).

[167] « La « multistabilité perceptive » fait référence à l'aptitude du système perceptif à percevoir un même stimulus de manière différente. […] Par exemple la figure réversible ci-dessous […] est « bistable », étant donnée qu'elle peut être perçue soit comme l'image d'une femme jeune (percept 1), soit comme l'image d'une femme vieille (percept 2) ». (Kostrubiec 2001, p. 114). C'est l'illustion d'optique bien connue du canard-lapin. La syllepse présente un cas de bistabilité pour ce qui est des phénomènes de perception sémantique : les formes sémantiques sont perçues en alternance. C'est ce qui se produit dans les cycles dont nous parlons.

4. Proposition de synthèse

1) Stabilité des formes

Chez Macé les références à la tradition poétique dont nous avons fait plus haut notre objet sont à rapporter à un goût revendiqué (par l'auteur) pour la citation. On peut notamment associer à un tel goût l'emploi fréquent déjà signalé de la phraséologie (expressions *figées*) ainsi que le remploi de figures de la mémoire collective dont participent évidemment les types constitutifs des mythes (cf. *supra*, 1.4.1.c). S'y ajoutent la récurrence d'expressions idiolectales ou encore celle de métaphores (la Mémoire comme fleuve) ou de figures macéennes obsédantes (les Anges, par exemple). Ces divers cas de *reprise de formes* ont en effet ce point en commun : les « unités » reprises ne sont jamais altérées au point d'être méconnaissables. *Le vent est à la prose* (reprise de passages identifiables de la tradition) et surtout le centon *La chambre interdite* peuvent être considérés à cet égard comme des textes emblématiques d'un certain *mode de présence* des formes sémantiques chez Macé.

Tout cela nous semble d'abord devoir être rapproché de l'*unité sémiotique forte* des périodes qu'induit la configuration : cycle sémantique – hypotaxe – paragraphe. De même l'usage rhétorique de l'obscurité caractérisé par des difficultés interprétatives « résolues » dans l'interprétation (du fait que la sémiose prend généralement un aspect *accompli*) rejoint la nature *accessible* des poèmes que nous avons dit *thétiques*. Tout cela semble également faire écho au caractère *stable* de la triple transposition de la figure de la Chambre interdite (relativement aux domaines //habitation//, //photographie// et //psychique//). A son tour, le phénomène de la bi-stabilité témoigne très nettement d'un mode de présence des formes qui, bien qu'animé de mouvements inoubliables, ne contredit généralement pas leur stabilisation. Enfin, même lorsqu'on assiste à une importante raréfaction de fond sémantique, la sémiose aboutit malgré tout à des *formes textuelles* (re)connues. En somme, pour complexe et dynamisée qu'elle soit, la constitution du sens dans les textes de Macé présente des thèmes bien distincts et des profilages accomplis, et la perception évolue parmi un univers de *formes stables*. Une telle caractérisation n'a rien de simple et nous verrons bientôt qu'il en va tout autrement chez Dupin où la dynamique des formes s'enveloppe au contraire d'une grande instabilité.

2) L'action sur les formes : ductus *et tonalité*

Etant donné ce milieu dynamique mais stable de la perception, comment s'effectue l'action sur les formes ? L'analyse de l'intertextualité dans *Le vent est à la prose* et *La chambre interdite* nous a permis de distinguer : 1. un mode d'action sur les formes par *changement* de fonds, d'abord par *modification* puis par *substitution* (ce qui doit signaler des qualités de re-profilage) ; 2. un mode d'action global sur les formes par *modalisation*. Le premier mode relève du *ductus* en ce qu'il agit sur la *structure* des formes. En relèvent également la multistabilité et le schème du contraste fort. Or nous avons été amenés à mettre en évidence la présence d'un *ton polémique* (qui se signale par un conflit d'univers d'assomption) et d'une figure de l'interversion (cf. *supra*, 2.3.2.a). Par conséquent, il nous semble qu'à

un niveau d'abstraction supérieur le *ductus* peut être qualifié par un schème stylistique de l'*inversion*, dont la fréquence d'emploi de « mais » pourrait être emblématique. Le second mode d'action concerne les modalités axiologiques. Il relève de ce qui est classiquement appelé la *tonalité.* Chez Macé l'axiologie qui exprime la *tonalité* est massivement tournée du côté du pôle négatif. A cet égard, la multiplication des métaphores dépréciatives joue un grand rôle dans la constitution de la *tonalité* des poèmes. De plus, on a vu que l'axiologie pouvait être directement corrélée à des gestes de l'énonciateur. Compte tenu de ces éléments, au terme de la description de l'œuvre poétique de Macé, nous proposons un second mode d'action sur les formes sémantiques. Soit :

Mode d'action sur les formes	
ductus	*tonalité*
transformation	axiologisation

Tableau XXIII : les deux modes d'action sur les formes

On peut se demander s'il s'agit là des deux seuls *modes* d'*action principaux* sur les formes relativement à la caractérisation des styles. Quoi qu'il en soit, nous résumerons ainsi notre description sémantique du style dans le corpus étudié :

Forme de singularisation	*Lignes*	*Tonalité*	*Ductus*
caractéristique	Tripartite : -Vie -Méditation -Songe	Négative : -Ton polémique -Tonalité mineure -Ton dysphorique	Inversion : -Contraste fort -Multistabilité

Tableau XXIV : formes de la singularisation dans l'œuvre de G. Macé

Soit, trois *lignes* stylistiques distinctes, un *ductus* marqué par le schème de l'inversion apparemment indissociable d'une *tonalité* négative. Il serait présomptueux de croire avoir trouvé les clés du style de Macé. Il est raisonnable de penser que ces formes de singularisation rendent compte d'une bonne part de l'activité sémantique dans les poèmes de Macé écrits après *Bois dormant*. Toutefois on prendra garde de ne pas oublier que le point de départ de la description, c'est-à-dire la réalité des phénomènes, est toujours un point de retour pour une interprétation et une perception qui ne cesse de se familiariser avec la sémantique de l'œuvre.

CHAPITRE IV

Sémiotique et sémantique du style chez Jacques Dupin — à partir du recueil Le grésil

> […] si ce qu'il rapporte *de là-bas* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ;
>
> A. Rimbaud, lettre à P. Demeny

Alors que la poésie contemporaine se distancie à divers égards du canon moderniste (cf. Pinson 2002), certaines écritures continuent de pouvoir être associées à des formes textuelles mais aussi à des thèmes caractéristiques jadis mis en relief par Hugo Friedrich. Ceci peut être affirmé de la poésie de Jacques Dupin dont le mode d'expression s'apparente à une pratique d'écriture qu'on a coutume de rattacher à l'acte initiateur du *Coup de dés* de Mallarmé[1]. Les affinités qu'entretient l'œuvre de Dupin avec l'histoire des formes en poésie se manifestent par une ponctuation, une mise en page et une morpho-syntaxe qui définissent une facture textuelle observable dès *Dehors* (1975) jusqu'à *Écart* (2000) en passant par *Le grésil* (1996). Ces recueils ont en commun d'une part de mettre en avant le blanc typographique et de faire un usage parcimonieux des signes de ponctuation, d'autre part de procéder d'une technique d'énonciation nominale[2]. Une telle facture augmente naturellement la difficulté de ces poèmes qui thématisent par ailleurs l'écriture poétique en insistant sur son obscurité constitutive[3].

---

[1] On notera que Mallarmé insiste sur la différence de degré qui lie son « Poème » aux pratiques poétiques classiques ainsi qu'à celles de ses contemporains : « Les « blancs » en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. […] la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. » (Mallarmé, Préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, [1914], 1998, éditions Gallimard).

[2] Dans ces textes, cette technique symptomatique de la poésie moderne se manifeste par des phrases averbales, l'emploi d'infinitifs dits injonctifs et de participiales, un usage fréquent de l'asyndète et de substantifs dépourvus de déterminant. Ces caractéristiques ne doivent toutefois pas être surestimées puisque que des phrases simples, voire des propositions relatives complètes constituent également la trame morphosyntaxique des poèmes.

[3] On peut lire : « le tirant d'obscurité du poème » (*Gravir*, p. 98), « tant que ma parole est obscure, il [le poème] respire » (*L'Embrasure*, p. 48), « un livre illisible par intensité » (*Dehors*, p. 300), « Le non-sens en filigrane dans l'épaisseur de la langue » (*De singes et de mouches*), « et traduire en geste, peut-être pour sa survie, la barrière, l'hermétisme de toute écriture… » (*Échancré*, p. 43), « l'obscur du poème / pendu à la poutre » (*Écart*, p. 61). N.b. désormais, sauf mention, pour les recueils *Gravir*, *L'Embrasure*, *Dehors* ainsi que pour *Une apparence de soupirail* les indications de page renvoient au volume Jacques Dupin, 1999, *Le corps clairvoyant, 1963-1982*, Préface de Jean-Christophe Bailly, Paris, Poésie/Gallimard. Pour les autres recueils les références sont données dans la bibliographie ou au cours de ce chapitre.

En soulignant la résistance qu'oppose la poésie de Jacques Dupin à la compréhension, la critique dupinienne lui fait littéralement écho[4]. C'est que pour Dupin la poésie s'inscrit d'emblée hors de l'espace public du sens commun :

> Absente, la poésie l'a toujours été. L'absence est son lieu, son séjour, son lot. Platon l'a chassé de sa *République*. Elle n'y est jamais retournée. Elle n'a jamais eu droit de cité. Elle est dehors. Insurgée, dérangeante toujours, plongée dans un sommeil actif, une inaction belliqueuse, qui est son vrai travail dans la langue et dans le monde, envers et contre tous, un travail de transgression et de fondation de la langue[5].

Toutefois, alors qu'elle cultive une pratique agonistique du langage, qui relève d'une poétique du fragmentaire, de l'éclatement ou de la rupture (pour employer des dénominations propres à l'œuvre), cette poésie n'est pas dénuée d'une adresse positive, le poète anticipant bien un lecteur potentiel, comme l'exprime singulièrement ce poème extrait de *Le grésil*[6],

Je ne parle qu'au singulier
qu'au sanglier à la première personne
au dernier venu
au lecteur

inconnu derrière le masque

au solitaire de la harde

à son grognement
dans ma vitre chaque nuit

Bien que concernant un tout autre propos, une citation de Denis Thouard[7] nous semble opportune pour signifier ce qu'implique une telle adresse au lecteur singulier :

> On veut tirer celui-ci [le langage] dans des directions opposées : soit vers la plus grande universalité possible, pour en faire un lien fidèle entre les esprits, en poussant aussi loin que possible sa clarification ;

[4] On relève pêle-mêle : « La signification poétique vit ainsi de son propre obscurcissement constant, elle se situe à la limite d'un contact avec le non-sens qui la menace, et qui l'engendre » (J.-P. Richard), « La voix brusque de Jacques Dupin fait voler la parole en éclat. » (J.-M. Maulpoix), écriture « chaosmique » (M. Collot), « Langue de commotion, de démolition, de chaos » (F. Zénone), « à la limite de l'indicible », enfin « Dupin is […] often noted in fact one of the most uncompromisingly impenetrable poets among a generation which itself is not noted for its easy readability » (B. Gill).
[5] Jacques Dupin, 1992, *Éclisse*, Spectres Familiers, p. 10-11.
[6] Jacques Dupin, 1996, *Le grésil*, Paris, P.O.L, p. 110.
[7] Spécialiste de l'histoire de l'herméneutique, Thouard n'entretient, selon toute vraisemblance, aucun lien intellectuel avec le travail de Jacques Dupin.

> soit *vers la plus grande complicité, l'auteur singulier visant le lecteur singulier à travers le masque de son style*[8] […]

Cette complicité singulière qui pose le style en véhicule exclusif de la communication est sans doute propre à l'œuvre hermétique. Cependant l'idée même qu'il faille admettre, dans certains cas, un lien nécessaire entre style et obscurité ne va pas de soi. Elle peut en effet susciter une sorte de scepticisme esthétique que Jean Cohen présentait ainsi, en se gardant de prendre explicitement position en la matière :

> Ainsi, selon Mallarmé, le blanc est bien le facteur essentiel de son poème [*i.e.* le *Coup de dés* (1897)], non pas dans sa quantité, qui reste conforme à l'usage, mais dans sa disposition. Par cette « dispersion », en effet, le discours est totalement disloqué. La solidarité sémantique des unités, normalement assurée par leur proximité spatiale, est ici perdue, et peut-être sans rémission. […]. On peut donc se demander si Mallarmé n'a pas ici franchi la frontière interdite et passé dans la zone où, avec la signification, s'est perdu le langage, c'est-à-dire la poésie[9].

De semblables symptômes textuels, que manifeste nettement la poésie de Dupin, ne sauraient nous servir d'arguments contre un art du langage au demeurant éprouvé par toute une tradition interprétative. Plus fondamentalement, hermétisme, style et forme fragmentaire nous paraissent ici former un faisceau d'aspects indissociables. Dans cette perspective, nous entendons illustrer ici que des caractéristiques stylistiques des poèmes dits hermétiques se révèlent dans les manières singulières de percevoir / constituer le sens textuel dans un corpus donné, indépendamment de tout jugement de valeur sur l'intelligibilité des textes lus. La question du style se détache alors sur un horizon d'étude ambitieux : *au cœur même de la fermeture hermétique des textes, de leur inintelligibilité, quelles tournures de l'activité interprétative singularisent l'expérience (sémiotique) de la poésie de Jacques Dupin ?*

Laissant de côté l'analyse de la singularité morpho-syntaxique, la première partie de ce chapitre se donne tout d'abord pour objet de décrire la complexité du *plan du signifiant* dont dépend le tracé des parcours interprétatifs dans les textes de *Le grésil,* recueil qui offre la matière principale de ce travail[10]. Cette analyse sémiotique conduit à formuler une hypothèse sur le style de Dupin, hypothèse que les seconde et troisième parties s'efforcent d'occuper au plan sémantique. Enfin, revenant sur la spécificité de l'approche qui est ici la nôtre, nos conclusions proposent une synthèse des aspects stylistiques mis en évidence lors des descriptions antérieures.

---

[8] Cf. Thouard 2003, pp. 107-125. Nous soulignons.
[9] Cf. Cohen 1966, p. 98.
[10] Une raison pour le choix de ce recueil est qu'il fait l'objet d'une littérature critique pour le moins lacunaire puisqu'à notre connaissance seul l'article d'O. Himy (1996) lui est spécialement consacré. Par là ce travail ne dissimule pas son ambition de contribuer à la lecture de cette part peu explorée de l'œuvre.

N.b. Les textes de Dupin obligent à se doter de notations spéciales. Pour la clarté de l'exposé, étant donné qu'après *Gravir* (1965), et plus exactement après « Le corps clairvoyant », partie initiale de *L'Embrasure*, tous les poèmes de Dupin présentent la particularité de ne pas porter de titre, nous convenons de figurer les recueils par l'italique, les parties de recueil par des guillemets, enfin les poèmes isolés par des italiques suivis de points de suspension. En outre, afin de respecter la mise en forme typographique des textes, nous utilisons la barre oblique « / » pour signaler un ou plusieurs retour(s) à la ligne et des crochets « [ ] » pour marquer la présence d'un blanc typographique. Enfin, une bordure noire a pour fonction de simuler, lorsque cela sert le propos, les bords de la page.

1. COMPLEXITÉ DU PLAN DU SIGNIFIANT DANS *LE GRÉSIL*

1.1. Des textes de facture fragmentaire

L'usage que nous faisons du terme « fragmentaire » se veut d'une part délié de la conception philosophique du fragment, qui a sa source dans les théories des romantiques d'Iéna (notion d'Idée universelle), d'autre part sans référence à la conception philologique qui définit elle le fragment comme le reste d'une totalité perdue par les hasards et dans les événements de l'histoire (cf. les auteurs dits présocratiques), la tâche du philologue consistant en une restitution de l'hypotexte censé intégrer les énoncés dispersés et/ou tronqués. Dans notre esprit, l'adjectif « fragmentaire » renvoie en fait essentiellement à une situation que F. Susini-Anastopoulos dépeint ainsi :

> le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossibilité et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffectation des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre[11].

Pour ne pas céder à ce « Genre » monumental, il faut souligner par ailleurs que, renvoyant à une sorte de parenté discursive très générale, la catégorie du fragmentaire n'autorise pourtant en poésie à rapprocher R. Char, E. Jabès, A. Du Bouchet, J. Tortel, Ph. Jaccottet ou encore A.-M. Albiach, voire F. Ponge[12], que dans la stricte mesure où l'on reconnaît une diversité de formes fragmentaires, qui est fonction des styles individuels.

[11] Cf. Susini-Anastopoulos 1997.
[12] Cf. Wybrands 2001, pp. 207-210.

1) Mise en page et ponctuation

a) Le plan du signifiant

Dans le cadre théorique adopté, la *sémiosis textuelle* résulte de *parcours* entre le plan du signifiant et le plan du signifié, la relation entre ces deux plans du texte étant conçue comme une *détermination* réciproque (*vs* la présupposition réciproque de la tradition hjelmslevienne)[13]. On conviendra d'une conception simple, en deux volets, du *plan du signifiant*. D'une part, ce plan est fait des relations (phoniques et/ou graphiques)[14] entre des signifiants dont l'*identification* s'effectue dans le cadre d'un espace médiatique (informé à l'écrit par sa bi-dimensionnalité et à l'oral par son uni-dimensionnalité — et dynamisé par la *linéarité* de la parole). D'autre part, ce plan du *texte* impose ses contraintes aux parcours interprétatifs et les signifiants fonctionnent en ce sens comme des *interprétants*[15] pour le plan du signifié (corrélat d'une perspective onomasiologique). On prévoit d'analyser le plan du signifiant au moyen des composantes du même nom (cf. Ch.I, 1.1.3).

Sans prendre position par rapport aux diverses définitions en cours (cf. Anis 2004 ; Favriaud 2004), on adopte une définition élargie de la *ponctuation* (signes graphiques discrets, blanc d'espacement entre les mots, alinéa, majuscule, etc.). On entendra par *mise en page* une disposition des mots sur la page soumise à des normes de genre, mais aussi de style. Comme la ponctuation, celle-ci relève de la dimension *médiatique* des textes écrits. Focalisée sur cette dimension notre description n'investit pas les composantes rythmique et prosodique.

b) De l'œuvre au recueil

De recueil en recueil l'œuvre de Jacques Dupin révèle une facture expressive particulièrement variée. Cette variété, qui témoigne dans la recherche poétique de tout un éventail de solutions rythmiques originales (où s'entremêlent contours visuels et contours prosodiques), s'observe en confrontant les parties des recueils entre elles[16]. Chacune d'elles en effet ne se laisse pas seulement identifier par la présence d'un titre mais tire aussi son identité de la permanence d'une mise en forme typographique particulière. Pour compléter par quelques exemples contrastés les illustrations qu'offrent les poèmes cités ailleurs dans ce travail (voir *infra* le poème *Captives…*) on peut reproduire ce poème de la partie « L'écoute » d'*Échancré* (1991, p. 94)

---

[13] Sur le déficit herméneutique en sémiotique cf. Rastier 1997c, pp. 126-128.

[14] Pour l'aspect phonique on peut noter les phénomènes d'accentuation, de liaison, d'isophonies diverses. Pour l'aspect graphique on note par exemple, dans la poésie qui nous occupe, que l'alignement vertical des mots peut motiver des rapprochements sémantiques inattendus sans cette condition, à la manière des mots introductifs de vers (acronyme) ou des mots à la rime.

[15] On appelle plus généralement *interprétant* toute unité du contexte linguistique ou sémiotique permettant d'établir une relation sémique pertinente entre des unités reliées par un parcours interprétatif.

[16] Cette remarque ne s'applique pas toutefois aux recueils *Une apparence de soupirail* (1982, Gallimard) *De singes et de mouches* (1983, Fata morgana) *Les Mères* (1986, Fata morgana) qui présentent chacun un ensemble suivi de textes.

la hauteur, son irruption abrupte, son suspens dans le froi
nous oblige à redescendre, à parler bas, devant une théorie
intercalaire de chenilles grises, de mouvements invisibles,
d'images meurtries…

la hauteur que nous heurtons, étant ce qui a surgi d'un bulbe
fracassé, d'une terre bouleversée, et des strates profondes
soudain mises à jour d'une pensée migrante et noyée, avant
qu'elle soit,

par des mains de papier, ressaisie dans sa perte pure, ou
repoussée vers le chaos dont nous sommes partie prenante depuis
le premier jour échancré…

où le positionnement équidistant des trois masses paragraphiques (justifiées) se distingue nettement de l'espacement régulier, aéré, des sept vers de « La ligne de rupture » (*Dehors*) ou de ceux de « L'esclandre » (*Rien encore, tout déjà*, 1990, p. 31),

à l'extrême de l'écriture de la nuit

rien n'arrête, et manquer la cible est un premier pas

vers le fond de l'œil la fourche de la vie

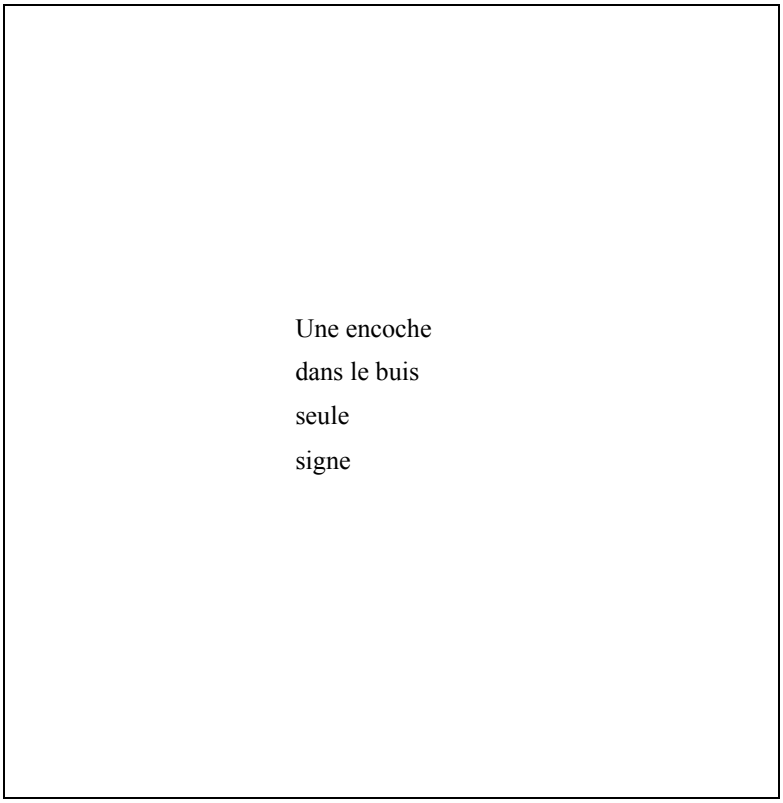
la croisée des certitudes qui se détruisent

on mange une poignée de terre avec les fourmis

c'est la ligne du dos, le jaillissement, la chute

une phrase décapitée pour que tu sois nue

On relève encore dans « Moraines » de *L'Embrasure* (1969) et, plus proche de nous, dans « L'ongle du serpent » de *Écart* des textes évocateur du poème en prose qui contrastent, par exemple, avec les petits ensembles concentrés de « Ou meurtres » (*Dehors*, p. 331) :

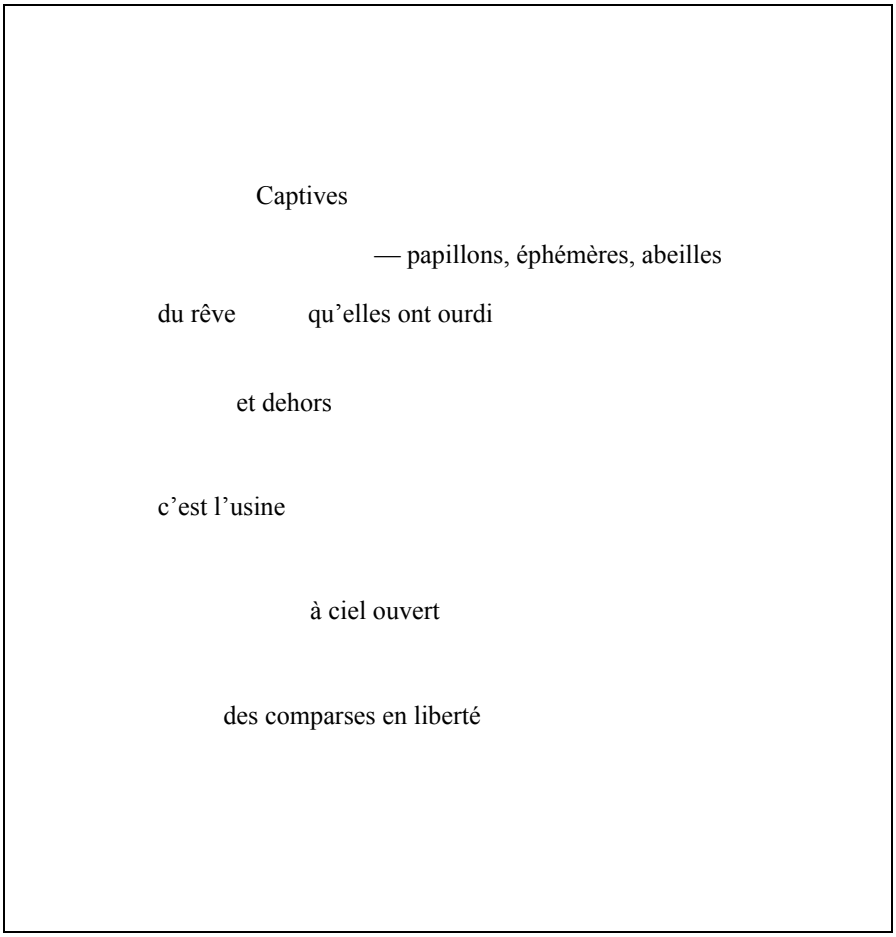


De semblables dispositions du texte sur l'espace de la page ne sont toutefois pas représentées dans *Le grésil* et l'on trouve à la place une mise en page dont le poème *Rouge éteint…* analysé plus loin (cf. *infra*, 1.2.2) nous paraît offrir un échantillon assez représentatif. Les textes de cette facture se rencontrent tout au long de l'œuvre dupinienne de « L'issue dérobée » (*L'Embrasure*) aux poèmes d'« Énoncé » (*Écart*) en passant par « L'onglée » (*Dehors*). Mais alors que ces derniers recueils (voir également *Rien encore, tout déjà*) font voisiner, d'une partie à l'autre, des formes distinctes de mise en page, chacune des parties de *Le grésil* semble plutôt moduler un *même profil* eu égard à la ponctuation et à la mise en page. Une telle uniformité d'apparence mérite d'être soulignée compte tenu du fait que *i)* des parties de ce recueil ont fait l'objet d'une publication séparée[17] ; *ii)* il existe chez Dupin des recueils qui ne sont pas divisés en parties et, sans grande suprise, dont la facture est uniforme d'un bout à l'autre.

Le profil en question se caractérise d'une part par l'absence du point, du double point ainsi que du point virgule, d'autre part par un usage globalement bien plus grand de la virgule, du retrait et du blanc typographique que du tiret ou du point de suspension (rare). On remarque en outre un usage minimal de la majuscule qui n'apparaît qu'une seule fois par texte, sur son premier mot. À l'instar de

[17] *Le grésil* réunit des textes d'abord publiés au titre d'un travail d'illustration d'art — réalisé par Jacques Capdeville pour *Tramontane* (1994, Toulouse, éditions Étant donnés), Jan Voss pour *Nacelle* (1995, Paris, Daniel Lelong éditeur), Raquel pour *Nuit de la couleur* (1995, Saint Jean de Védas, Les Cahiers de la Séranne) et José Maria Sicilia pour *Impromptu* (1995, Paris, Michael Woolworth Publications).

la ponctuation, les observations faites sur les intervalles spatiaux de l'axe vertical de la page (*i.e.* l'interligne) et sur ceux de l'axe horizontal (*i.e.* le retrait et le blanc typographique) montrent que l'espacement entre les mots connaît lui aussi des *variations* différemment réglées pour chacune des parties du recueil. Autrement dit, insistons-y, on est moins porté à penser que *Le grésil* adopte des factures à chaque fois distinctes qu'il n'individualise ses sept parties sous la forme de versions d'un même *profil abstrait* de ponctuation et de mise en page. Ainsi, l'apparence globale des textes d'« Impromptu » ne se distingue de celles des six autres parties que par une disposition qui réalise un desserrement graphique très important entre les mots, comme on peut le voir sur cet exemple (p. 86) :



De semblables configurations typographiques étaient déjà adoptées dans « L'onglée » et surtout dans « Trait pour trait » (*Dehors*) qui exploite sans doute le plus les possibilités offertes par les deux dimensions de la page. Cela dit, même dans le cas des poèmes d'« Impromptu » où la marge n'est *presque* pas perçue (cet espace de la page conserve malgré tout sa pertinence en tant qu'indice sémiotique), l'on atteint pourtant jamais chez Dupin la visée plastique d'un André du Bouchet[18].

[18] Pour référer à un cas incontournable en la matière : « Une page de Du Bouchet est un manifeste visuel : les mots, qui souvent sont seuls, ou réunis en brefs syntagmes grammaticalement incomplets, sont égrenés et dessinent une ligne mélodique en elle-même porteuse de sens. Le silence, le blanc, enveloppant la parole comme échappée, toujours incomplète » (Bancquart, Cahné 1992, pp. 428-429).

Soit ce poème reproduit par Lucie Bourassa[19] :

D'hier
étant
ici

et à même l'air

non tari.

J'ai vu
en deçà de nos souffles, les pierres — dormi, comme l'eau entoure
la soif

Seul
le déversoir ne cesse pas

la corde.

Ici le travail de disposition des mots induit (dans et par une adaptation permanente du lecteur — qui s'efforce de suivre la linéarisation du texte) des dynamiques perçues relativement à la spatialité de la page (haut/bas, gauche/droite) *et* relativement à l'orientation de la lecture qui est la nôtre (de haut en bas et de gauche à droite). À propos d'autres poèmes, Bourassa commente ainsi l'effet produit :

> La *brusque plongée en bas* de l'îlot[20] de la première page de FRAÎCHIR (tableau VII), qui en précipite le commencement dans la fin, se marquera par exemple par rapport à la hauteur, la justification et la densité de celui de « à un bruit » (troisième page ; tableau VI), qui le suspendent et retiennent *au-dessus d'une béance de blanc*, ou par rapport à la disparition des trois îlots fragmentés de la seconde (tableau VIII) (op. cit. p. 289) [Nous soulignons ; n.b. les numéros de «tableau» renvoient à la reproduction de poèmes dans le texte même de Bourassa].

[19] Bourassa 1993, p. 285. Il s'agit du poème « Laisses » extrait de *Laisses*, 1979, Paris, Hachette, POL.
[20] Pour une définition de ce terme *infra* 1.1.2.

Or, à deux ou trois exceptions près[21], ce genre de commentaire ne trouve pas d'objet d'application dans l'œuvre de Dupin. C'est sans doute qu'à la différence de du Bouchet ou d'autres poètes contemporains[22] Dupin n'embrasse que de façon mesurée les grandes expériences typographiques léguées par la modernité poétique. Autrement dit, si d'un côté la mise en page se distancie évidemment de la norme scripturale courante, de l'autre on s'aperçoit que la facture des poèmes n'exploite pas les potentialités de la page en vue d'*effets médiatiques* qui seraient signifiants pour eux-mêmes[23]. Le fait qu'on ne saurait légitimement parler ici de « manifeste visuel » correspond pour ces textes à une caractéristique de leur dimension médiatique qui tend au fond à *contenir* une tendance à l'*autonomie* du plan du signifiant — une tendance qui s'affirme elle dans la poésie de du Bouchet. Pour poursuivre notre caractérisation sémiotique, détaillons à présent comment la ponctuation et la mise en page complexifient ensemble l'appréhension du plan du signifiant.

2) Zones de cooccurrence et présomption d'unités textuelles médianes

Dans *Le grésil*, les parties du recueil « Tramontane », « Nacelle », « Orties », « Belladone » et « Chien de fusil » donnent l'impression d'un abord plus facile au plan du signifiant que « Nuit de la couleur » et « Impromptu ». De fait, dans ces cinq parties, le blanc, l'interligne et le retrait concourent la plupart du temps à former des groupements distincts de syntagmes. Or ces textes n'acclimatent pas les strophes simples (distique, tercet) et *a fortiori* composées (septain, dizain, etc.) de la tradition poétique. Dès lors que la notion de strophe métrique est caduque, quelle catégorie descriptive utiliser pour rendre compte du fait qu'on constitue dans *Le grésil* de semblables regroupements au plan du signifiant ? On trouve chez J.-M. Gouvard une « strophe graphique » susceptible de nous intéresser :

> On distinguera donc la *strophe métrique*, qui est la forme effectivement dessinée par les combinaisons des équivalences de fin de vers, de la *strophe graphique*, qui est la forme suggérée par la mise en page typographique du poème[24].

Il arrive en effet qu'on puisse isoler chez Dupin une configuration textuelle rendue visuellement prégnante par l'usage de l'interligne, dotée d'une autonomie syntaxique et dont les composantes

---

[21] Par exemple dans *Les Mères* (p. 47).

[22] Comme le fait entre autres Olivier Cadiot dans *L'Art poetic'* (1988, Paris, P.O.L.) dont la section « pai-i-sage » (p. 195 et s.) rappelle fortement la facture du *Coup du dés*, jusqu'aux variations de la taille des caractères d'imprimerie.

[23] Ce qu'illustrent les traditions orientales et occidentales du calligramme figuré. On notera que dans ce cas précis de production textuelle, où le parcours sémiotique vise l'intégration de graphèmes dans la perception synoptique d'un objet identifiable, c'est la linéarité de la parole qui détermine généralement (abstraction faite du titre) l'interprétation / perception de l'iconicité des poèmes, et non l'inverse (*contra* Rousset 1990). En effet, une chose est de percevoir des dynamiques dues aux regroupements et dispersions de signes (identifiés comme linguistiques) disposés sur l'espace de la page (la sémiotique tensive paraît offrir à cet égard des outils en vue d'une approche proprement esthétique des textes, cf. Renoue 2002). Autre chose de percevoir des effets dépendants de la linéarité de la parole. Eu égard aux effets médiatiques, il y a en fait conjonction de la bi-dimensionnalité de l'écrit et la linéarité de la parole, cette dernière seule *motivant*, au sens étymologique, l'effet perçu.

[24] Cf. Gouvard 1999, p. 193. Cette définition ne fait pas apparaître que la *strophe graphique* demeure en fait sous la coupe, pour ainsi dire, de la *strophe métrique*.

présentent une équivalence syllabique. On relève ainsi cet heptasyllabe dans *Surplombant le ravin et la ville…* (p. 114 ; reproduit plus loin) : *le prisonnier qui se tait* / *est un évadé qui voit*. Cependant, la facture moderniste des poèmes de Dupin empêche une utilisation de la strophe graphique qui soit conforme à la distinction que fait Gouvard. Une autre voie consiste à s'informer du côté des approches qui tâchent de faire droit à la singularité du plan du signifiant en poésie contemporaine. Bourassa, par exemple, reprend à cet effet le terme d'« îlot » à Chappuis[25] qu'elle définit comme « un groupe de vers ou de phrases rapprochés typographiquement » (Bourassa 1993, p. 278). La proposition est appliquée à la poésie de du Bouchet (voir plus haut). Or cette définition semble présupposer l'autonomie syntaxique de l'unité insulaire (unité dont témoigne la présence récurrente sinon quasi-systématique du point et/ou de la majuscule chez du Bouchet), ce qui constitue plus l'exception que la règle chez Dupin.

En fait, ces propositions sont trop spécifiques pour être appliquées aux textes qui nous requièrent, pour tenter de répondre à notre situation d'analyse, on a besoin d'un concept opératoire. Appelons *zone de cooccurrence* un groupement de mots définissable — par le biais de « normes » individuelles (problématique du style) ou sociales (problématique des genres textuels) — par telle (typo)disposition particulière des mots, telle métrique, telle ponctuation ou tel « rythme » (cf. Dessons, Meschonnic 1998)[26]. Face à un texte poétique donné, l'appréhension immédiate du plan du signifiant se comprend alors comme une reconnaissance active de la ou des *catégorie(s) formelle(s)* apte(s) à spécifier une ou des zone(s) localisant des cooccurrents du texte. La lecture assume ainsi une part des contraintes associées, ou associables, au *mode génétique* des textes lus[27]. Du point de vue de la production du texte comme de sa réception, ces catégories peuvent référer à une tradition établie (nos strophes) ou correspondre à un état historique plus récent comme l'îlot de Bourassa ou la ligne[28] :

Catégorie	*Strophe graphique*	*îlot*	*Ligne*
Exemple	« Abel et Caïn » (Baudelaire)	« Laisses » (du Bouchet)	*Rien encore, tout déjà* (Dupin)

Quand les zones de cooccurrence réalisent une proposition formelle inédite, la lecture met en œuvre une reconnaissance formelle qui passe par une adaptation de la perception/interprétation à l'échelle d'un corpus. Pour être en mesure de produire un profil de la ou des catégorie(s) pertinente(s), la méthode voudrait qu'on combine plusieurs critères (en interrogeant par exemple les régularités

[25] Dans Chappuis, 1986, « La réitération dynamique », *Autour d'André du Bouchet* (textes présentés par M. Collot), Paris, PENS, p. 143.

[26] Puisqu'on se situe exclusivement au plan du signifiant, la syntaxe ne compte pas parmi les critères de définition de la zone de cooccurrence. De fait, en particulier, la (typo)disposition n'intègre pas la question de l'ordre des mots.

[27] Rappelons que le mode génétique « détermine ou du moins contraint la production du texte » (Rastier 2001a, p. 300). Les zones de cooccurrence sont dynamisée par des parcours inter-zones et intra-zone (cf. la rime), mais comme le processus d'établissement des relations sur le plan du signifiant connaît différents moments, il convient de les concevoir en termes d'aspect potentiel/actuel.

[28] Qui est bien un type formel : « En définitive, le vers tel qu'il se pratique aujourd'hui répond à une définition qui, pour englober toutes les formes qu'il prend, doit se vouloir minimale : c'est la ligne interrompue » (Aquien 2001, p. 270).

dispositionnelles de tel signe de ponctuation). Cependant, le travail de restitution hypothétique, au sens positif du terme, des catégories formelles propres aux zones de cooccurrence n'est jamais sûr d'aboutir. Les poèmes de *Le grésil* imposent une telle familiarisation avec le plan du signifiant.

Quelles régulatités formelles présentent donc les zones de cooccurrence dans « Tramontane », « Nacelle », « Orties », « Belladone » et « Chien de fusil » ? Dans ces parties, parler d'îlot ou de ligne[29] n'est que rarement pertinent et, sous réserve d'une expertise des corrélations entre les différentes dimensions du plan du signifiant — qui produirait un faisceau de critères fondé sur l'étude d'un corpus défini —, il semble qu'on ait affaire à une catégorie formelle définie par le seul *voisinage graphique*. On aurait ici raison d'objecter que sur la seule base du voisinage graphique la zone de cooccurrence risque fort de ne pas toujours être isolable (cf. les textes de « Nuit de la couleur »), du fait que la mise en page épouse chez Dupin un espacement *graduel* entre les mots (cf. *supra*, 1.1.1.). Mais, justement, c'est un aspect remarquable de ces poèmes que de soustraire les *indices* de *segmentation* (opération sémiotique) qui servent à émettre les *présomptions* d'unités textuelles médianes[30]. Dans les poèmes de *Le grésil*, la complexité du plan du signifiant fait donc plus qu'empêcher tout recours à des catégories formelles classiques et modernes, voire tout recours à une catégorie formelle *stable* qui serait propre à l'œuvre dupinienne et sur laquelle la sémiosis textuelle s'appuierait avec quelque confiance. En effet, en agissant au niveau de la présomption d'unités médianes au sein du texte isolé (dès lors qu'on pénètre d'abord dans le texte par le plan du signifiant), cette complexité déstabilise à la source le processus de détermination réciproque entre les deux plans du texte — qu'il faut dégager l'un par l'autre. Mais ce pas tout puisque la *reconnaissance* d'unités textuelles médianes (qui parachève le processus initié sous la forme d'une présomption) connaît un autre facteur de complexité : il est peu courant, chez Dupin, que les zones de cooccurrence délimitent des parties fonctionnelles de texte, à l'image du paragraphe — qui réalise généralement une correspondance forte entre la disposition des unités et les relations syntaxiques.

3) Un effet de dé-périodisation[31]

Pour ne faire qu'illustrer ce dernier point, et avant de poursuivre notre caractérisation sémiotique, il est utile d'interroger l'interaction de la (typo)disposition avec la syntaxe. Comme il apparaît par exemple dans ce poème

[29] La *ligne* convient seule à la description de certains textes de *Rien encore, tout déjà* ou de « La ligne de rupture » dans *Dehors*.

[30] Si l'étendue du paragraphe permet d'émettre une présomption d'unité textuelle, à tout paragraphe ne correspond pas nécessairement une unité textuelle ou partie fonctionnelle de texte.

[31] On fait souvent remarquer que la déponctuation, pas seulement en poésie (par ex. chez Claude Simon), donne lieu à des rattachements syntaxiques multiples. Ce phénomène reste assez rare chez Dupin (ex. *et la distorsion / des figures [ ] du sommeil* (p. 39), *ce manque d'air qui nous tient // pas encore / je n'ai voulu que tu ailles* (p. 13)). Cette simple observation commande la bonne compréhension de la présente analyse.

Surplombant le ravin et la ville
sous les Croix que j'ai incendiées
une nuit de quarante trois

en face du Collège
la Maison d'arrêts

le prisonnier qui se tait
est un évadé qui voit

au torrent saisi de peur
quoi répondre ?
des mots
des pierres, — le torrent

— la voix du torrent

la formation des zones de cooccurrence peut s'accompagner chez Dupin de disjonctions spatiales d'unités par ailleurs interprétables comme syntaxiquement dépendantes («Surplombant le ravin et la ville / sous les Croix que j'ai incendiées / une nuit de quarante trois // en face du Collège »). À l'inverse, on observe des zones de cooccurrence syntaxiquement autonomes (« le prisonnier qui se tait / est un évadé qui voit »). À ce propos, une question simple peut être posée qui concerne des régularités de composition *d'ordre stylistique* : lequel de ces deux cas domine l'autre dans *Le grésil* ? Sans pouvoir conclure à l'existence d'une forte et rassurante systématicité, notre lecture des textes observe une absence de *coïncidence* fréquente entre le groupement effectué par les zones de cooccurrence et les structures syntaxiques, que ne compense pas la présence de zones de cooccurrence syntaxiquement autonomes. Alliée à l'usage décrit de la ponctuation, cette tendance syntaxico-dispositionnelle des textes contribue à contrarier leur segmentation à un niveau de structuration intermédiaire — dans un intervalle ouvert qui s'étend du syntagme au texte pris dans sa globalité. Avec la technique d'énonciation nominale, une telle complexité détermine des contours particuliers de l'*unité périodique* des poèmes étudiés[32]. Plus spécialement, nous retiendrons ici que les difficultés inhérentes à la reconnaissance des zones de structuration intermédiaires du texte génèrent un *effet* de *dé-périodisation* caractéristique de *Le grésil*.

1.2. Approche sémiotique de l'unité périodique

Les observations faites jusqu'ici sur la ponctuation et la mise en page rendent compte de *singularités* d'une facture dont participe également la morphosyntaxe employée. Plus spécialement, *i)* l'insertion de blancs et de retraits d'une part, d'autre part l'absence de ces signes d'assise majeurs du discours que sont la majuscule et surtout le point, et *ii)* la disposition particulière de lexies et de

[32] L'apparition du terme de *période* dans notre exposé peu surprendre. Il nous sert à identifier un palier de complexité textuelle qui dépasse l'ordre phrastique et doit se définir à chaque fois dans les textes par des critères (syntaxiques, sémantiques, rythmiques, graphiques) qui ne sont pas nécessairement convergents. Par ailleurs, notre usage du terme *période* voudrait signaler l'existence de mouvements textuels pris dans des intervalles sémiotiquement définis.

syntagmes configurés selon un style nominal, constituent ensemble une *proposition artistique* originale assimilée à la modernité poétique. Cette proposition peut être décrite plus avant en secondarisant la perspective morphosyntaxique, par une décision méthodologique, au profit d'une approche des phénomènes qui se donne pour cadre une sémantique des textes, notamment, et pour objet la *sémiosis textuelle*.

> *Remarque* : Les rapports d'une sémantique interprétative avec la syntaxe ne sont pas simples qu'il y paraît. Ils diffèrent sans doute en fonction des tâches de la description. Ainsi l'examen des propagations sémiques gagne à s'appuyer sur une description syntaxique classique qui témoigne des barrières discursives contraignant l'activité sémantique. Dans l'économie de la théorie, on peut dire que les relations syntaxiques sont traduites par des relations casuelles entre actants. Toutefois, même lorsqu'elle projette ces relations casuelles sur l'ordre syntagmatique, la sémantique interprétative ne cherche pas à se substituer à l'analyse syntaxique

Ce qu'on cherche alors à décrire c'est la forme de complexité prise par la *détermination réciproque* qui lie les deux plans du texte. Dans cette section, la description limite son objet au *moment initial* de la sémiosis textuelle. On adopte en outre, toujours, la perspective d'une étude de style, dans la mesure où l'on envisage ce qui est constitutif, à ce stade de la structuration du texte, de particularités sémiotiques communes aux poèmes de *Le grésil*. La caractérisation proposée tâche de répondre à la question suivante : à quelle complexité typique doit faire face l'interprétation lorsqu'elle *aborde* les textes *Le grésil* ? Quelle tournure caractéristique y prend la sémiosis en deçà de tout investissement thématique, dialectique ou dialogique ?[33]

1) La majuscule comme indice de globalité textuelle

À l'exception des textes de Dupin disposés comme de la prose où l'usage de la ponctuation demeure conforme à la norme courante, on remarque qu'après avoir employé la majuscule en début de « vers » le poète transpose invariablement (très exactement après « Le corps clairvoyant » dans *L'Embrasure*) la fonction démarcative phrastique de la majuscule au niveau supérieur du texte. Placée ainsi à l'initiale des textes, la majuscule prend une fonction indicielle d'autant plus forte que chaque texte ne manifeste en tout et pour tout que cette seule et unique occurrence. Dans *Le grésil* la mise en page de « Nuit de la couleur » qui, à la différence du reste du recueil, fait déborder la fin des textes sur la page suivante (verso ou page en regard) est à ce titre révélatrice de la *valeur textuelle* — et non plus phrastique — primordiale de la majuscule[34]. Ce n'est en effet que grâce à celle-ci que le lecteur comprend à la page 57 du recueil qu'on quitte le second pour le troisième texte de cette partie où la mise en forme typographique est, on l'a vu, des plus libres. Bref, dans l'interprétation, il apparaît que

[33] L'approche en termes de relations casuelles que nous proposerons se situe en deçà de ces concepts généraux de la sémantique interprétative. Elle ne quitte toutefois pas le cadre d'une sémantique interprétative puisque toute assignation de cas sémantique à un actant de l'énoncé résulte d'un parcours interprétatif.

[34] Dupin emploie par ailleurs d'autres signes démarcateurs de texte. Par exemple, au moyen d'une numérotation dans « La ligne de rupture » (*Dehors*) ou d'astérisques dans « L'ongle du serpent » (*Écart*).

la majuscule joue dans *Le grésil* le rôle d'un *indice* sémiotique dont la fonction est de marquer la présence, comme globalité, de cet ensemble signifiant que nous appelons « texte »[35]. Parallèllement, on dira que la majuscule est perçue comme une forme investie de *prégnance*. Cette connaissance du corpus, qu'il conviendrait en d'autres circonstances de rapporter aux normes de genres, nous éclaire sur un aspect élémentaire des « normes individuelles ».

Pour dépasser cette relation entre une forme typographique singularisée (la majuscule) et une globalité de sens qui appelle une prise en charge par un processus de différenciation/catégorisation, et amorcer la description du moment *initial* de la sémiosis textuelle, il faut préciser l'effet de dé-périodisation et répondre à l'*effet* convergent de *globalisation* dû à la majuscule. On y parvient en investissant le texte au niveau de ses structures intermédiaires. Une analyse de la morpho-syntaxe est un moyen de réaliser cet objectif dans les limites de l'ordre phrastique qui correspond à une approche grammaticale. Toutefois, il doit être clair qu'une telle approche laisse inévitablement dans l'ombre une large part de la *textualité — i.e.* le fait qu'un texte ne se réduit pas à un ensemble de phrases ou même à une composition de propositions. Pour appréhender les structures intermédiaires au plan du signifié (et commencer ainsi d'organiser l'ensemble signifiant que le lecteur devine) le sémanticien recourt en premier lieu aux *zones actancielles*.

2) Les zones de corrélation actancielle

Identifier un texte autonome ou en assimiler deux en réalité distincts change bien sûr considérablement la donne de la lecture — et c'est le rôle de la majuscule que de régler à ce niveau, dans *Le grésil*, la sémiosis dans « Nuit de la couleur» notamment. On expérimente de même au sein de tout texte des sortes d'effets de bords signalant l'existence de sous-espaces textuels internes, doués d'une relative autonomie. À l'image des zones de cooccurrence (sous-espaces textuels situés au plan du signifiant), on peut appeler *zones de corrélation actancielle* ces sous-espaces textuels situés au plan du signifié[36]. Fondées sur l'actualisation de relations entre actants (casualisation), ces zones se définissent comme des *réseaux finis* de *relations casuelles* représentables au moyen de graphes actanciels. Lieu par excellence de l'activité mésosémantique, elles correspondent à des sites médians du texte, stratégiques pour la constitution du sens — *i.e.* où s'accomplissent des parcours interprétatifs décisifs eu égard à l'évolution des thèmes, des acteurs (ex. personnages), etc[37]. Enfin, la description des zones actancielles permet d'envisager les événements sémantiques *intra-zone* (cf. *infra*, 2.1.3) et *inter-zones* (cf. *infra*, 2.1.2) caractéristiques d'un texte isolé. Elles sont en définitive susceptibles de participer des contours les plus simples de l'unité périodique au plan sémantique.

---

[35] Ce critère suffit d'ailleurs à dénombrer les textes du recueil : « Tramontane » : 14 ; « Nacelle » : 15 ; « Nuit de la couleur » : 4 ; « Orties » : 13 ; « Impromptu » : 8 ; « Belladone » : 9 ; « Chien de fusil » : 10.

[36] La dénomination « zone actancielle » est employée en linguistique ; elle ne semble pas jouir d'une définition univoque (cf. Pottier, Neveu, Rastier). Pour ne pas mélanger les genres, nous préférons parler de « zone de *corrélation* actancielle ».

[37] Pour un exemple de la description des *thèmes* cf. Ch.III, 2.1.1 ; *infra*, 2.4.

Construction des zones actancielles. À titre d'illustration, décrivons d'abord le poème *Rouge éteint…* , premier poème de la partie « Tramontane », qui se trouve également être le poème liminaire du recueil (p. 11) :

Rouge éteint dans la fenêtre
vif-argent
dans le muret de granit

je ne sais pas qui j'oublie,
qui je laisse…

là, il n'y a plus de points
ni de lignes, ni de crampons
dans le schiste,

de volet noir

battant, battu,
pour descendre à l'esprit-de-bois

et gravir le versant nord
où tout se joue, et se lave,
varie, renâcle, et se perd

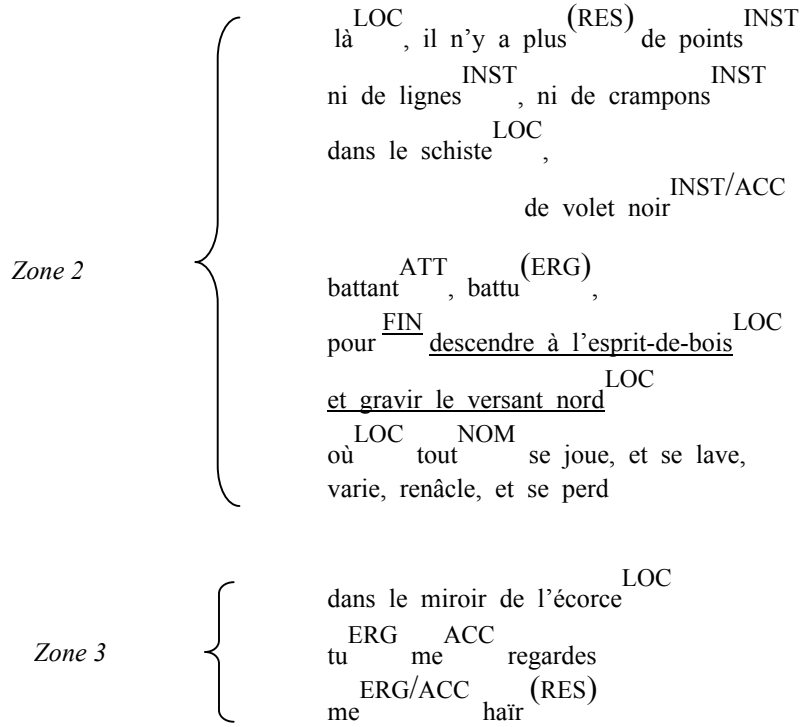
dans le miroir de l'écorce
tu me regardes

me haïr

En première analyse, on distingue une composition en trois grandes parties : le procédé du parallélisme et la figure de l'accumulation articulent une partie centrale étendue (de « là » jusqu'à « et se perd »), vis-à-vis de laquelle se dégagent des parties plus restreintes et moins autonomes situées en début et en fin de texte. L'établissement des relations actancielles ne fait pas véritablement difficulté et on peut se contenter de figurer les cas de la manière suivante :

Zone 1a :
Rouge éteint[NOM] dans la fenêtre
vif-argent[LOC]
dans le muret de granit[LOC]

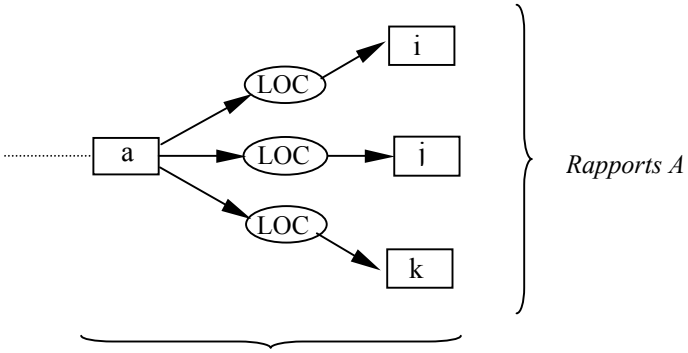
Zone 1b :
je[ERG] ne sais pas qui[ACC] j'[ERG] oublie,
qui[ACC] je[ERG] laisse…



Justifions cette analyse. L'établissement des cas INSTrumental et FINal, qui s'impliquent l'un l'autre, est induit à partir du lexème « pour » auquel ne correspond pas ici une position de destinataire (i.e. « pour quelqu'un ») mais un but, une finalité liée en l'occurrence aux procès inverses 'descendre' et 'gravir'. Quant à RESultatif, en fin de texte, il figure un lien implicite qui semble requis par le module actanciel (en langue) de « se haïr », manifesté par exemple dans la paraphrase « se reprocher vivement de… ». De même 'battu' suppose un agent, d'où le cas ERGatif qui lui est attaché ainsi que, par rétrospection, l'actualisation de ACC sur 'volet noir'. L'attribution de NOMinatif à 'tout' est en particulier motivée par la valeur gnomique de l'énumération « se joue, et se lave, varie, renâcle, et se perd », forme par excellence du non-événement auquel est censé correspondre NOM en sémantique générale. Le RESultatif mis entre parenthèses se déduit lui de la négation d'existence, à valeur temporelle, « il n'y a plus… ». Cette attribution, qui concerne en fait *l'ensemble* des unités de la Zone 2, oblige à poser l'existence, sur le mode de l'implicite, d'un agent non manifesté pourvu du trait CAUS (non figuré ici). Cette analyse justifie la constitution de la partie centrale en une zone actancielle unique (Zone 2). La Zone 3 correspond strictement à l'unité graphique qui la localise. Quant à la division de la première partie en deux zones 1a et 1b elle tente de rendre compte d'une difficulté de cette partie du texte. En effet, le rapprochement typographique des énoncés est d'un côté appuyé par *i)* des traits temporels (/actuel/), aspectuels (/cessatif/) communs à 'éteint', 'oublie' et 'laisse' ; *ii)* une compatibilité thématique et dialogique entre deux énoncés — l'un renvoyant à la certitude d'une fin sans objet défini (Zone 1a), l'autre à l'ignorance affirmée de ce qui se perd (Zone 1b). Mais, d'un autre côté, ce rapprochement est contredit par un double rattachement possible de « dans le muret de granit » à l'énoncé qui le précède (parallélisme avec « dans la fenêtre vif-argent ») et à celui qui le suit. On considère alors que le cas LOC attribué à 'muret de grabit' assure une *médiation instable* entre les zones

1a et 1b, zones dont on légitime ainsi l'existence. Ce dernier exemple montre bien comment l'actualisation des cas sémantiques peut-être soumise au régime de l'obscurité ; la casualisation implique des parcours interprétatifs plus ou moins complexes.

Structure des zones actancielles. La structure des zones actancielles mais aussi leur nombre[38] peuvent fournir des critères de caractérisation textuelle. Ainsi, par exemple, la structure actancielle ne prend généralement pas dans *Le grésil* une forme récursive (comme par ex. dans les structures hypotaxiques) mais une forme *ramifiée* unidimensionnelle, *i.e.* sans l'effet de profondeur que créent les enchâssements de graphes[39]. Avec en moyenne une manifestation par texte, la ramification « plate » en question connaît en outre une structure particulière. En voici un exemple simple. Soit l'énoncé *une inscription affamée / sur la feuille, sur la pierre, dans la langue* (p. 64), on a :



N.b. a : 'inscription' ; i : 'feuille' ; j : 'pierre' ; k : 'langue'. Le trait en pointillé indique qu'on ne se concentre que sur une partie de la structure actancielle.

Outre les embranchements multiples réalisés sur la base d'un même lien[40], ces structures ramifiées se caractérisent par la nature hétérogène de leurs relata (actants). En effet, tendanciellement, les relata impliqués dans les rapports A, entre les variables i, j et k, et les rapports B, entre les variables {i, j, k} et {a,…}, relèvent de catégories sémantiques distinctes, en particulier pour ce qui concerne les rapports A (par ex. 'feuille' (/végétal/) vs 'pierre' (/minéral/) vs 'langue' (/humain/ - /abstrait/)). Autrement dit, les accumulations et autres adjonctions sont rarement isotopes dans cette poésie. Surtout, comme l'allotopie peut toucher en même temps les rapports A et B, on comprend que ces structures sémantiques puissent imposer des degrés de difficulté variables et, autrement dit, que leur traitement puisse connaître des parcours interprétatifs plus ou moins complexes et stables. Dans tous les cas, ces structures ramifiées déterminent fréquemment l'*identité sémantique* de l'unité périodique dans *Le grésil*. Plus précisément, elles se révèlent dans tous les cas de complexité un des points d'achoppement *récurrent* de la compréhension des textes fragmentaires de Dupin. La présence massive de ce type de configurations donne alors lieu à une *démultiplication de l'opération*

[38] On en dénombre en moyenne trois par texte dans *Le grésil*.
[39] Pour une illustration cf. Rastier 1989, pp. 125-127.
[40] L'identité du lien étant relative. Ici la valeur spatiale du locatif *sur* se rapporte à celle de *dans* sans pour autant s'y résumer.

d'assimilation (qui, rappelons-le, vise à réduire les contrastes sémantiques forts)[41]. Tout ces aspects confèrent à la *sémiosis textuelle* des caractères stylistiques qui marquent au demeurant les textes de Dupin du sceau de la modernité poétique, au-delà du phénomène de poly-isotopie (domaniale) qui lui indique, notamment, l'appartenance au discours littéraire.

Bien entendu, une sémiotique de la période (entendue comme un palier textuel intermédiaire dont l'étendue et le mouvement restent imprévisibles) ne saurait s'en tenir à ces données liminaires et il conviendrait à ce point de relayer la description de la *structure* par celle du *mouvement* — et autrement dit de poursuivre une description « statique » des zones actancielles par une description de leur dynamique sémantique interne. On se borne ici à signaler cet objectif de description qui nous obligerait à des développements d'un autre ordre, dont relève ce qu'on peut métaphoriquement appeler la dimension « prosodique » du contenu.

1.3. Sémiosis des appariements et instabilité de l'unité périodique

On peut à préssent proposer de considérer les faits sous l'angle d'une sémiosis des *appariements* entre les deux plans du texte. En première approche, la métaphore saussurienne des vagues naissant au contact de l'air avec une nappe d'eau (Saussure 1985, p. 156) peut donner une idée de l'*appariement* entre plans. Plus exactement, ce qu'on peut appeler la sémiosis des appariements intéresse le problème de l'unité des deux plans du langage dans une perspective syntagmatique. Cette sémiosis, qui est le mode normal (*vs* la sémiosis des *corrélations*[42]) en ce qui concerne ces performances sémiotiques que sont les textes, reprend en définitive la question de la délimitation réciproque des unités du texte. Ainsi, on considère que le mot, en tant qu'unité sémiotisée sous conditions contextuelles, réalise un appariement entre une forme phonique/graphique (signifiant) et une forme sémantique (signifié). Relativement au morphème, plus petite unité signifiante, un tel appariement apparaît déjà complexe.

Pour décrire la détermination réciproque des plans du texte au moment initial de la sémiosis textuelle, il faut suivre le *parcours interprétatif* qui mènent d'un plan à l'autre au niveau intermédiaire de la structuration. Du point de vue d'une sémantique des textes, la difficulté qu'on a à organiser à ce niveau le plan du signifiant implique une attention qui conduit rapidement la perception au plan du signifié. Cette perception sémantique se réalise dans la constitution des zones actancielles du texte.

---

[41] Pour une illustration de cette difficulté cf. *infra*, 3.2.1.

[42] Cette sémiosis n'engage pas un *appariement* entre le plan du signifié et le plan du signifiant mais réalise un fonctionnement d'ordre symbolique. On relève par exemple dans les analyses d'Aroui 1996 : « la structure rimique de ce texte SIGNIFIE la thématique du souvenir/non-souvenir qu'on trouve par ailleurs, et les blancs typographiques et les pronoms « tu » / « vous » soulignent le fossé affectif que suppose le heurt interne à cette thématique » (p. 282), « On peut dégager de ce système des césures une interprétation qui rejoint la thématique du texte » (p. 290), « Ce sonnet inversé devient la forme-sens de l'amour inversé » (p. 294). Au terme de l'interprétation, on a en définitive telle grandeur du plan du signifiant qui *vaut pour* telle thématique au plan du signifié (selon le schéma *aliquid stat pro aliquo*). On retrouve ici une notion clé de la sémiotique du discours, celle de *semi-symbolique*, qu'il conviendrait de rediscuter dans le cadre du texte écrit. Par « corrélation » nous entendons donc une réciprocité impliquant une relation de type *symbolique*, où l'interprétation, en même temps qu'elle fait l'hypothèse d'une valeur symbolique, assigne à une unité élémentaire ou une structure formelle une significativité qui la distingue des grandeurs assimilées au plan du signifiant.

Leur établissement s'accompagne alors d'un parcours linguistique inverse qui donne à ressaisir le plan du signifiant dans l'optique d'une *stabilisation* élémentaire du texte — qui n'est pas un acte de fixation mais une sorte d'accord renégociable entre ses deux plans. Les accolades utilisées plus haut figurent cette reconfiguration du plan du signifiant par la médiation du plan du signifié. C'est sur ce « premier » parcours textuel que peut ensuite s'appuyer une constitution plus avancée du sens dans *Le grésil*.

Seulement une telle stabilisation, c'est-à-dire au fond la *qualité* de l'appariement entre le plan du signifiant et celui du signifié, prend ici un tour problématique. En effet, au terme de ce *moment initial* de la sémiosis textuelle, la complexité du plan du signifiant demeure et agit sur l'appariement des deux plans du texte. Autrement dit, il y a une tendance de la sémiosis textuelle a aller à contre-courant du schéma de la « bonne forme » *textuelle* (par oppostion à la strophe, par exemple) à un niveau de structuration intermédiaire. On retrouve ici l'effet de dé-périodisation qui, on le comprend à présent, désigne un cas particulier d'instabilité sémiotique. N'étant pas radicale, cette instabilité qualifie chez Dupin l'unité périodique dans les textes de facture analogue à ceux de *Le grésil*, qui manifestent par là leur rhétorique de l'obscurité. En définitive, ces texte présentent une particularité qu'on doit accepter comme une caractéristique sémiotique : la *reconnaissance* d'unités textuelles médianes se traduit par un parcours interprétatif où leur présomption au plan du signifiant, qui est le *premier geste* en vue d'une segmentation, appelle un parcours au plan du signifié redessinant généralement les contours de l'unité.

Il nous faut dire encore un mot sur les parties « Impromptu » et « Nuit de la couleur ». Les textes d'« Impromptu » ne permettent pas d'isoler des zones de cooccurrence et toute procédure d'articulation immédiate du texte y apparaît inenvisageable. La même difficulté touche la partie « Nuit de la couleur ». L'instabilité sémiotique dont il vient d'être question atteindrait-elle ici son point culminant ? Une analyse actancielle comparée des textes d' « Impromptu » et de « Nuit de la couleur » montre que cette affirmation n'a aucun caractère d'évidence chez Dupin. À vrai dire, seule la partie « Nuit de la couleur », où des zones actancielles se laissent dégager, offre des cas d'instabilité maximale. En revanche, plus de la moitié des poèmes d'« Impromptu » ne présente qu'une zone actancielle (par exemple, dans *Abeilles ouvreuses*… (p. 85) ; mais non dans le poème *Captives*… (p. 11)). Puisque cette zone unique comprend tout le texte, l'idée d'une instabilité sémiotique au niveau des structures *intermédiaires* perd sa raison d'être. On identifie alors une forme textuelle rare dans *Le grésil* : le « texte-période ».

1.4. D'un recueil à l'œuvre

1) La prose de Macé et les fragments de Dupin

À ce point de l'exposé, pour anticiper sur la partie suivante et faire la synthèse de ce qui précède, une comparaison entre les techniques de composition de Gérard Macé et de Jacques Dupin est utile. Le paragraphe pour le premier, la composition par voisinage graphique pour l'autre (nous

simplifions beaucoup, cf. *supra*, 1.1. et 1.2.), chacun use de formes de l'expression qui interagissent avec des formes morphosyntaxiques de prédilection, le style nominal de Dupin s'opposant nettement aux constructions hypotaxiques que Macé adopte assez tôt dans son œuvre. Mais alors que dans *Le grésil* les zones de corrélation actancielle ne correspondent qu'assez rarement à un îlot (au sens de Bourassa), elles sont toujours contenues chez Macé dans les limites du paragraphe[43]. Plus spécialement, la casualisation (*i.e.* l'attribution de cas sémantiques) connaît chez Dupin un degré de difficulté moindre que chez Macé : la structure actancielle ne prend généralement pas chez Dupin la forme d'enchâssements récursifs de graphes mais une forme *ramifiée* unidimensionnelle. Bref, à l'homogénéité paragraphique et l'enchâssement des structures actancielles de textes digressifs[44] s'opposent l'hétérogénéité typographique et la ramification actancielle « plate » de textes fragmentaires. Soit en résumé :

	Macé (*La mémoire…*)	**Dupin (*Le grésil*)[45]**
Tendance morphosyntaxique	Hypotaxe	style nominal
Zone de cooccurrence typique	alinéa/paragraphe	voisinage graphique
Nombre de zones de corrélation	Restreint	restreint
Morphologie actancielle dominante	Enchâssement	ramification
Palier méso-sémantique	Stable	instable
Type de textes	Digressifs	fragmentaires

Tableau I : comparaison entre les styles de J. Dupin et G. Macé

Plus spécialement, nous pensons avoir suffisamment montré que la différenciation sémiotique de Dupin épouse dans ses textes fragmentaires, dont *Le grésil*, des *tournures* régulières au terme desquelles le lecteur ré-établit à chaque fois, pour chaque texte, des rapports uniques entre zones de cooccurrence et zones de corrélation actancielle. Si les textes examinés relevaient d'un genre nous leur assignerions ces régularités remarquables. Il est plus judicieux de les considérer comme des aspects d'un style.

[43] En particulier, les deux premières parties de *La mémoire aime chasser dans le noir* se caractérisent par la présence d'une unique zone de corrélation par alinéa, témoignant ainsi d'une tendance générale à faire correspondre, à ce niveau, le plan de l'expression à celui du contenu.
[44] « Montaigne écrivit un texte ni suivi ni fragmentaire, mais crémentaire, anthologique, citateur, digressif » (Quignard 1986, p. 37). Cette qualification ainsi entendue est adéquate à désigner le style de Macé.
[45] Exception faite des parties « Impromptu » et « Nuit de la couleur ».

2) Une lignée stylistique chez Dupin ?

Outre leur régularité au sein de *Le grésil*, il est possible de suivre, bien que diversement représentées, les particularités textuelles décrites dès le recueil *Dehors* puis dans *De singes et de mouches* et *Contumace*, enfin dans *Écart*. On peut dès lors avancer l'hypothèse que celles-ci indiquent l'existence d'un style distinct dans l'œuvre, ou plus précisément d'une *lignée* stylistique[46], qui alternerait dans la chronologie des parutions avec une ou d'autres lignées distinctes. C'est cette série de textes que nous avons jusqu'ici qualifié de fragmentaires. Soit schématiquement[47] :

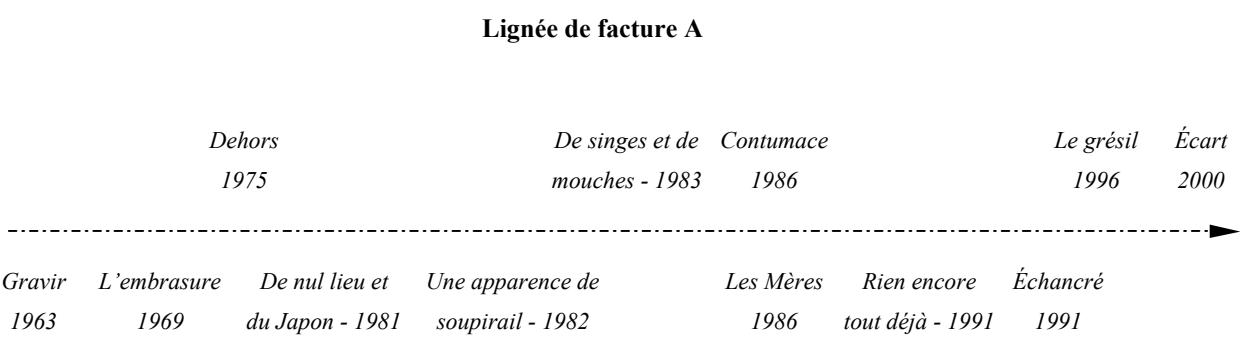


Figure I : hypothèse d'une lignée stylistique chez Dupin

À l'encontre d'une conception idéaliste des objets culturels (théâtraux, textuels, musicaux, filmiques, etc.), la ligne discontinue du schéma rappelle non seulement les intermittences que connaît la production des œuvres mais aussi la relativité prévisible des factures *entre* lignées stylistiques, avec ici A d'un côté, B, C… de l'autre. Ce dernier inventaire est laissé ouvert dans l'attente d'éléments probants qui permettraient d'estimer l'unité stylistique des textes que la lignée A désigne par défaut. Une telle répartition se fonde en particulier sur des caractères immédiatement perceptibles, à savoir sur la récurrence *concomitante* de traits de facture typographiques et morpho-syntaxiques, dont la majuscule unique à l'initial de texte. Ce trait se démarque des autres faits linguistiques récurrents retenus en ce qu'il fait l'objet d'une élection qualitative. Car ce n'est pas seulement la récurrence qui en fait un critère d'identification stylistique mais aussi sa *fonction sémiotique* singulière. Aussi l'usage

[46] En désignant le produit de l'histoire d'une œuvre dû à une transmission interne de particularités linguistiques, le concept de *lignée stylistique*, qui prévoit une pluralité, entend rompre avec une conception moniste de l'oeuvre.

[47] Les textes retenus définissent un corpus de travail. Ce corpus non numérisé à ce jour ne retient ni la pièce de théâtre *L'éboulement* (1977, Galilée) ni les écrits sur l'art réunis dans *L'espace autrement dit* (1982, Galilée) ni la lettre ouverte de Dupin *Éclisse* (1982, Spectres familiers). Par ailleurs, le dernier poème de *Les Mères* (pp.47-50) s'inscrit dans la lignée de facture A. On notera également que la partie « L'ongle du serpent » dans *Écart* ne relève pas de cette lignée.

textuel spécial qu'attribue Dupin à la majuscule après « Le corps clairvoyant » (*L'Embrasure*) contribue-t-il à l'amorce d'une lignée stylistique.

Dans l'optique d'une conception complexe de la lignée stylistique, il faut convenir que si la *reconnaissance* d'une lignée peut se résumer aux *traits* de facture ces derniers peuvent, par ailleurs, être spécialement considérés comme autant de motifs d'enquêter sur des régularités de type sémantique. Dès lors, de deux choses l'une : ou bien la lignée stylistique (identifiée par sa facture) est homologuée au plan sémantique par la description de formes d'organisation singulières propres à la même série de textes (qui révèle de la sorte une unité formelle forte), ou bien l'on découvre un *style sémantique* susceptible de s'étendre à une série de textes étrangers à une lignée supposée au départ unilinéaire. On peut, du moins provisoirement pour la clarté de ce propos, appeler « style » unilinéaire le premier cas de figure, où la lignée stylistique résulte de la correspondance, pour une même série de textes, d'une facture et d'un style sémantique, et le second « style » multilinéaire, qui présente un style sémantique commun pour des factures (typographiques, phoniques et/ou morphosyntaxiques) distinctes :

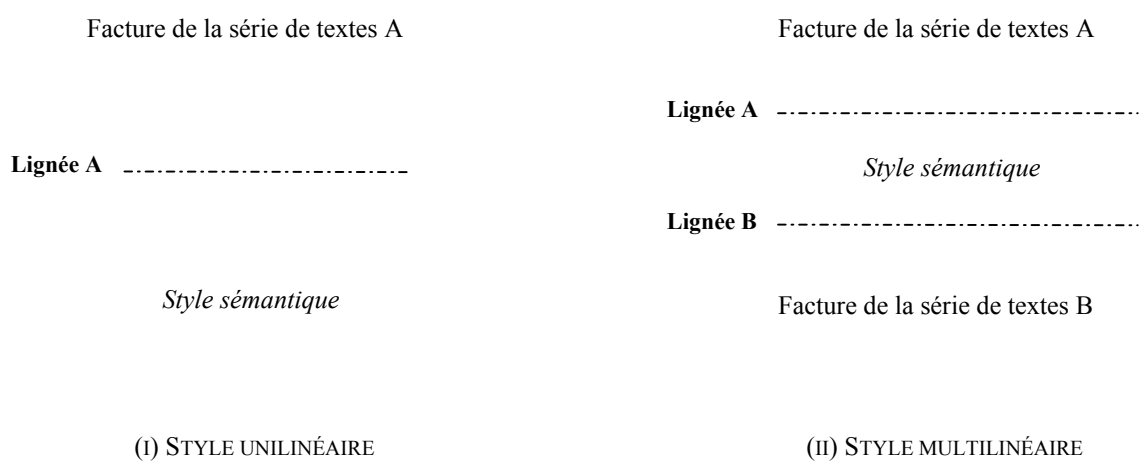


Figure II : cas possibles de correspondance entre facture et style sémantique

L'intention des deux prochaines parties de ce chapitre est de mettre en évidence des lignes de force sémantiques du style de Dupin et, plus précisément, d'éclairer les *tournures* sémantiques qui dynamisent la *thématique* et la *dialogique* des textes. On ne se demandera que ponctuellement si ces régularités sémantiques relèvent ou non de la lignée A.

2. CARACTÉRISATION THÉMATIQUE ET DIALOGIQUE

Avant d'en venir à la thématique et à la dialectique proprement dites, nous isolerons trois événements sémantiques de nature différente qui reflètent certaines particularités du tissu esthétique de *Rouge éteint…* (dont nous avons déjà établi les zones de corrélation actancielle). Ces analyses, qui introduisent dans la complexité des parcours interprétatifs que renferme la poésie de Dupin, nous serviront à illustrer le moment venu certains points de la discussion.

2.1. Aspects singuliers de *Rouge éteint…*

1) La tension narrative

La présence massive des RESultatifs dénués de corrélats CAUsatifs manifestés crée un effet d'énigme narrative qui identifie, dans notre perspective, un événement sémantique (d'ordre dialectique) caractéristique de la (dis-)cohérence des textes de Dupin. Plus exactement, en deçà de tout investissement thématique : (i) le texte génère des indices casuels suggérant une *antériorité* dans le temps dialectique ; (ii) la position initiale du poème dans la partie « Tramontane » joue alors le rôle d'une contrainte sur l'interprétation qui conduit à anticiper, classiquement, un développement narratif ultérieur censé dissiper l'obscurité installée ; (iii) cependant les autres textes n'offrent pas de prise à une stratégie des passages parallèles qui autoriserait à suppléer l'ellipse présumée ; (iv) les attentes narratives demeurent par suite en suspens. Se dégage ainsi une tension narrative sous-jacente qui contribue à « l'étrangeté » du poème. Les autres textes de *Le grésil* confirment cette réduction de la composante dialectique à son niveau le plus élémentaire — raison pour laquelle cette étude se concentre sur la thématique et la dialectique.

2) Un parallélisme sémantique interne — interaction inter-zones

Si l'on compare la Zone 1b à la Zone 3, on note une permutation des positions actancielles (Je → Qui, Tu → Je) accompagnée d'un changement de voix prédicative[48], la première réitérant un subjectif cognitif dans *je ne sais pas qui j'oublie, / qui je laisse*, la seconde se traduisant par un subjectif perceptif dans *tu me regardes*. Ces correspondances inter-zones ne sont pas les seules et l'on observe entre *fenêtre vif-argent* et *muret de granit* d'un côté, et *miroir de l'écorce* de l'autre, l'interaction sémantique suivante

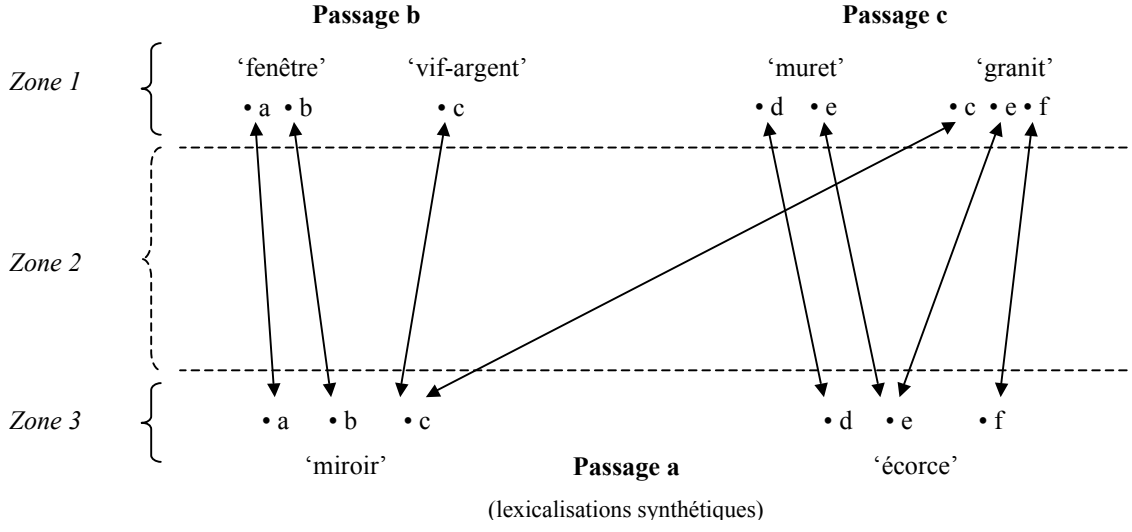


Figure III : Reprise de forme sémantique inter-zones

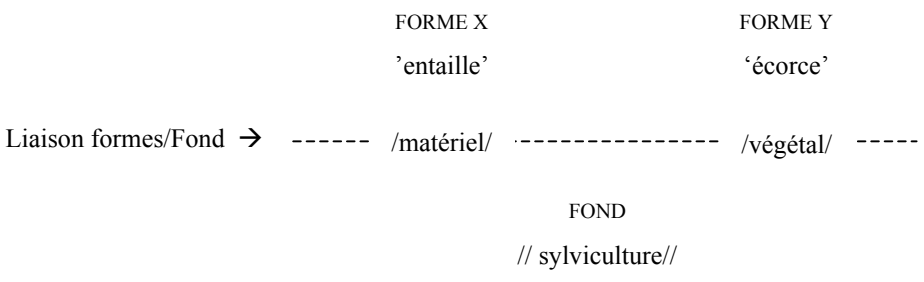
[48] Pottier en distingue cinq pour le français : l'existentiel, le situatif, l'équatif, le descriptif et le subjectif. Ce dernier évoque des activités qui ne modifient le prédicat. Cf. Pottier [1987] 1992, pp. 129-152.

N.B. a : /bordure/, b : /visuel/, c : /clarté/, d : /séparation/, e : /dureté/, f : /rugosité/.

On construit en somme, par sélection réciproque entre ces passages du début et de la fin du texte, deux formes sémantiques simples — {/bordure/, /visuel/, /clarté/} et {/séparation/, /dureté/, /rugosité/} — actualisées sous la forme de complexes sémiques dans les trois passages en question. Présentes de manière analytique dans fenêtre vif-argent et muret de granit, ces formes sont différemment accueillies dans le syntagme miroir de l'écorce où miroir et écorce lexicalisent respectivement, de manière synthétique, les contenus de fenêtre vif-argent et mur de granit. Si l'on décide de na pas introduire la question de la *linéarité* du texte (cf. les principes de potentialisation du sens et de rétroaction), cette sorte d'écho sémantique se conçoit simplement : via les modes de la perception sémantique (assimilation, dissimilation), les sémèmes 'miroir' et 'écorce' effectuent la reprise de 'fenêtre', 'vif-argent' d'un côté, et 'muret', 'granit' de l'autre. Or cette reprise est doublement située : 1. au plan du signifié, elle connecte à distance des sémèmes impliqués dans des zones actancielles *non contiguës* ; 2. qui correspondent, au plan du signifiant, au début et à la fin du texte. Dans ces conditions, les parcours interprétatifs font événement en induisant un effet de clôture qui doit sa présence particulière à sa qualité sémiotique. Le texte dispose là les conditions d'une expérience de lecture singulière. Pourtant, la reconnaissance d'un tel événement n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Voyons pourquoi.

3) Double sens, stabilisation de formes et lecture thématique

L'attribution spontanée d'un sens à un signifiant identifié n'a d'autre légitimité que la fréquence de son emploi quotidien. Pour *miroir*, le *Grand Robert* nous informe d'un emploi non usuel intéressant le domaine de la sylviculture : « Entaille sur le tronc d'un arbre, portant une marque au marteau signifiant que l'arbre doit être réservé ou abattu ». Une sémantique des textes doit noter son existence lexicale et s'enquérir de sa pertinence en contexte. Outre l'isotopie de la Montagne et celle des Parties de bâtiment (cf. *infra* 2.2.), qui induisent vraisemblablement la présence d'une activité humaine, on relève un passage dans le troisième poème de « Tramontane » qui répond également de l'adéquation du matériel lexicographique : *dans la langue / des forestiers [] coupe claire / veut dire forêt sombre* (p. 15). Le domaine forestier ne peut être plus clairement signifié. En vertu de ces éléments, il est possible, bien que discutable, de construire pour le syntagme « miroir de l'écorce » le rapport fond/formes suivant,



qui doit son état (i) à la convocation d'un vocable spécialisé (sur la foi d'un passage parallèle) et (ii) à une restriction du co-texte au syntagme lui-même. Que se passe t-il si nous outrepassons la seconde condition ? Dans l'hypothèse d'une lecture linéaire du texte, sous l'effet du rattachement syntaxique de *miroir de l'écorce* à *tu me regardes / me haïr* , on construit un autre rapport fond/forme entre *miroir* et *regardes* et *écorce* n'est plus saisi comme matière d'une pratique sociale mais devient simple élément végétal. Soit schématiquement :

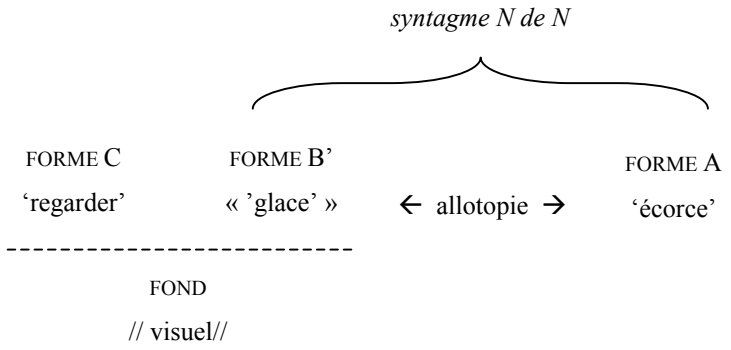


Figure IV : Rapport fond / forme sémantique ('miroir' ≡ 'glace')

En raison de la valeur d'emploi usuelle de *miroir*, on conviendra que ce sens textuel est spontanément construit par le locuteur. Cette lecture, qui aboutit à une métaphore au génitif (*miroir de l'écorce*)[49], diverge à l'évidence de la précédente où 'miroir' a le sens d'une 'entaille'. À l'appui de cette dernière interprétation, nous avons convoqué le sociolecte ainsi qu'un passage pertinent de *Le grésil*. S'ajoute à ces interprétants la présence chez Dupin de syntagmes signifiant explicitement l'idée d'une *incision* dans du bois[50], syntagmes qu'il y a lieu de considérer comme des occurrences du thème diffusant de l'Altération chez Dupin et qu'il n'est pas sans intérêt de rapprocher des *Bucoliques* de Virgile (cf. *infra*, 2.4.4). Cela motive la validation d'une autre lecture plausible :

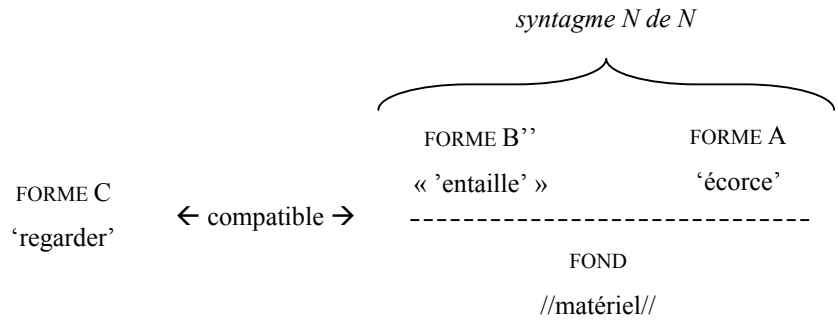


Figure V : second rapport fond /forme sémantique ('miroir' ≡ 'entaille')

[49] Le contraste sémantique entre le sémème 'miroir' et le sémème écorce' est fort, on a : /objet manufacturé/ vs /matière naturelle/, /lisse/ vs /rugueux/, /plat/ vs /convexe/, /lumineux/ vs /sombre/, /+fragile/ vs /+résistant/.
[50] Les syntagmes en question sont les suivants : *une encoche dans le buis* (*Dehors*, p. 331), *le vif de l'écorce / ouverte* (*Écart*, p. 89).

Pour deux raisons complémentaires, nous estimons que cette lecture est plus *tardive* et pour tout dire *seconde* dans la sémiosis textuelle : *i)* un sens de *miroir* immédiat (‘glace’), l’autre moins accessible (‘entaille’) ; *ii)* et qui nécessite la mobilisation de l’intertexte (*dans la langue / des forestiers* [] *coupe claire / veut dire forêt sombre*). En somme, le passage tolère deux interprétations également légitimes mais susceptibles d’être hiérarchisées dans le temps de la lecture. On a :

Lecture 1 (‘miroir’ ≡ ‘glace’)	**Lecture 2 (‘miroir’ ≡ ‘entaille’)**
première	seconde
allotope	*isotope*

Tableau II : lecture de miroir de l’écorce

À un certain niveau d’analyse, on notera que le passage de la première à la seconde lecture a pour corrélat possible une connexion intertextuelle au sein de l’œuvre (thème de l’Altération) mais aussi avec la tradition (Virgile). Inversement, la stabilisation de la forme textuelle « miroir », entendu au sens d’objet qui sert à se regarder, ouvre d’autres voies dans la *topique* (qu’on pense ici simplement à l’expression *miroir de l’âme*). On voit sur cet exemple de quelle manière une simple stabilisation de *forme textuelle* peut venir problématiser la lecture thématique et le parcours de l’intertexte. Par là, cette description explicite en même temps la valeur critique, pour l’interprétation, du syntagme *miroir de l’écorce*, et la valeur événementielle de ce passage quant à la cohérence du texte.

2.2. Caractère thématique global

1) Première isotopie domaniale : la Montagne

Le titre de la première partie du recueil, « Tramontane »[51], donne le ton : l’impression référentielle qui domine cette partie est celle d’un environnement montagnard[52]. Dans *Rouge éteint dans la fenêtre…* cette impression référentielle trouve dans « gravir le versant nord » et dans « crampons dans le schiste » des *formes textuelles saillantes*, dans la mesure où on actualise le trait /montagne/ dans ‘versant’, *nord* étant un interprétant décisif, et dans ‘crampon’, où c’est la structure ‘crampons’ → (LOC) → ‘schiste’ qui est l’interprétant. Tout cela s’accorde au demeurant avec le secteur dialectique de l’œuvre qui comprend effectivement un acteur Montagne (outre *montagne* on relève parmi ses occurrences *volcan* ou *rocher*, et par voie de synecdoque *gorge*, *cime*, *combe*, *orgue*, *piton*, etc.) dont *versant nord* offre toutefois ici une occurrence actancielle spéciale puisqu’elle réalise une reprise partielle du sémème ‘tramontane’ (voir note précédente). L’œuvre surdétermine ainsi

[51] Désignant un vent du nord, le mot est issu de l’italien *tramontana (stella)* « (étoile) qui est au-delà des monts » (*Robert*).
[52] Nous avons présenté le concept d’impression référentielle au chapitre précédent (2.1.2.b).

partiellement le sens de ce texte isolé. Partant, tout un réseau associatif se laisse plus ou moins librement tisser dans le texte :

• 'gravir' : action de s'élever sur une pente escarpée.
• 'crampons' : pièce à pointes que l'on fixe provisoirement sous les talons des chaussures (*PRobert*) (évocation furtive du domaine de l'alpinisme).
• 'là' : dans la montagne.
• 'point' : on réécrit │'point culminant'│, entendu comme sommet.
• 'ligne' : on réécrit │'ligne de faîte'│ ou │'crête'│. Cf. *de ligne de mire / de ligne de crête* (« Tramontane », p. 28), également *la ligne des montagnes* (*L'embrasure*, p. 168).
• 'schiste' : /montagne/ afférent en contexte, en partie via le domaine géologique.
• 'granit' : idem.
• 'je' : sur cette isotopie, en postulant l'unité dialogique de la partie « Tramontane », en particulier en maintenant l'identité complexe du foyer énonciatif (cf. *infra*, 2.3.2), on peut penser ici à une sorte de pâtre. Cf. *Traînée grise des transhumances* (p. 23) ; *ma hantise caprilège* (p. 23) ; *Nos chevaux, nos étrangères // les tiens / montagnards, les miens absents […] de l'ombre des juments sœurs / qui me gardent, que / j'abreuve* (p. 19) ; *j'ai cueilli tôt le matin / la mirabelle / et donné l'orge aux chevaux » (p. 26) ; « gardeur de troupeau* (p. 66).
• 'où' : /montagne/ y est propagé à partir de *versant nord*.
• 'tout' : idem (acteur indéterminé que localise l'ubac).
• 'se joue', 'se lave', 'varie', 'se perd' : le ruissellement pluvial modifie par érosion le profil du versant non méridional des montagnes. Cf. le début du poème *De la montagne descendu…* et *le ruissellement de la pluie* (p. 31), dans son contexte. On note également *Tout ce qui roule entre mes tempes, de sécheresse et de cailloux, à les faire éclater, comme à travers un cirque de montagne qui amplifie son grondement, et roule, et déferle contre vos genoux* (*L'embrasure*, p. 154).
• 'miroir' : relève spécialement du domaine de la sylviculture, d'où, par compatibilité, une indexation licite sur l'isotopie Montagne.
• 'écorce' : idem, *a fortiori*.

2) Impression référentielle dominante du poème

D'autres isotopies génériques se laissent dégager. La description retient une isotopie taxémique qui suscite une impression référentielle plus nette que celle liée à l'isotopie générique Montagne[53]. Nous dirons pour cette raison qu'elle est dominante ; le fond sémantique correspondant à cette isotopie pouvant par ailleurs être dit *dense*. Les sémèmes qui s'y indexent correspondent à un taxème des Parties de bâtiment : 'fenêtre', 'muret', 'crampon'[54], 'schiste' (→│'ardoise'│), 'volet', 'battant'[55]. Le sémème 'miroir', au sens spéculaire du terme, est compatible avec cette isotopie.

[53] Cette impression de netteté supérieure peut être conçue comme un *effet* de désignation.
[54] « Pièce de métal recourbée, servant à saisir, attacher, assembler. *Pierres jointes par des crampons*. » (*Robert*).
[55] Les co-occurrents de *battant* conduisent à l'analyser à la fois comme un substantif synonyme de « volet » et le participe présent de « battre ».

Loin de laisser libre court à la spéculation imaginative, le texte offre ici les conditions d'une impression référentielle dotée d'une relative ouverture : l'imagisation du bâtiment varie selon la lecture qu'on fait du terme polysémique *volet*. On peut ainsi lui conférer le sens ordinaire de 'panneau, battant qui sert à protéger une fenêtre', et cette lecture paraît appelée par *fenêtre* et *battant*, ce dernier étant lu alors comme un substantif. Le bâtiment en question est alors saisi comme un lieu d'habitation de nature indéterminée. Mais on peut tout aussi bien donner à *volet* le sens d'une 'ailette d'une roue à aube', et le bâtiment est alors « vu comme » une sorte de moulin. Il est possible de légitimer cette seconde lecture, peut-être étonnante au premier abord, par un passage de l'œuvre où *battre* et *volet* sont co-occurrents : *Je me sens devenir par instants cet homme hermétique et comblé dont les paupières battent et cessent de battre comme des volets de fer sur une eau morte sans reflets* (*L'Embrasure*, p. 159). Au demeurant, on se souviendra que la figure du moulin est explicitement développée dans la partie « Tiré de soie » d'*Échancré*. Gageons que bien souvent la lecture spontanée empruntera l'une ou l'autre voie sans s'inquiéter d'une quelconque alternative référentielle. Mais cette latitude, vis-à-vis de laquelle nous ne prenons pas position, reste soumise aux conditions linguistiques que pose le poème.

3) Seconde isotopie domaniale : l'Écriture

La complexité interprétative du poème tient à d'autres conditions encore. En ne manifestant notamment ni comparaison ni métaphore *in praesentia*[56], ce texte diminue en effet fortement la possibilité d'identifier les relations comparant / comparé et par suite restreint d'autant l'intelligibilité de sa dimension symbolique. On peut montrer qu'il s'agit là d'un usage rhétorique délibéré de l'obscurité en convoquant certains passages de l'œuvre qui intéressent la compréhension des textes de Dupin en général. À ce titre, un mot dans le poème doit spécialement nous arrêter, il s'agit de l'infinitif « gravir », verbe qui rappelle le titre du premier livre de poésie de Dupin, *Gravir* (1963)[57]. Il ne s'agit pas là d'un hasard lexical mais d'une reprise thématique. On relève en particulier ce passage, dans la partie *À l'aplomb*, plus exactement dans la série des « Lichens » (p. 69) :

> Te gravir et, t'ayant gravie — quand la lumière ne prend plus appui sur les mots, et croule et dévale, — te gravir encore. Autre cime, autre gisement.

et plus loin, sur un mode métonymique, dans le poème « Ce tison la distance » (p. 79) :

[56] Ces dernières ne sont pourtant pas rares chez Dupin où elles se réalisent selon différentes configurations syntaxiques (apposition, parataxe, prédication) dont voici un échantillon extrait de *Le grésil* : *derrière le mur de ta voix grise* (p. 104), *des mots / des pierres* (p. 114) ; *le poème est la trajectoire / de la vie vraie dans un corps mort* (p. 119).

[57] Cette rétrospection intertextuelle peut, soit dit en passant, être lue comme un retour aux origines, valeur symbolique présente chez Dupin et que thématise par ailleurs la partie de *Le grésil* « Chien de fusil » en lien non dissimulé avec des éléments biographiques liés à l'enfance du poète.

> Au rebours des laves, notre encre s'aère, s'irise, prend conscience, devient translucide et brûlante, à mesure qu'elle gravit la pente du volcan.

ou encore (p. 59)

LA SOIF

J'appelle l'éboulement
(Dans sa clarté tu es nue)
Et la dislocation du livre
Parmi l'arrachement des pierres.

Je dors pour que le sang qui manque à ton supplice,
Lutte avec les arômes, les genêts, le torrent
De ma montagne ennemie.

Je marche interminablement.

Je marche pour altérer quelque chose de pur,
Cet oiseau aveugle à mon poing
Ou ce trop clair visage entrevu
À distance d'un jet de pierres.

J'écris pour enfouir mon or,
Pour fermer les yeux.

Ces passages[58] sont importants car non seulement ils assoient l'existence thématique de la première isotopie mais ils permettent aussi de mettre en exergue une connexion très caractéristique de la thématique dupinienne, à savoir celle qui relie les domaines d'expérience de la montagne et de l'écriture. La reconnaissance de cette connexion thématique — elle rayonne dans l'œuvre entière, y compris dans *Le grésil* — déclenche dans notre texte toute une série de parcours interprétatifs faisant apparaître une seconde isotopie générique globale de l'Écriture. Le texte semble structurellement tolérer les éléments de lecture suivants :

- 'fenêtre' : dans un manuscrit, espace libre laissé pour être rempli ultérieurement, synonyme du blanc, au sens de ce qui n'est pas écrit.

[58] On pourrait en citer d'autres plus tardifs dans l'œuvre, moins explicites aussi. Par exemple : *une offense si aiguë qu'à peine perçue, déchiffrée, à flanc de rocher, elle révoque en doute la fusion du compact et du fractionné, du signe et de l'air — une lecture de montagne, par surplombs, cassures vives, marches lacunaires, éblouissements basaltiques, sacrifice de la chimère…* (*Échancré*, 1991, p. 102), *fond et cime allégés soudain / par l'encre qui s'évapore* (*Écart*, 2000, p. 11).

• 'là' : dans le contexte *là, il n y a plus de points / ni de lignes*, désigne la page même du poème, où les lignes de mots sont rompues et les points de ponctuation manquent.

• 'point' : signe servant à marquer la séparation des phrases et/ou unité de dimension des caractères d'imprimerie.

• 'ligne' : suite de caractères disposés dans la page (cf. *Ligne désœuvrée ligne ouverte / à ce qui se joue mortellement / dans l'espace écrit Contumace*, p. 17) et/ou ligne-bloc dans l'imprimerie, cf. également dans leur contexte, *sur un clavier à la dérive* (*Échancré*, p. 21), *à l'écart des blocs typographiques, des butoirs de plomb* (*Échancré*, p. 29).

• 'crampon' : peut se lire par suite comme │'crochet'│, au sens de signe graphique, ligne verticale aux deux extrémités à angle droit ([ ]) (*Robert*)[59].

• 'battant' (p. présent), 'battu' : compte tenu des cas INS et FIN environnant, on retrouve sans doute là l'idée que *le poème […] demeure, pendant son déploiement, l'axe du renversement du réel, la puissance de dislocation qui féconde* (p. 230). Plus généralement, l'Altération est un thème (cf. *infra*, 2.4.2.), valorisée positivement, de premier plan dans l'univers symbolique dupinien. On relève ainsi dans le poème *Grand vent* les vers *Les fruit de l'orgueil, les fruits du basalte / Mûriront sous les coups / Qui nous rendent visibles* (*Gravir*, « Suite basaltique », p. 25), ou encore *comme une vie détruite à l'instant / dont les mains qui la tordent / expriment / la lumière* (*L'Embrasure*, p. 142).

• 'gravir' : se laisse réécrire comme 'écrire'. Cf. *T'étreindre / écrire [ ] le versant nord* (*Le grésil*, p. 15).

• 'se joue', 'se lave', 'varie', 'renâcle', 'se perd' : renvoie certainement à la poésie en acte. Cf. *L'acte d'écrire comme rupture, et engagement cruel de l'esprit, et du corps, dans une succession nécessaire de ruptures, de dérives, d'embrasements* (*L'Embrasure*, p. 165).

• 'muret' : de nombreux passages de l'œuvre appellent à cet endroit une connexion symbolique sur l'isotopie de l'écriture, 'muret' → │'page'│. Cf. *Elargissant l'espace, extravaguant la page, pulvérisant le cercle de pierres* (*Écart*, p. 32) ; *jusqu'au silence qui sourd / de tes plissements de granit / scintillante écriture* (*Gravir*, p. 123) ; *le mur des livres* (*Échancré*, p. 29) ; *Ecrire le mur . écrire dans le mur . […] écrire un mot de vérité claire dans le granit . reconstruire le mur qui s'abat sur moi traversant le mur* (*Échancré*, p. 64). Plus généralement, Dupin s'approprie le motif du mot-pierre[60] : *un éboulis de pierres et de mots* dans *Échancré* (p. 101) ; *des mots, des pierres, — le torrent* dans *Le grésil* (p. 114) ; *ma bibliothèque de cailloux* dans *Gravir* (p. 85).

• 'schiste' : régime métaphorique impliqué par les remarques précédentes. Cf. notamment, « le cri des corneilles alentour imitant le chant éraillé d'une plume sur de lourds feuillets de schiste… » (*Dehors*, « Un récit », p. 298).

• 'versant' : cf. « chose écrite / par un sentier désaxé / désyntaxé — qui la hisse » (*Le grésil*, p. 76) qui induit la connexion symbolique 'sentier' → │'phrase'│ et légitime ainsi par la voie métonymique une

---

[59] La correspondance des *motifs* (au sens de la TFS) de *crampon* (cf. l'étymologie *krampo*) et de *crochet* est l'interprétant de cette réécriture : /extrémité recourbée/. Le parcours interprétatif qui aboutit à │'crochet'│ est certes complexe, voire « tiré par les cheveux », mais ce genre de complexité ne peut servir d'argument de rejet dans ce type de textes. Au reste la réécriture │'crochet'│ s'harmonisant avec les lectures précédentes de *point* et de *ligne*, la description rend ainsi compte d'une lecture possible, et plus exactement d'une propriété du texte à accueillir une potentialité du lexique.

[60] *Topos* que reprend par exemple Reverdy dans *Vous êtes vous aussi…* : « Et la vôtre est pleine / de grains / je veux dire de beaux /poèmes — / Cher Char chercheur de / pierres dures sous la terre / Qui savez les mettre au soleil / Pour en faire des mots / de plus pure matière », *in* Dominique Fourcade (dir.), 1971, Cahier de L'Herne, *René Char*, Editions de l'Herne, p. 343. C'est là une version miniature du *topos* du poème-édifice.

lecture de 'versant' sur l'isotopie de l'écriture : 'versant' → │'poème'│. Cf. « T'étreindre / écrire [ ] le versant nord » (*Le grésil*, p. 15) et également J.-P. Richard « […] à travers l'amoncellement des cailloux et des mots, jusqu'aux sommets de la montagne, du poème, […] » (1964, *Onze études sur la poésie moderne*, éditions du Seuil, p. 341).

• 'je', 'me' : dans le prolongement des lectures précédentes, désignent la figure lyrique du poète.

En permettant de réévaluer de cette façon la thématique du poème par rapport à celle de l'œuvre, les passages convoqués (sont les garants de régularités thématiques fortes) nous révèlent la *dissimulation* du thème de l'écriture dans *Rouge éteint*... L'isotopie correspondante est principalement validée au moyen de parcours intertextuels dont les passages se situent tous au sein de l'œuvre. Insoupçonnable pour un lecteur non familier des textes de Dupin mais restituable par un connaisseur de l'œuvre, le thème de l'écriture peut être dit en l'espèce *implicite* du point de vue de la réception. Au-delà, la convocation des passages invite à voir un *geste énonciatif* et ce thème peut alors être qualifié de *caché*, de ce point de vue. Au plan de la perception sémantique, le nombre conséquent de réécritures qui constitue l'isotopie prouve la *rareté* effective de ce fond, ce que confirme du reste la lecture de « Tramontane » et du reste du recueil.

4) Dynamique thématique du recueil

On obtient en somme les correspondances suivantes, toujours en termes de tendances et dont le caractère relatif, au sein du texte lu, doit être souligné :

Isotopie	*Parties de bâtiment*	*Montagne*	*Écriture*
Qualité perceptive	+ dense	- dense	+ rare
Qualité interprétative	+ explicite	- explicite	+ implicite

Tableau III : tendances thématiques dans Rouge éteint…

Au-delà de ce texte isolé, on constate que la thématique de l'écriture court sur l'ensemble du recueil, avec bien entendu à cette échelle des variations ponctuelles de son statut perceptif/interprétatif. On relève ainsi des moments de clarté, ou des sorties de l'ombre de ce thème (par ex. *Il faut écrire il faut [ ] rire / le poème est la trajectoire / de la vie vraie dans un corps mort* (p. 119)). Tout au long de *Le grésil* ce thème implicite de l'Écriture entretient des rapports contextuels avec une thématique plus explicite qui se concrétise linguistiquement par des isotopies de type domanial (*i.e.* domaines d'expérience et domaines encyclopédiques concrets) et taxémiques. La lexicalisation des domaines est tantôt évidente (par ex. Apiculture) tantôt plus difficile à fixer (par ex. domaine de la Montagne ou Pastoral ?) :

Partie du recueil	Thèmes explicites
Tramontane	Montagne – Pastoral
Nacelle	Maladie (respiratoire)
Nuit de la couleur	?
Orties	Forêt
Impromptu	Apiculture
Belladone	Montagne
Chien de fusil	Enfance – Psychiatrie[61] / Montagne

Tableau IV : thématique apparente de Le grésil

Dans l'économie linéaire du *recueil*, on assiste donc à des *changements réguliers de fonds denses qu'accompagne la permanence d'un fond rare, celui de l'écriture.* Ces fonds ont en commun la modalité ontique du *réel* (*vs* irréel / apparence) et autrement dit, l'imaginaire des textes est fait d'entités et de lieux *concrets* et *matériels*[62]. Chaque partie de recueil forme de ce fait un ensemble thématiquement autonome mais non indépendant des autres parties, en raison de la continuité thématique de l'écriture. L'intérêt de cette observation réside en particulier dans le détail sémantique qu'elle apporte en regard de l'identification de cette particularité incontournable que Viart propose d'appeler « écriture seconde » :

> Un rapport au réel autre que celui médiatisé par l'écriture transitive apparaît de plus en plus au cœur de ces textes. L'écriture parle abondamment d'elle-même, met en scène son propre mouvement et sa profonde *nécessité*, selon une pratique éprouvée de longue date par la poésie de Jacques Dupin qu'en son temps nous avions nommée « écriture seconde ». […]. Le poète ne cesse de dire qu'il écrit, cet acte délibéré se transforme au fil des répétitions en véritable *fonction*, aussi en va-t-il d'écrire comme de marcher[63].

En effet, l'analyse textuelle montre que, en comparaison avec les autres thèmes identifiables qui lui sont concomitants, si « L'écriture parle abondamment d'elle-même » c'est en ne se désignant ou en ne se « lexicalisant » elle-même que par intermittence. Plus spécialement, la coexistence thématique entre

[61] Pour arguments, nous renvoyons le lecteur aux éléments de biographie qu'offre Jean Frémon, ancien camarade de lycée de Dupin, dans « Brisées » *in* Dominique Viart (dir.), 1995, *Jacques Dupin, L'injonction silencieuse*, Paris, Éditions de la Table Ronde, pp. 269-277.
[62] Ce point de caractérisation sémantique est important car il est en lien avec la question des impressions référentielles de type réaliste, question dont nous avons donné un aperçu et que nous retrouverons plus loin.
[63] Cf. Viart 1992, p. 50.

des thèmes *apparents* et celui *implicite* de l'écriture apparaît propre à la poésie fragmentaire de Dupin, à savoir aux textes de la lignée A et, autrement dit, ne semble pas devoir être élevé au rang de caractéristique typique de l'œuvre. Ainsi, notamment, les parties de recueil « Moraines » (*L'embrasure*) et « Fragmes » (*Échancré*), qui présentent des textes en prose (d'une forme qui reste distincte de la glose), thématisent elles de façon explicite l'opération ou la création poétique, et par là l'écriture, ce qui suffit à en faire un type de textes à part dans l'œuvre. Ces derniers semblent justiciables d'une étude qui aurait pour objet de montrer leur cohérence stylistique particulière, justifiant par là l'existence d'au moins deux lignées stylistiques supplémentaires chez Dupin, qu'on pourrait nommer B et C.

2.3. Les figures de l'énonciation représentée et leur complexité

« Je suis sans identité », peut-on lire au milieu du recueil. Ce qui apparaît comme une reprise de la célèbre formule de Rimbaud[64] interpelle naturellement la compréhension des textes : qui s'adresse à qui (ou à quoi) dans *Rouge éteint…* et, plus largement, dans *Le grésil* voire au-delà dans l'œuvre ? Nous concentrons ici la description sur l'identité thématique des foyers énonciatifs (Je) et interprétatifs (Tu) pour tenter de mettre en évidence d'une part la *dynamique* spécifique de *constitution* de leur molécule sémique (*i.e.* son contenu sémantique) respective au sein des parties du recueil (dans l'hypothèse d'une lecture linéaire), d'autre part la complexité qui entoure la *lexicalisation synthétique* censée dénommer les foyers en question (du moins sous un régime herméneutique de la clarté).

Une précision terminologique avant de commencer. Nous croyons, du moins les textes étudiés nous y invitent-ils, qu'il y a lieu de compléter, du moins provisoirement et pour les besoins de l'analyse, à un niveau plus abstrait la notion de *molécule sémique*, entendue comme *forme sémantique* développée syntagmatiquement au sein d'un ensemble défini de textes (partie de recueil, roman, etc.), par celle de *figure* (« idiomatique ») entendue comme grandeur unifiant au moins deux molécules sémiques homologues au sein d'une œuvre donnée.

1) Sémantique du foyer interprétatif

a) Description dynamique du foyer interprétatif dans « Orties »

La lecture du recueil retient en premier lieu qu'« Impromptu » et « Chien de fusil » ne manifestent pas de foyer interprétatif. Dans les autres parties, le trait /interlocuteur/ pour Tu peut être

[64] Dans sa lettre adressée à G. Izambard datée du 13 mai 1971 : « Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. — Pardon du jeu de mots. — Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait. » (Rimbaud, *Œuvres I, Poésies*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion, p. 138).

dit inhibé puisqu'à aucun moment en effet la parole n'est donnée, même de façon indirecte[65], au foyer interprétatif ; d'où l'impression constante que Je s'adresse à un Tu distant ou absent, comme condamné au mutisme. Cette particularité renforce la distance que certains textes suggèrent entre les foyers énonciatif et interprétatif[66]. Au-delà de ce constat commun aux textes de *Le grésil*, l'identité thématique de ce dernier foyer se révèle particulièrement difficile à saisir, et dans la plupart des cas elle est insaisissable. Pour mieux s'en rendre compte, procédons au parcours linéaire d'une partie du recueil afin d'y observer comment se constitue dans la durée la molécule sémique de Tu. Soit « Orties », on obtient :

— Texte 1. (p. 63) : dans le passage *Tu te déplaces entre les couleurs / amour étranglé* on actualise dans 'tu', de façon minimale, les traits /humain/ et /animé/. Une attente est créée qui concerne l'identité thématique : de qui s'agit-il ?

— Texte 2. (p. 64-65) : foyer interprétatif non manifesté.

— Texte 3. (p. 66) : foyer interprétatif non manifesté.

— Texte 4. (p. 67-68) : foyer interprétatif non manifesté. On note néanmoins la présence d'un actant doté du trait /féminin/ dans *ma mort, sans l'avoir vécue, / elle, sans voix, me tirant…* Les syntagmes *amour étranglé* (Texte 1) et *sans voix* incitent, sur la base du trait /mutisme/, à assimiler 'elle' à 'tu' mais à ce moment du temps textuel l'opération est encore mal assurée.

— Texte 5. (p. 69) : foyer interprétatif non manifesté. Le poème lexicalise le poète : *Le poète — il n'existe pas — / est celui qui change / de sexe comme de chemise*. Il s'agit d'un passage décisif de « Orties » qui non seulement permet d'actualiser /écriture/ dans la molécule sémique du foyer énonciatif mais aussi autorise la réécriture 'je' → │'poète'│, notamment en raison du parallèle pertinent entre *Le poète — il n'existe pas —* et *Je suis sans identité* (p. 67).

— Texte 6. (p. 70) : dans *ton absence [ ] tintement / de coupe / décrue de la voix* on actualise /absence/ dans Tu, ce qui s'accorde avec l'inhibition du trait /interlocuteur/. Surtout, on rapproche ce passage de *elle, sans voix, me tirant…* (p. 67) et de *amour étranglé* (p. 63) pour opérer une *sélection réciproque* des traits /féminin/ et /mutisme/. Par ailleurs, le voisinage de *livre* dans le texte et la prégnance récente du thème de la poésie donnent à lire *coupe* à la fois comme 'récipient à boire' et comme 'césure'. Il s'en suit une *potentialisation* du trait domanial /poésie/ sur 'tu', c'est-à-dire une présomption d'isotopie au degré faible de certitude.

— Texte 7. (p. 71) : conservation dans « attendre / que toi tu lances les dés » des traits précédemment actualisés, le passage faisant en particulier écho à « elle, sans voix, *me tirant*… » (je souligne), les passages actualisant /activité/ dans les occurrences de Tu et, par homologation, /passivité/ dans Je (on peut penser ici à la figure typique de l'Inspiration poétique). Saillance de /humain/ à travers /corporel/

[65] À l'image par exemple de ce qu'on peut relever dans les « Moraines » de *L'embrasure* : *Tu ne m'échapperas pas, dit le livre. Tu m'ouvres et me refermes, et tu te crois dehors, mais tu es incapable de sortir car il n'y a pas de dedans* (p. 158).

[66] Distance marquée dans « Tramontane » par l'actualisation du trait /aliénation/ dans Je (cf. *infra*, 2). On note entre autres à cet égard le conditionnel dans *Tu serais avec moi sous le masque / […] adossés à la toute puissance / du modèle absent / toi, moi, / l'autre, le souffle qui se tresse* (p. 38) ou encore l'état de séparation dans *aller vers toi / qui m'est chair et que je blesse* (p. 74).

dans *ou privé de tout — ou de rien, / écrire // ni ton corps ni tes yeux mais leur impatience*. Les négations indiquent, à nouveau, un rapport du foyer interprétatif à l'écriture.

— Texte 8. (p. 72) : actualisation de /corporel/ dans *Le regard la minceur / de ton ombre*.

— Texte 9. (p. 73) : *elle va se détruire en moi / comme je / me détruis hors d'elle // d'une friche de mots / elle a bu le sang*. Compte tenu des attentes en cours, on actualise /écriture/ dans Tu. Que le foyer interprétatif possède un lien avec l'écriture au sens large, voire avec la poésie en particulier, ne fait désormais plus de doute.

— Texte 10. (p. 74) : Dans le passage *Un aveugle dans la nuit / transsexuel de l'écriture […] et marcher en claudiquant / aller vers toi / qui m'est chair et que je blesse*, ce dernier mot ainsi que l'ambivalence de sens sur *chair* ('chair' et 'chère') prescrivent une actualisation saillante de /corporel/ dans Tu. En outre, compte tenu du chemin parcouru jusqu'ici, on identifie dans ce poème une thématisation de l'activité poétique qu'évoque tout particulièrement le voisinage des sémèmes 'aveugle' et 'écriture'. Bref, à ce point de la lecture de « Orties », complémentairement aux réécritures 'je' → │'poète'│ et 'marcher' → │'écrire'│, l'interprétation cherche à réécrire 'toi' sur l'isotopie de l'écriture poétique.

— Texte 11. (p. 75) : foyer interprétatif non manifesté.

— Texte 12. (p. 76-77) : foyer interprétatif non manifesté.

— Texte 13. (p. 78-79) : foyer interprétatif non manifesté.

Ce parcours linéaire attentif d'« Orties » constitue le contenu suivant pour le foyer interprétatif : {/humain/, /animé/, /féminin/ ; /corporel/ ; /mutisme/ - /non interlocutif/ ; /écriture (poétique)/}. On remarque cependant que les textes ne privilégient aucune dénomination compatible avec l'isotopie de l'écriture qui, en miroir du mot « poète » pour le foyer énonciatif (voir ci-dessous), permettrait d'intégrer tous ces traits d'une façon cohérente, c'est-à-dire au moins pertinente vis-à-vis de l'univers thématique spécifique sous-jacent à « Orties ». En fait, les textes ne renferment même aucune indication qui donnerait à comprendre à qui ou à quoi renvoie exactement ce pôle de l'énonciation représentée. Certes, il est toujours possible d'approcher une identité thématique locale par l'intermédiaire d'un *type littéraire* (et d'ailleurs comment ne pas penser en poésie, en premier lieu, à celui de la Muse pour comprendre à qui ou à quoi s'adresse un Je ?) mais il demeure essentiel à nos yeux que les textes d'« Orties », en tant qu'ils reflètent une *stratégie d'énigmatisation*, laissent *sous-déterminée* l'intégration lexicale des traits de cette molécule sémique. Bref, du côté de la réception la désignation textuelle de Tu demeure imprécise. Développons ce point.

b) La dynamique de constitution du foyer et son incidence sur la lecture

1. *Passages en parallèle et sélection réciproque*. — Mis à part l'actualisation du trait /écriture/ qui procède surtout, on l'a vu, de la sémantisation concomitante du foyer énonciatif, le parcours linéaire de « Orties » montre que la construction du foyer interprétatif s'appuie en priorité sur la *mise en parallèle* de passages entre lesquels s'opère une sélection réciproque des traits constitutifs de la molécule sémique (Texte 10 et Texte 6), phénomène que nous présentons comme une sorte de parallélisme sémantique interne (cf. *supra*, 2.1.2). Il ne s'agit pas là d'un cas de figure isolé et les autres parties de *Le grésil* sont justiciables d'un fonctionnement analogue. Par exemple, dans

« Nacelle » on connecte d'un côté *la sœur de ma cage d'air* (Texte 2. - p. 36) avec *tes contre-cages odorantes / avec les insectes doux / d'un visage de femme-enfant* (Texte 6. - p. 42), de l'autre *ma discorde dort masquée* (Texte 2. - p. 36) avec *Tu serais avec moi sous le masque* (Texte 4. - pp. 38-39). Se dégagent de ces rapprochements des traits communs à la molécule sémique décrite ci-dessus, à savoir /animé/, /humain/, /féminin/. Aussi paraît-il raisonnable de dire que la dynamique de constitution du foyer interprétatif se fait, en général, via des connexions à moyenne et longue distance entre au moins deux passages qui se distinguent comme passage-source et passage-but relativement au texte lu.

2. *Indices intrinsèques de lecture*. — De fait, l'établissement de ce type de connexions définit une part de la dynamique du sens au sein de la partie de recueil concernée. De plus, comme c'est principalement selon ce *mode intertextuel* particulier qu'on accède de façon pertinente à l'identité du foyer interprétatif, la manifestation lexicale (tu, te, toi) de ce dernier par un texte isolé devient pour le lecteur informé un *indice* (sémiotique) que le temps de la lecture est *au moins commensurable* à celui du parcours de la partie de recueil. En d'autres termes, un texte où l'on lit un *tu* sera appréhendé comme un *espace connexe* qu'il est nécessaire de déborder par un parcours intertextuel *diffusant*, selon le mode du parallélisme sémantique, au sein de la *partie de recueil* où se situe le texte en question. En même temps qu'un caractère stylistique, c'est une exigence posée par les textes eux-mêmes, intrinsèque à la poésie de Dupin, et ne pas tenir compte de cette réalité revient sans doute à produire une compréhension inévitablement réductrice. À l'inverse, l'absence de marques de l'énonciation représentée signale la possibilité de conduire une lecture (relativement) *bornée* par l'espace connexe du texte considéré, comme c'est le cas, par exemple, dans le poème cité au tout début de ce chapitre (*Je ne parle qu'au sanglier…*).

c) Une figure féminine innommée

1. *Occurrences d'une figure dupinienne*. — Dans une des toutes premières études sur la poésie de Dupin, Jean-Pierre Richard note :

> La femme est en effet dans l'univers imaginaire de Dupin une valeur centrale, fascinante, dont la médiation émerveillée occupe maint poème. Son thème se lie à la plupart des images dominantes dont nous avons tenté de déchiffrer l'intention. Nous la savons par exemple associée, de part sa nudité soudain éclatée, à l'écroulement des pierres[67].

Comme notre description comprend les traits /féminin/ et /corporel/, cette citation invite à filer le thème de la nudité. On rapproche ainsi d'une part, dans *Le grésil*, *comme tu te dénudes dans la couleur* (p. 57), *par la grâce et par le fouet / de ta nudité cavalière* (p. 98), *à ta nudité de langue / ta soif [ ] ton refus de l'air* (p. 105) et, d'autre part, ces passages extraits de *Le corps clairvoyant*,

[67] Cf. Richard 1964, pp. 352-353.

> Ta nuque, plus bas que la pierre, / Ton corps plus nu / Que cette table de granit… // Sans le tonnerre d'un seul de tes cils, / Serais-tu devenue la même / Lisse et insaisissable ennemie (*Gravir*, p. 86)

> qu'elle se montre nue dans sa parole même / et c'est un corps de femme qui se fend (*L'embrasure*, p. 113)

> à bout de forces une parole nue (*L'embrasure*, p. 134)

> Enchaînés et indifférents, nous travaillons ensemble, l'un pour l'autre […]. Tentation de la dévêtir, mais elle n'est jamais nue comme le sont les femmes. De lui prêter une apparence, une distance, pour l'approcher, la désarçonner, la séduire… (*L'embrasure*, p. 155)

d'*Échancré*,

> par un malentendu crépusculaire qui me force à te désécrire douloureusement, à te mettre à nu, à te mettre à mort, sur l'une ou l'autre feuille d'un carnet taché de sang… (p. 65)

ou encore dans *Écart*,

> Mise à nu de la mise à mort. Et retour au grand large, à l'infini filé de la langue, fille et mère accouplées, invisiblement ajointées. Comme l'entaille et le couteau (p. 55).

De tels rapprochements, non exhaustifs, sont instructifs. Sans avoir besoin d'entrer dans le détail, on voit bien que les traits de la molécule dégagée dans « Orties » s'actualisent dans l'œuvre, à des degrés divers, en beaucoup d'endroits distincts. En changeant ainsi d'échelle contextuelle, on est fondé à conclure que le foyer interprétatif d'« Orties » concrétise, dans les limites textuelles qui sont celles de cette partie, une *figure dupinienne* identifiable à l'échelle de l'œuvre par un groupement homologue de traits sémantiques. Élevant ainsi cette *forme dialogique* au rang de *figure* de l'énonciation représentée, on souligne alors ce que ne précise pas le *passage cité* de la lecture de Richard : il existe chez Dupin une figure féminine qui occupe typiquement la place du *foyer interprétatif* au sein de son univers sémantique.

2. *Sur la lexicalisation « femme »*. — Admettons, concernant toujours la lecture de Richard, que *femme* lexicalise notre trait /féminin/ et que *nudité* spécifie notre /corporel/. Ces relations méritent d'être discutées. Sans qu'il soit question ici de faire un faux procès à l'auteur[68], il faut en effet faire remarquer le caractère restrictif d'une description qui se bornerait à retenir que Tu renvoie littéralement à une femme, c'est-à-dire qui se contenterait de la dénomination « femme » comme lexicalisation synthétique de la figure et/ou de la molécule sémique associée à Tu. D'une part, en effet, pour faire simple et aller à l'essentiel, la relation entre *nudité* et /corporel/ n'a rien d'évident comme

[68] Dont le corpus d'analyse est par la force des choses beaucoup plus restreint que le nôtre (cf. *infra*, 2.4.1.a).

en témoigne l'ambivalence de *Ton corps plus nu / Que cette table de granit…* ou de *qu'elle se montre nue dans sa parole même*, où la nudité se lit aussi, notamment, comme *vacuité*. (On note ainsi de la part de l'auteur implicite un geste d'abstraction, ou de déréalisation). D'autre part, retenir la dénomination « femme », alors qu'elle lie les traits {/humain/, /animé/, /féminin/ ; /corporel/ ; /mutisme/ - /non interlocutif/ ; /écriture (poétique)/}, est en soi source de malentendu et, par exemple, cette figure dupinienne n'a évidemment rien à voir avec quelque écrivain ou quelque égérie que ce soit. Bref, selon nous, la lexicalisation « femme » est trop spécifique car elle emporte une modalisation ontique (/réel/) en désaccord avec les textes. Pratiquement, il convient donc de compléter la description en soulignant d'un côté la *modalité irréelle* qui affecte le foyer interprétatif (et par là, la description intègre l'ambivalence que nous notions au sujet de la nudité mais aussi relativise la valeur des traits /humain/ et /animé/), de l'autre l'insigne difficulté qu'il y a à lexicaliser par un *terme univoque* la molécule sémique du foyer interprétatif. En somme, si la lexicalisation « femme » se montre pressante pour le lecteur — c'est même à n'en pas douter ce qui lui vient d'emblée à l'esprit, celui-ci finit par la mettre entre parenthèses lorsqu'il comprend que l'entité féminine qu'il reconnaît « n'est jamais nue comme le sont les femmes ».

3. *Une saisie thématique d'aspect inaccompli*. — Sur ce point, il faut noter la tension interprétative suivante : (i) alors que les textes incitent, au terme de nombreux parcours interprétatifs, à réécrire 'tu' sur l'isotopie de l'écriture (Texte 10) ; (ii) aussi loin qu'on scrute l'œuvre celle-ci ne paraît pas proposer une lexicalisation synthétique qui permette d'individualiser, pour prendre un exemple très contrasté, une figure comparable à une Laure (Pétrarque) ou une Cassandre (Ronsard). À quelle entité féminine, qu'on devine sur la base des passages convoqués être allégorique (d'où la modalité de l'irréel définitoire de la molécule sémique), est donc destinée l'adresse de Je ? À l'Injonction silencieuse, qui pourrait être chez Dupin une forme singulière d'inspiration poétique[69], à la Poésie personnifiée ou encore à la Parole inaccessible ? S'il est bien difficile d'en décider c'est sans doute que la question de la bonne dénomination ne se pose tout simplement pas. En revanche, un fonctionnement régulier est assignable à la sémantique du foyer interprétatif : alors que l'interprétation / la description circonscrit le *seuil thématique* de l'énonciation représentée — *i.e.* le fait que, en l'occurrence, l'identité du foyer énonciatif soit compatible avec le domaine de l'écriture, ou de la poésie — elle ne parvient toutefois pas à en trouver l'issue attendue — *i.e.* une dénomination appropriée, quand bien même la stratégie de lecture mobiliserait l'ensemble de l'œuvre. On pourrait nous objecter à cet égard que dans « Tramontane » le rapprochement de *T'étreindre / écrire [ ] le versant nord* (p. 15), *Nos chevaux, nos étrangères / les tiens montagnards* (p. 19), *la tramontane venue de toi* (p. 32) autorise vraisemblablement à réécrire 'tu' par 'montagne' (ce qui d'ailleurs n'est peut-être pas sans liens avec la *déesse calcaire* dont il est question à la page 101)[70]. Outre le fait qu'il s'agisse d'un cas isolé, la complexité des parcours interprétatifs, et donc le bas degré de plausibilité,

[69] Nous ne développerons pas cette intuition de lecture. Citons néanmoins le passage concerné : « L'injonction silencieuse glisse à la surface des eaux, brille à la cime de l'herbe et affleure le mot quotidien », *Gravir* (p. 151).
[70] Ces rapprochements à distance sont à reverser au crédit de la dynamique de constitution du foyer interprétatif par sélection réciproque de traits sémantiques.

qui entoure une telle lecture ne jouent pas en défaveur de notre description. Pour ces raisons, nous retiendrons que, tendanciellement, la construction dynamique du foyer interprétatif se distingue chez Dupin par une saisie thématique *d'aspect inaccompli*, telle que nous venons de la présenter, lorsqu'on se situe au niveau de la molécule sémique.

4. *Une figure flottante de l'œuvre.* — On peut préciser ce point dans les termes d'une description morphosémantique, en disant que si une *forme sémantique* est bien donnée à construire dans le temps textuel de la partie de recueil, son procès de constitution se distingue par une *attente non résolue d'intégration lexicale de la forme impliquée*, que réaliserait *l'élection d'une dénomination pertinente et univoque*. Si cela est juste, la cohérence de forme qui tient les traits sémantiques constitutifs de la molécule sémique du foyer interprétatif doit être dite *faible*, ou dénuée de *compacité*. À un niveau d'abstraction supérieur, il est raisonnable d'avancer que chez Dupin le secteur dialogique renferme une *figure étrange* qui pour être *constante*, *i.e.* dotée d'un contenu stable représenté sur la longue durée de l'œuvre, n'en est pas moins *flottante*, ces qualités apparaissant indissociables de la dynamique de constitution particulière que nous avons vue.

2) Sémantique du foyer énonciatif

a) Description dynamique du foyer énonciatif dans « Tramontane »

Dans *Le grésil*, seule la partie « Nuit de la couleur » ne manifeste pas de foyer énonciatif. Les autres textes ne contreviennent pas à l'actualisation des traits génériques inhérents aux déictiques personnels, soit /animé/ et /humain/ et de manière plus spécifique /locuteur/. Ce sont des traits permanents de la molécule sémique du foyer énonciatif. Pour en savoir davantage décrivons l'évolution de la molécule de Je dans les quatorze textes « Tramontane », en ne prêtant à chaque fois attention qu'aux prescriptions les plus prégnantes du co-texte (les pages suivantes reviendront sur ce que l'on passe ici volontairement sous silence) :

— Texte 1. (pp. 11-12) : actualisation par héritage des traits /humain/, /animé/, /locuteur/. Dans le contexte *qui j'oublie / qui je laisse* actualisation du trait /aliénation/ au sens d'éloignement[71].

— Texte 2. (p. 13-14) : conservation des traits précédemment actualisés. Le contexte *je n'ai voulu que tu ailles / que tu t'entailles de moi* reprend en miroir *qui j'oublie / qui je laisse*.

— Texte 3. (p. 15) : le voisinage des infinitifs *étreindre* et *écrire* dans le contexte *T'étreindre / écrire […] le versant nord* ainsi que *la mienne* qui reprend *langue* au sens d'un parler singulier induisent une potentialisation du trait /écriture/ pour Je.

— Texte 4. (p. 17) : foyer énonciatif non manifesté.

[71] La dénomination peut être discutable dans ce texte alors qu'elle semble s'imposer en fin de partie (cf. *Un coup de feu dans la nuit / approche l'autre de soi / et soi de l'infini de l'autre / et de l'inconnu que je suis* (p. 32)). En fait, les traits en question sont justiciables de la catégorie graduelle de la distance, catégorie qui varie en intensité dans le développement de « Tramontane », la molécule sémique de Je évoluant en conséquence. Cela rappelle une fois de plus que les traits sémantiques sont des paraphrases intra-linguistiques qui restent évidemment soumises aux spécificités de la langue de la description.

— Texte 5. (p. 18) : Le trait /aliénation/ est ré-actualisé dans le contexte *j'ai vécu longtemps, les bêtes / se sont rapprochées / peu de mots dans la nuit / du poirier sauvage, dans la lettre / de l'ami qui appelle, très loin*. En outre, *les bêtes se sont rapprochées* indique un lien à la nature qui pousse au moins à potentialiser le trait /animal/, sans autre spécification.

— Texte 6. (p. 19-20) : Depuis le premier texte la situation d'énonciation est associée à un milieu montagnard et, au fur et à mesure du parcours de lecture, la molécule sémique de Je a reçu jusqu'ici d'une manière non saillante, nous semble t-il, le trait /milieu montagnard/. Les passages *Nos chevaux, nos étrangères / les tiens montagnards, les miens absents* et, surtout, *des juments sœurs / qui me gardent, que / j'abreuve* rendent désormais saillant un trait qu'on peut, non sans hésitation, dénommer /élevage/[72]. Tant et si bien qu'on est tout prêt ici de réaliser une réécriture du type 'Je' → │'éleveur'│, qui offrirait une lexicalisation synthétique identificatrice satisfaisante, et en quelque sorte la « bonne forme » attendue par l'interprétation en ce qui concerne les pôles de l'énonciation représentée. On note également une nouvelle actualisation d'/aliénation/ dans *les miens absents*.

— Texte 7. (p. 21-22) : le passage *le mot / dans le vide, le ver blanc / dans le fruit de la page-plaie* reprend sans doute le syntagme figé *le ver est dans fruit* qui traduit une situation en voie de dégradation prévisible. Sa recomposition est faite sous la forme d'un parallélisme syntaxique qui donne à associer d'un côté *mot* et *ver blanc*[73], de l'autre *vide* et *fruit*. Dans ces conditions, on complète l'isotopie de l'écriture ('mot', 'page') par une réécriture de 'ver blanc', isotope lui avec 'fruit', comme │'vers non rimé'│ (associé au signifiant non manifesté *vers blanc*). Cette sorte de syllepse spécifie en même temps, quoique discrètement, le domaine de l'écriture comme étant celui de la poésie en particulier. Or *Le grésil* est bien entendu un recueil de poésie. Tout cela suggèrerait de voir dans *je te nomme* l'évocation vague de la parole poétique. On est alors tenté de réaliser une réécriture du type 'Je' → │'poète'│. Cependant, la complexité des parcours interprétatifs qui mène à une telle réécriture ne fait précisément qu'y mener et l'on comprend que l'avaliser implique un saut interprétatif important d'autant que cette lecture entre en conflit interprétatif avec les attentes crées par le texte précédent où l'on avait, plus plausiblement encore, 'Je' → │'éleveur'│. Néanmoins, on doit noter que le degré de présence de l'isotopie de l'écriture ('papier', 'blanc', 'rature', 'mot', │'vers blanc'│, 'page') pousse à relativiser la saillance d'un trait domanial /élevage/ dans Je. On rencontre là une difficulté interprétative sur laquelle il nous faudra revenir (cf. *infra*, 2.c. § 4).

— Texte 8. (p. 23) : *ma hantise caprilège / inique dans le sabot* n'est pas pour clarifier la situation précédente. On note une actualisation de /dysphorie/ qui peut autoriser une rétrolecture axiologique sur Je et en tout cas met en relief la relative *atonie* thymique de « Tramontane » en ce qui concerne le foyer énonciatif. Nouvelle actualisation de /aliénation/ dans *sous-homme*, assimilé à Je par un détour interprétatif complexe.

— Texte 9. (p. 24) : on devine immédiatement que « l'arôme brutal / que je meurs d'avoir écrit » joue un rôle décisif quant à la difficulté soulevée plus haut. Ce passage connaît une propagation de /écriture/ dans 'je' qui répond aux attentes activées dans les textes 3 et 7. Le trait /écriture/ ainsi lié à une agentivité peut être dit *saillant*. Désormais, sans pour autant induire une réécriture immédiate de 'je' par │'poète'│, il est

[72] La dénomination de ce trait, qui renvoie au domaine du même nom, peut surprendre. Elle nous est suggérée par le contenu du foyer énonciatif d'« Impromptu », où l'activité humaine thématisée est celle du soin des abeilles, dans la mesure où l'on parle d' « élevage des abeilles » (*PRobert*).

[73] « Larve de hanneton » (*PRobert*).

clair que le foyer énonciatif est compris comme renvoyant à un homme dont l'activité est l'écriture, une sorte d'écrivain qu'on hésite à nommer ainsi.

— Texte 10. (p. 25) : foyer énonciatif non manifesté.

— Texte 11. (pp. 26-27) : à l'inverse de ce qui se passe dans le texte 7, le passage *j'ai cueilli tôt le matin / la mirabelle / et donné l'orge aux chevaux* prescrit dans Je une virtualisation de /écriture/ au profit du trait /élevage/... qu'on substitue plus bas dans le même poème à nouveau à /écriture/ dans *les rêves sont insipides […] ils ne parlent pas ma langue.* Cette instabilité est du même ordre que celle relevée au niveau du Texte 7.

— Texte 12. (pp. 28-29) : foyer énonciatif non manifesté.

— Texte 13. (pp. 30-31) : foyer énonciatif non manifesté.

— Texte 14. (p. 32) : ultime actualisation de /aliénation/ dans *l'inconnu que je suis*. Ici l'attention au contexte immédiat ne contraint à aucune actualisation d'un trait domanial /écriture/ dans Je. On peut y voir une forme d'implicite, la position finale du texte engageant à tenir compte du chemin parcouru, c'est-à-dire des actualisations effectuées pour le foyer énonciatif et pour le foyer interprétatif, les deux étant évidemment corrélés.

Du premier au dernier texte la description — et sans doute la mémoire, a constitué un groupement stable de traits sémantiques qui correspond à la molécule sémique du foyer énonciatif, soit : {/animé/, /humain/, /locuteur/ ; /dysphorie/ ; /aliénation/ ; /écriture/, /élevage/}. Mis à part le trait /élevage/, à l'instar de ce qu'on peut observer pour le foyer interprétatif, ce groupement de traits se rencontrant ailleurs dans l'œuvre pour le foyer énonciatif, il apparaît à nouveau que les parties de recueil accueillent ici une *figure* dialogique *exclusive* (*i.e.* étant seule à occuper la place du foyer énonciatif dans l'œuvre). On notera à ce sujet que « Tramontane » ne réalise pas tous les traits afférents à cette figure dupinienne comme le montre l'actualisation du trait saillant /cécité/ dans « Belladone »[74].

b) La dynamique de constitution du foyer énonciatif et son incidence sur la lecture

La dynamique du sens passe vraisemblablement par un *moment* décisif qui se traduit par la reconnaissance de *passages* envisageables comme des lieux stratégiques de la lecture chez Dupin. Dans *Le grésil*, ces passages sont de taille variable (du syntagme au texte) :

[74] Voici les contextes : *j'aurais perdu les yeux* (p. 95) ; *je suis aveugle* (p. 101) ; *les yeux crevés* (p. 102). Prévenons ici les assimilations thématiques rapides en citant ce propos Bollack : « Un mot, la cécité, a été pris pour un sigle connu, permettant de rattacher une œuvre à une autre, au mépris de toutes les significations particulières. Le thème produit des relations généalogiques : Homère et Œdipe, Hölderlin et ses ténèbres, et Celan… Ainsi de suite. Un aveugle pour un autre. […]. Une violence transhistorique s'empare de la matière, et la soumet, malgré la verve polémique. La distance critique n'est reconnue qu'artificiellement » (Bollack 2001, pp. 115-116).

Partie du recueil	**Passages**
« Tramontane »	*dans l'arôme brutal / que je meurs d'avoir écrit* (p. 24)
« Nacelle »	*qui me fascine en cela / sans écrire* (p. 48)
« Orties »	*écrire à peine, avoir lu, / ne rien lire* (p. 66)
« Impromptu »	*Je me suis laissé* […] *une plume éraillée* […] *et les feuilles dispersées* (p. 87)
« Belladone »	*j'écris sur ton genou dans l'air* (p. 98)
« Chien de fusil »	*Je ne parle qu'au singulier* […] *au lecteur inconnu* (p. 110)

Tableau V : passages décisifs concernant le foyer énonciatif dans Le grésil

Comme la fonction sémiotique de ces passages n'est pas entendue d'avance ils doivent bien sûr faire eux-mêmes l'objet d'une élaboration interprétative. Plutôt que d'entrer dans le détail des parcours interprétatifs, on insistera sur ce qu'ils ont en commun : (i) donner à actualiser avec certitude /écriture/ dans 'je' — exactement, partout où un « double » du poète ne s'impose pas (cf. *infra*, c) § 2) ; (ii) indexer la marque de l'énonciation représentée sur l'isotopie de l'Écriture ; (iii) étant donné la présomption d'actorialité associée à cette marque, contribuer fortement à *promouvoir* le thème — implicite, rappelons-le — de l'écriture au sein de la partie de recueil concernée. La valeur d'évidence de cette indexation thématique de Je (qui relève alors de l'écriture) fait alors événement relativement aux présomptions faibles des moments interprétatifs antérieurs (trait /écriture/ potentialisé ou non encore actualisé), en premier lieu en ce qui concerne les autres occurrences de Je (Texte 9).

c) Une identité thématique oscillante

Deux particularités du foyer énonciatif méritent d'être notées, qui paraissent uniment affecter les textes de lignée A :

1. *Présence thématique implicite*. — À la différence du foyer interprétatif, les textes abandonnent pour le foyer énonciatif des indices qui suggèrent plus ou moins fortement une *lexicalisation synthétique* de sa molécule sémique. Toutefois, la dénomination qui se présente immédiatement à l'esprit, à savoir « poète », ne doit pas venir niveler le tissu esthétique des textes ou faire oublier leur relief sémantique spécifique, c'est-à-dire laisser à l'arrière-plan les *inégalités qualitatives* auxquelles nous avons précisément tâché d'être attentifs. La figure lyrique du Poète qu'on tend à inférer dans les conditions décrites ci-dessus n'apparaît en effet qu'en filigrane dans *Le grésil* car elle relève directement du caractère *implicite* du thème de l'écriture. Les textes enjoignent ainsi, globalement, de parler du poète en gardant en tête les guillemets imaginaires qui s'imposent.

2. *Présences thématiques explicites*. — Cela doit être rapproché de la coexistence thématique singulière que nous avons dégagée (cf. *supra*, 2.2.4). À cet égard, il est fréquent que les textes

fragmentaires de Dupin donnent à construire, toujours au fil d'une partie de recueil, une identité énonciative dotée d'un côté d'un profil lié aux thèmes *explicites* en cours et, de l'autre, d'un profil lié au thème *implicite* de l'écriture. Ainsi dans « Impromptu » l'identité thématique du foyer énonciatif adopte manifestement les traits d'un apiculteur (par ex. *Pour fuir [ ] mes mains [ ] de tueur / elles* [les abeilles] *se sont noyées / recueillies / dans l'immensité de la cire* (p. 88)). De même, tandis que « Nacelle » reprend le type bien connu du Phtisique (en le modernisant par l'introduction de la mécanique de l'assistance respiratoire), dans « Chien de fusil », Je rappelle le type de l'Enfant à l'enfance tragique (cf. *derrière les barreaux // l'enfant migrateur / les séquelles / le supplice / gravent / ce qui s'envole et s'enterre*, p. 112) ; que redouble, par parenthèse, le type connexe de la Mère terrible, résurgence du recueil *Les mères*. Fait apparemment inséparable de la nette mise en question de l'identité dans *Le grésil*[75], la présence empreinte de retenue du Poète apparaît ainsi invariablement corrélée, au sein de chaque partie du recueil, à celle souvent patente d'une sorte d'Autre dont la pratique ou la situation exprimée n'est pas celle de l'écriture. Cette *dualité* du foyer énonciatif mérite d'être approfondie.

3. *Je et ses Autres ?* — Est-il licite de parler ici d'autant de doubles ? La complexité de la question des doubles implique une discussion théorique qui dépasse notre propos[76]. Notons seulement que la place du double paraît déjà occupée dans l'univers poétique de Dupin par la figure féminine dont nous avons longuement parlé. Ainsi dans « Belladone », titre ô combien évocateur, cette dernière est nommée *ma sœur* (p. 98), après avoir été présentée comme *un corps inanimé de sœur / un double [ ] à rendre gorge* (p. 96). Par ailleurs, on peut concevoir, sur un plan strictement textuel, l'évocation biographique de l'enfance de Jacques Dupin dans « Chien de fusil » (*J'ai quatre ans la mort du père / parachève un premier livre*, p. 109 ; *La prison / des fous [ ] la passion des folles*, p. 113, etc.) comme la production d'un *hétéro*-univers de Je, aspectualisé selon l'*inchoatif* et modalisé selon la *dysphorie*. De fait, l'Enfant ne peut être conçu à strictement parler comme un double car il n'y pas solution de continuité, ni temporelle ni actorielle, entre cet acteur du « récit » et la voix responsable de l'anamnèse. À nos yeux, la relation entre le « Poète » et ce que nous ne devons sans doute qu'appeler avec prudence ses « Autres » est précisément justiciable d'un tel traitement axé sur une *absence de solution de continuité* concernant la dualité propre au foyer énonciatif. Tâchons d'illustrer cette proposition.

4. *Événements dialogiques typiques*. — Nous avons eu l'occasion d'observer sur les Textes 7 et 11 de « Tramontane » les modifications de contenu quelque peu déroutantes du foyer énonciatif. Comme l'examen de *Le grésil* fait apparaître que de semblables *événements sémantiques* constituent une des régularités sémantiques des textes, il nous faut tenter d'en savoir plus.

---

[75] Ce que ne manque pas de souligner Himy : « Le poète est en effet défini — rien de très étonnant — comme un changeur. Mais ce sont les substitutions qu'il opère qui sont originales à plusieurs titres. Elles jouent d'abord sur les expressions lexicalisées : *change*[r] *de ... comme de chemise*. Mais le changement outrepasse la banalité de l'expression, puisqu'il s'agit de *change*[r] *de sexe*, ce qui fait alors passer d'un langage usuel à une expression surprenante, et à une forme de monstruosité » (Himy 1996, p. 25).

[76] Signalons à ce sujet la réflexion stimulante de Morel 2001, pp. 17-24.

A. Dans « Tramontane » l'identité thématique du foyer énonciatif se montre hétérogène au domaine de l'écriture au gré de passages (voir, à des degrés divers, les textes 5, 6, 8, 9, 11) qui autorisent à déduire une fonction liée au soin des animaux, comme par exemple dans *j'ai cueilli tôt le matin / la mirabelle / et donné l'orge aux chevaux* (p. 26). Ces événements remarquables qui surviennent au cours de cette partie du recueil consistent selon nous en des *modifications intempestives* du rapport fond / forme concernant la molécule sémique du foyer énonciatif. Ce genre de modifications n'est évidemment imputable qu'à la qualité du *contexte d'accueil* des marques de l'énonciation représentée, et dépend ainsi en premier lieu des isotopies génériques qui sous-tendent la zone de contexte. En outre, l'indexation des diverses marques de l'énonciation sur l'une des isotopies génériques en présence, qui témoigne de la réalisation d'un certain rapport fond / forme, connaît des degrés d'assimilation qui sont fonction de la stabilité sémantique présumée du passage. Une impression référentielle de type *réaliste* suppose ainsi une certaine présomption de stabilité de la part du lecteur. Dans le cas présent, par exemple,

> Consumé ou en partance
> un amour de bruyère, un genou
> dans l'humidité
> les fougères bordant l'eau
>
> j'ai cueilli tôt le matin
> la mirabelle
> et donné l'orge aux chevaux

la lecture de l'énoncé *j'ai cueilli tôt le matin / la mirabelle / et donné l'orge aux chevaux* produit, de façon univoque, une impression référentielle de type réaliste. Dans ce contexte, 'je' est assimilé sans difficulté à une sorte d'isotopie pastorale. C'est apparemment un même scénario qui s'applique à la Zone 1 du poème *Nos chevaux, nos étrangères…* (p. 19),

> *Zone 1* — Nos chevaux, nos étrangères
> les tiens
> montagnards, les miens absents
>
> *Zone 2* — lu pour toi et pour moi
> à l'étal d'une boutique
> « blocs à lécher de sel de mer »
> *Zone 3* — je prends,
> je suis à l'écoute…

Zone 4

je boirai leur soif même
s'il n'y avait le resserrement
de cette parole étrangère

langue d'amours distordues,
de sécheresse

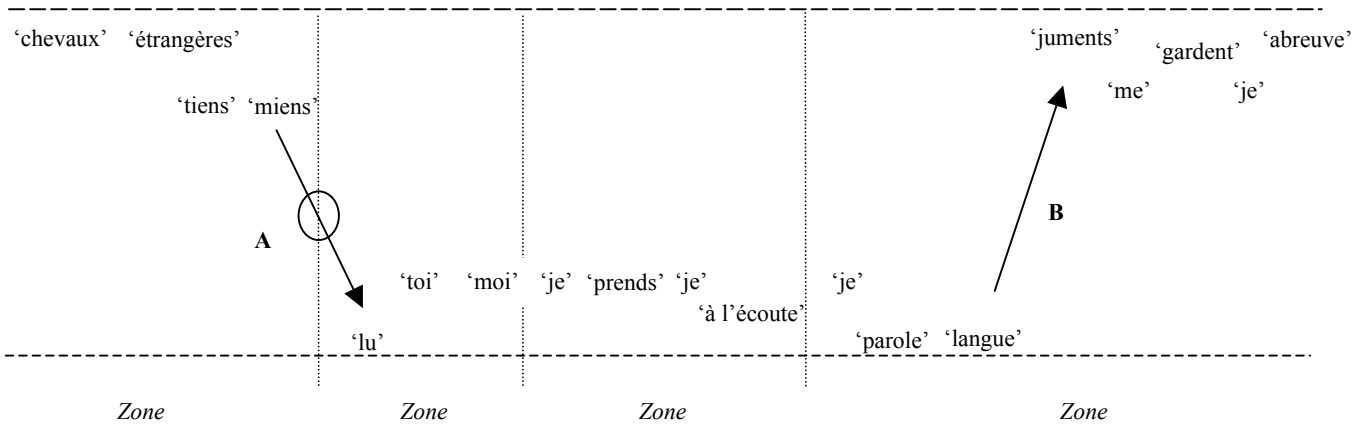
aveugle, malgré la frayeur,
le délire

de l'ombre des juments sœurs
qui me gardent, que

j'abreuve

à ceci près que deux acteurs se trouvent ici identifiés au domaine pastoral, Tu via « tiens » et Je via « miens ». De même, dans le contexte *de l'ombre des juments sœurs / qui me gardent, que / j'abreuve* — malgré d'un côté l'allotopie entre *délire* et *ombre*, de l'autre la co-occurrence atypique *jument sœur*, la dernière occurrence de Je dans la Zone 4 tend fortement à être lue ainsi. Entre ces deux moments du texte, l'assimilation isotopique de Je, en particulier, connaît elle un sort tout différent. En effet, dans les Zones 2 et 3 tout d'abord mais aussi vraisemblablement au tout début de la Zone 4, il faut noter d'une part un indéniable éloignement du domaine pastoral (cf. *à l'étal d'une boutique*), d'autre part une tendance à assimiler les occurrences de Je à l'isotopie de *l'écriture poétique*. Les sémèmes 'lu', 'parole', 'langue' ainsi que 'à l'écoute', voire même 'prends', y conduisent, sous la pression d'une présomption d'isotopie globale notamment impulsée par l'énoncé *dans l'arôme brutal / que je meurs d'avoir écris* (p. 24). C'est là un *effet local* de la *promotion thématique* de l'écriture que nous soulignions plus haut (cf. *supra*, b). Un schéma peut nous aider à visualiser cette analyse :

FOND 1 : Pastoral



FOND 2 : Écriture

Figure VI : assimilations contextuelles dans le poème Nos chevaux, nos étrangères…

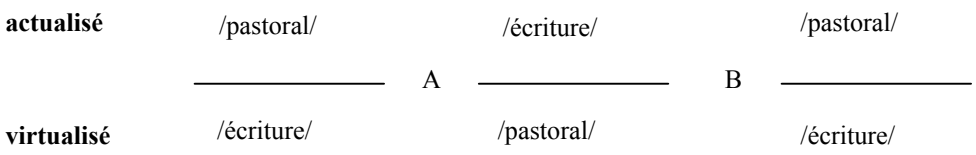
N.b. La distance entre les sémèmes et la ligne figurant les fonds sémantiques tient compte (de manière intuitive) des degrés d'assimilation à l'isotopie concernée. Tout sémème est en effet prédisposé par ses traits génériques à des accrochements plus ou moins forts ou pertinents avec tel ou tel fond sémantique.

Les flèches A et B de cette courbe, qui n'a pour unique but que de *souligner* (de représenter au sens faible) les variations majeures du contexte au palier global du texte, indiquent l'existence de moments du texte en amont et/ou en aval desquels le rapport fond / forme du foyer énonciatif bascule. En outre, ces flèches signalent des ruptures d'isotopie générique, soit schématiquement : Pastoral – A – Écriture – B – Pastoral[77]. Le foyer énonciatif fait ainsi l'objet d'une *variation* de contenu contrôlée par les passages du texte. Cette variation est observé et représenté schématiquement dans le cadre du poème *Nos chevaux, nos étrangères…* vaut également, dans son principe, pour le temps textuel de la partie de recueil.

B. Qu'est-ce qui varie ? Rien bien sûr si l'on se situe exclusivement au seul niveau du passage. À l'échelle contextuelle du texte isolé comme à l'échelle de la partie de recueil, qui nous apparaît former la *globalité textuelle pertinente* chez Dupin, ce qui varie c'est précisément le *rapport* entre un groupement stable de traits sémantiques, *i.e.* une forme sémantique, et le fond sémantique *dominant* du passage parcouru par la lecture. Les preuves d'une telle variation engagent les *lexicalisations* du foyer énonciatif : alors qu'entre A et B le contexte offre la possibilité de lexicaliser Je par « poète », au-delà de B mais aussi antérieurement au point A, le foyer énonciatif pourrait, à la limite, recevoir la dénomination « berger » ou une dénomination équivalente.

C. Cela ne va pourtant pas sans poser problème. Étant donné la molécule sémique du foyer énonciatif {/animé/, /humain/, /locuteur/ ; /dysphorie/ ; /aliénation/ ; /écriture/, /élevage/}, faut-il en effet prévoir un statut à part aux deux derniers traits ou ne pas les intégrer au motif qu'ils relèvent chacun, en définitive, du fond sémantique en cours ? En d'autres termes, faut-il considérer que la forme sémantique est en l'occurrence composée (i) exclusivement des traits {/animé/, /humain/, /locuteur/ ; /dysphorie/ ; /aliénation/} ou bien (ii) de tous les traits précédents ? L'invocation d'un *modus vivendi* ne s'impose pas. En tant que traces retenues — par la description et la mémoire — d'un parcours de lecture, les traits /écriture/ et /élevage/ ne sont pas étrangers à la molécule car ils correspondent à des *actualisations récurrentes* et non accidentelles dans « Tramontane ». Au reste, ils ne sont pas hétérogènes aux autres traits dans la mesure où leur présence effective ou actuelle dépend également de conditions contextuelles. Enfin, il faut se garder de confondre le trait /écriture/ avec la dénomination de fond Écriture. Bref, dans l'hypothèse d'un parcours saturant de la partie de « Tramontane » et d'un parcours linéaire de *Nos chevaux, nos étrangères…* , on doit s'imaginer les alternances suivantes concernant l'évolution en contexte du contenu de Je :

[77] On remarquera à ce sujet que la première rupture d'isotopie, appuyée au plan de l'expression par un usage de l'interligne, intéresse une *transition* entre zones de corrélation actancielle. Ce qui signe un événement sémiotique au niveau de la progression du texte.



D. On peut voir dans cette analyse une réponse sémantique à la question que pose l'identité du sujet lyrique chez Dupin : Je demeure-t-il le même ? Nous répondrons que le foyer énonciatif, si l'on convient d'en faire le *représentant sémantique* du sujet lyrique, est marqué par la dualité, son *identité oscillant entre deux pôles thématiques* — dont l'un, constant à l'échelle de l'œuvre, correspond au domaine de l'écriture — au gré des passages de la partie de recueil. Je apparaît donc moins un « autre » chez Dupin qu'un « soi » sans identité fixe. Ensemble avec l'aspect flottant du foyer interprétatif, c'est cette sorte d'événement sémantique qu'est la *variation thématique* du foyer énonciatif, dont on peut facilement faire l'expérience, que nous considérons caractériser foncièrement le plan dialogique de cette poésie[78].

2.4. Le thème de l'Altération

À la suite de cette description de formes dialogiques, nous proposons de compléter la caractérisation des *fonds* du secteur thématique en décrivant un sinon le *thème* (forme sémantique) que la critique s'accorde à mettre au premier plan des singularités de cette poésie.

1) J. Dupin et J.-P. Richard : lecture croisée

L'œuvre et sa critique ne se font pas seulement écho concernant le thème de l'obscurité poétique. Il en est un autre, tout aussi central, qui les fait se rejoindre au point que certains poèmes paraissent nouer d'eux-mêmes la relation critique, peut-être pour la prévenir, à tous les sens de ce mot :

> Commencer comme on déchire un drap, le drap dans les plis duquel on se regardait dormir. L'acte d'écrire comme rupture, et engagement cruel de l'esprit, et du corps, dans une succession nécessaire de ruptures, de dérives, d'embrasements. […]. Rompre et ressaisir, et ainsi renouer. Dans la forêt nous sommes plus près du bûcheron que du promeneur solitaire. Pas de hautes futaies traversées de rayons et de chants d'oiseaux, mais des stères de bois en puissance. Tout nous est donné, mais pour être forcé, pour être entamé, en quelque façon pour être détruit, — et nous détruire[79].

ou encore,

[78] Le « rythme » qu'il imprime à ce poème (selon un schéma x / y / x) invite à s'interroger sur la « rythmisation » des textes entre eux : nous n'avons pas observé de rythmes remarquables de cet ordre quant à la succession des textes dans la partie de recueil.
[79] « Moraines », *L'Embrasure*, p. 165.

> car il faut écraser le ver, et casser le filage des mots, pour qu'il vive, lui, le vers, qu'il surgisse et qu'il étincelle, à l'état naissant… et consentir au déchirement arbitraire de la langue pour qu'elle entame l'inconnu, qu'elle s'y fraye un chemin, à perte de vue… [80]

Déployant ainsi sa poétique, Dupin délivre au lecteur un certain nombre d'accès à sa poésie en même temps qu'il en exprime les nœuds thématiques[81]. La première citation est extraite de *L'embrasure* un recueil paru en 1969, la seconde est tirée de *Échancré* paru lui en 1991. Devançant les éclairages du poète, Jean-Pierre Richard, dans un texte daté d'octobre 1962 qui inclut cependant la lecture de *Gravir* (1963)[82], écrivait déjà :

> Ma première chance, c'est que la paroi de l'être n'est pas lisse et que je puis donc faire jouer en elle l'effort d'une incision. A l'abrupt de l'objet j'opposerai la brutalité de mon attaque. Déchirer l'espace en avançant en lui, creuser « une brèche dans l'horizon » (p. 54), une « brèche dans le mur » des choses (p. 56), jeter « la parole mal équarrie mais assaillante » dans la paroi « trouée » de l'air (*G*), tels seront les premiers gestes de ma rébellion. Les thèmes de la faille ou de l'entame soutiennent ainsi, dans le paysage de Dupin, un rêve d'agressivité. Ils se lient à la pratique imaginaire de toute une série d'objets ou d'instruments tranchants — soc, fourche, bêche, lame, épée, épieu, aiguille, écharde même — destinés à violer le tissu hostile du réel[83].

Ces citations expriment un thème commun que Richard désignait un peu plus tard par le mot de « *brisure* »[84]. Risquons-en une description sémantique.

2) Trois formes sémantiques et leurs occurrences

Ce thème indubitablement central est reconnaissable à un effet de sens récurrent qui se laisse formuler comme une 'altération d'une intégrité par pénétration / section entraînant une ouverture / séparation'. Dans les textes, on rencontre ce thème de l'Altération, pour faire court, sous des aspects plus ou moins développés selon l'usage de l'ellipse au plan morphosyntaxique. Dans *Le grésil* nous en avons isolé trois versions qu'on distingue également dans le reste de l'œuvre. Pour les représenter nous proposons les graphes sémantiques suivants accompagnés d'exemples (non exhaustifs) d'occurrences où les formes sémantiques décrites se réalisent :

---

[80] « Fragmes », *Échancré*, p. 20.
[81] Cf. Brophy 1988, pp. 280-289.
[82] Il s'agit du chapitre « Jacques Dupin » dans *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, pp. 340-363. La première note indique les textes lus : « J'adopte les abréviations suivantes : *C : Cendrier du voyage*, GLM, 1960 ; *M : Joan Miró*, Flammarion, 1962 ; *G : Giacometti – Textes pour une approche*, Maeght, 1963. Les autres citations sont toutes extraites de *Gravir*, Gallimard, 1963 » (p. 340).
[83] *Op. cit.*, p. 343.
[84] Dans la préface de la première édition de *L'embrasure* précédé de *Gravir* (1971), reprise dans Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant, 1963-1982*, 1999, Paris, Poésie/Gallimard, pp. 409-412.

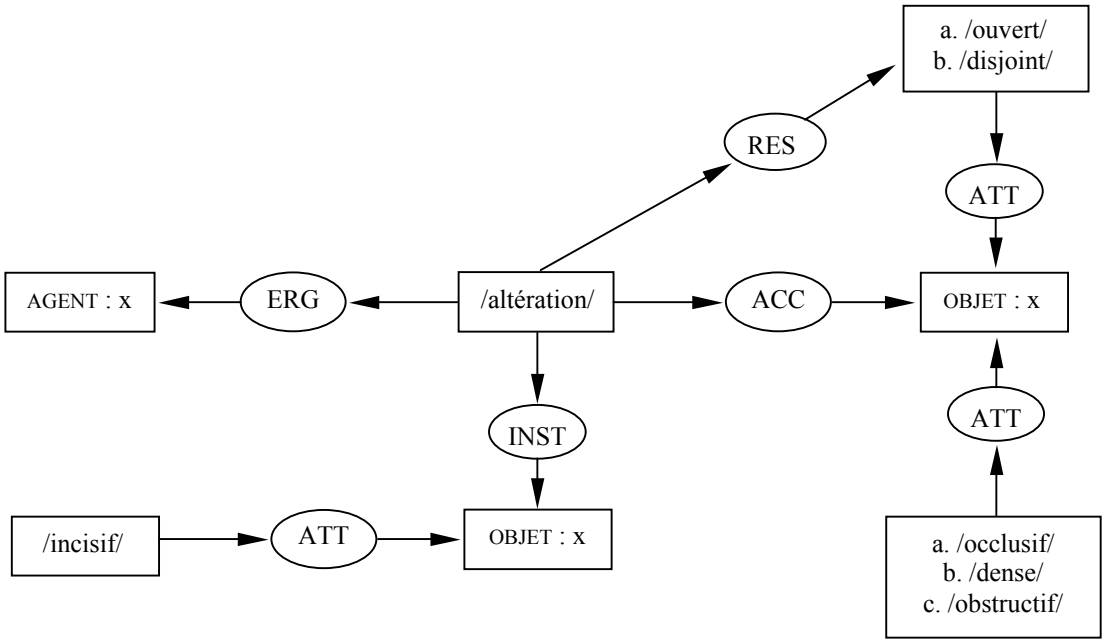


Figure VII : forme sémantique A

Exemples d'occurrences dans *Le grésil*, *Le corps clairvoyant* et dans d'autres recueils :

- *mon nom troue la trame / vide / la sonorité du temps* (p. 13)
- *des nuages blancs coupent la crête* (p. 29)
- *les serres / d'un oiseau de nuit / ouvrant le cycle — un éclat* (p. 71)
- *Elles* […] *perçant le vitrage de l'atelier des cires / et les mots encore indistincts* (p. 90)
- *du vide qui te comprend / me lacère* (p. 105)
- *les séquelles / le supplice / gravent / ce qui s'envole et s'enterre* (p. 112)
- *La prison des fous [] la passion des folles / s'inscrivent dans le grain d'un mur / et tatouent ma peau* (p. 113)
- *déjà s'éclaire glisse / pénètre par entaille / de l'os / et du mot / la lame d'un corps l'amour perdu* (p. 117)
- *une obscénité qui tranche / et ravit un œil vivant / dans l'œil du mort* (p. 119)

- *la racine du temple a percé le pied du marcheur pourrissant* (p. 51)
- *les tiges percent la liasse de nos vies antérieures* (p. 138)
- *ne s'écrirait pas sans l'ouverture qu'un coup de folie force dans l'opacité du réel* (p. 224)
- *à force de ratures on finit par se haïr et se taire — et lui ressembler, couteau pour ouvrir la plaie visible* (p. 241)
- *travaille du souffle / par les linéaments et la trame / que je dresse [ ] que je troue / mortellement* (p. 281)
- *Je plonge un coin de fer entre tes épaules, roc abrupt, douleur mercenaire* (p. 373)

- *écrire / incise la corne / coche / une enfance* (*Contumace*, p. 77)
- *casser le socle des fonds […] qui repoussent qui déchirent / le rideau de verre et de pluie* (*Rien encore, tout déjà*, p. 54)

- *écriture réamorcée / par l'immondice que perce // la tige d'un corps aimantée* (*Écart*, p. 23)

Avec pour base le schéma [X] → (LOC) → [Y] :

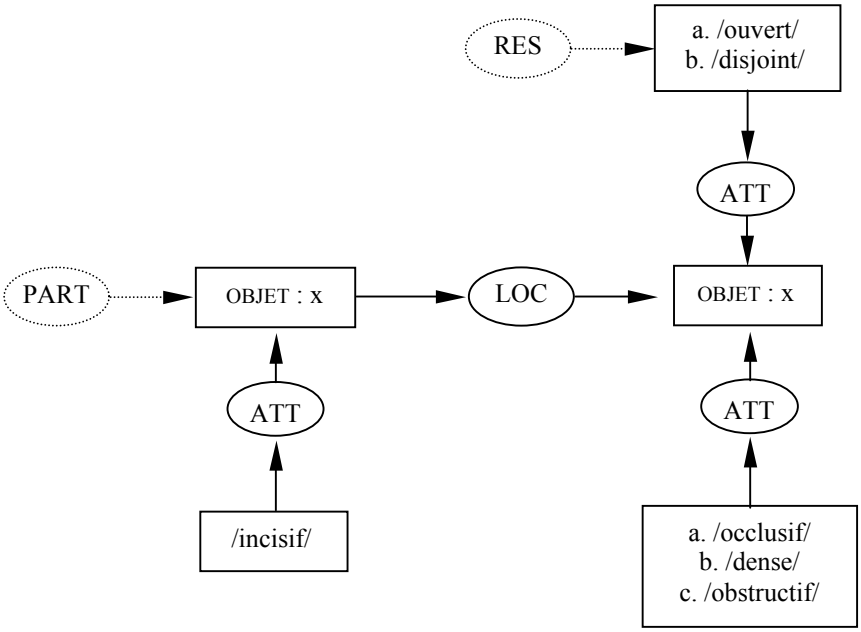


Figure VIII : forme sémantique B

Exemples d'occurrences dans *Le grésil*, *Le corps clairvoyant* et dans d'autres recueils :

- *manière noire du trait / incisé dans la lumière* (p. 16)
- *le ver blanc dans le fruit de la page-plaie* (p. 21)
- la lumière de la lame */ contre l'énigme murée* (p. 22)
- *leurs dents dans la feuille* (p. 24)
- *les serres / l'encoche / dans le granit* (p. 55)
- *du sillage de nulle barque / dans la pierre* (p. 57)
- *inscription affamée / sur la feuille, sur la pierre / dans la langue* (p. 64)
- *bloc d'anthracite écrasé / dans la lumière* (p. 104)

- *sur l'écorce la griffe d'un oiseau de proie* (p. 55)

- *signe incisé dans le corps* (*Contumace*, p. 84)
- *les lettres qui me détruisent / sont des clous à forte tête / dans la cloison de papier* (*Écart*, p. 23)
- *Poésie : l'ongle du serpent sur la peau des choses* (*Écart*, p. 51)

Avec pour base un schéma attributif :

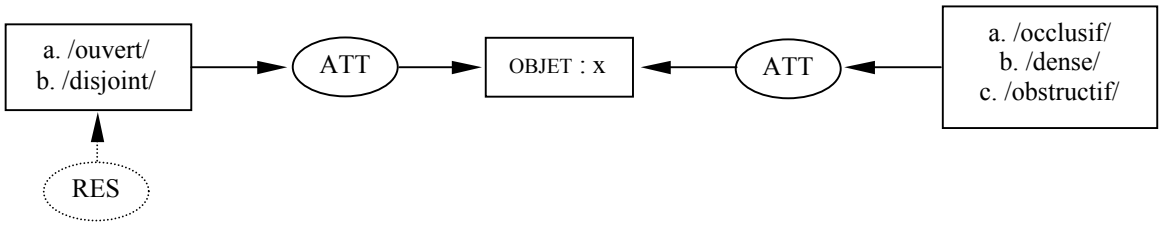


Figure IX : forme sémantique C

Exemples d'occurrences dans *Le grésil*, *Le corps clairvoyant* et dans d'autres recueils :

- *scintillement de terre ouverte* (p. 23)
- *la langue éparpillée* (p. 23)
- *le sommeil troué* (p. 27)
- *du temps fracturé* (p. 30)
- *le moyeu creusé pour qu'elle tourne* (p. 30)
- *Dans les découpes gravées* (p. 36)
- *l'écartèlement des valences* (p. 43)
- *Rayonnement du cuivre attaqué* (p. 44)
- *Les créatures gravées* (p. 45)
- *déchirure / du roc* (p. 55)
- *l'espace écrit, ouvert* (p. 55)
- *le cillement / de la plaie* (p. 73)
- *la phrase écartelée* (p. 85)
- *feuilles dispersées* (p. 87)
- *avant-livre épars* (p. 95)
- *la robe / de faille, fendue, rongée* (p. 99)
- *ajoncs clairsemés* (p. 104)

- *Dans l'air déchiré* (p. 34)
- *Amours anfractueuses, revenez, / Déchirez le corps clairvoyant* (p. 86)
- *les balafres de la lumière* (p. 117)
- *le texte dilacéré du soleil* (p. 199)
- *passage dentelé que la nuit contre le vide inscrit* (p. 217)
- *Les grands châtaigniers fendus* / *se reposent* […] *des prouesses déchiquetées de leurs feuilles* (p. 263)

- *l'écartèlement d'un parfum* (*Écart*, p. 70)
- *où se loge et se meut l'écriture . dans les syncopes de l'air, les déchirures de la vie, les trous noirs de la dérive du ciel* (*Échancré*, p. 49)

3) Sémantique des textes et critique thématique

a) Apports de la description

Remarquons tout de suite que ces formes sémantiques s'appliquent également aux citations de Dupin et de Richard. Notre description retrouve ainsi la lecture perspicace de ce dernier, qu'elle synthétise et précise. D'une part, en effet, elle met en relief la *permanence* et le travail du thème chez Dupin, dont le relevé d'occurrences montre qu'il s'étend de *Gravir* à *Écart*. D'autre part, ces graphes explicitent la complexité que connaît la manifestation textuelle du « rêve d'agressivité » que souligne Richard :

(i) La lecture des schémas note tout d'abord un passage souple du graphe A au graphe B et du graphe B au graphe C par virtualisation de liens, et concurremment des nœuds attenants, que les liens en pointillés PART et RES ont pour fonction de signaler. Dès lors n'a-t-on pas affaire en définitive à une seule et même forme sémantique ? Nous retiendrons que ces graphes représentent *trois formes sémantiques* isomorphes mais néanmoins autonomes et légitimées en tant que telles par la récurrence de *formations* syntaxiques définies. On rend ainsi compte des manières dont les textes réalisent le thème spécifique de l'Altération ; ce qui signifie que nous décidons de retenir trois formes sémantiques pour un même thème. La citation de Richard peut en effet laisser penser que le procès d'agression est toujours lexicalisé (nous pensons à l'emploi que le critique fait des verbes « déchirer », « creuser », « jeter » ainsi qu'à la mise en scène de sa propre voix, « je puis donc faire jouer en elle l'effort d'une incision », par exemple), on voit qu'il n'en est rien et que, en termes de fréquence, les formes sémantiques « incomplètes » ne sont pas rares, conformément au profil morphosyntaxique des textes fragmentaires. Mais le thème de l'Altération connaît des manifestations plus discrètes encore. On relie ainsi à la thématique la gradation *se joue, et se lave / varie, renâcle, et se perd* dans *Rouge éteint…* , ou encore *battant, battu* mais aussi des termes isolés tels que *lame* (p. 117), *serres* (p. 55) qui se rattachent au réseau thématique, via les formes sémantiques, par leurs traits /incisif/ et /instrumental/. Il en va de même pour *déchirement* (p. 58), *morfil* (p. 76) ou *faucillées* (p. 89), par exemple, qui induisent une lecture thématique du passage où il sont identifiés. Ainsi s'ouvre-t-on sans aucun doute un accès, via la cohésion des formes sémantiques, à la cohérence de textes d'abord difficile.

(ii) On notera que les traits /occlusif/, /dense/, /obstructif/ (notamment lexicalisé dans *opacité du réel*), auxquels répondent respectivement les traits /ouvert/ et /disjoint/, pourraient être sommairement réduits à /fermé/ d'un côté, /ouvert/ de l'autre — tous deux compris alors en un sens très générique (*i.e.* au niveau du motif de ces paraphrases linguistiques) — mais nous avons souhaité ne pas gommer la variété de l'altération. Il y a en effet, dans l'univers sémantique de Dupin, des *ouvertures radicales* qui sont des *séparations* (*la phrase écartelée*, *le texte dilacéré du soleil*, et ainsi de suite), d'où le trait /dense/ (qui comprend l'idée de compacité) et surtout le trait /disjoint/.

(iii) Par ailleurs, le thème spécifique de l'Altération implique des structures sémantiques complexes. Cela explique la difficulté réelle de trouver un mot qui explique ou résume à lui seul le

thème visé. Aussi lorsque Richard propose le terme « brisure », il met linguistiquement (intentionnellement ?) l'accent sur un certain aspect du thème de l'Altération, à savoir sur un *état résultatif* et un *procès intense* : on situe de la sorte la lecture thématique du côté de la séparation. Notre choix du terme Altération, qui désigne comme on sait à la fois un procès et un état, procure à la description un terme sensible à la variété *in situ* des réalisations linguistiques du thème. En ce sens, on notera que la valeur de *procès* du thème connaît des degrés : on peut la dire actuelle dans les occurrences A, potentielle dans les occurrences B et virtuelle dans les occurrences de type C.

b) Des occurrences de forme au thème, et retour

Situons pour finir l'approche qui a été la nôtre jusqu'ici en 2.2. et 2.4. Le paragraphe initial d'un article de Bollack prévient ainsi le lecteur :

> La lecture thématique pose des problèmes. Si les thèmes se rapportent à une topique très générale comme le rêve ou la nuit, à l'exploration des régions infernales ou du temps, et à la temporalité, l'intérêt des rapprochements est faible. L'alignement d'extraits trop fragmentaires, supposés s'éclairer mutuellement, permet au mieux de cerner certaines constantes ou les prépondérances, et de délimiter les contours d'un « univers poétique », condamné à rester vague et indifférencié. Que commente-t-on ? On ne saisit pas grand-chose quand on élimine le contexte. On passe à côté des infléchissements qu'imprime le mouvement global d'une structure ouverte et fermée, et de ceux que règle, dans ce cadre, une visée particulière[85].

Notre description du thème de l'Altération chez Dupin ne nous semble pas tomber sous le coup de cette mise en garde. Elle présente en effet une *structure* complexe à notre avis difficilement identifiable ailleurs. Dans le même ordre d'idée, notre caractérisation revendique ici son titre en ce qu'elle conçoit l'écriture comme un thème implicite consubstantiel à des thèmes explicites. Au demeurant, notre approche associe d'emblée la cécité, par exemple, au foyer énonciatif ou encore le mutisme au foyer interprétatif plutôt que d'en faire des thèmes isolés c'est-à-dire de les désolidariser de leur lieu d'appartenance, et de soustraire ainsi une part de la spécificité des textes lus. De fait, les formes *thématiques* ou *dialogiques* offrent à la caractérisation sémantique des textes des principes d'organisation primordiaux. Cependant, comme la construction d'une forme sémantique suppose la mise en œuvre d'une *décontextualisation raisonnée*, fondée sur un ensemble de passages situés dans l'œuvre, il y a le risque d'en rester à ce niveau d'abstraction alors qu'il convient de faire *retour aux énoncés* de départ sans lesquels la forme n'a aucune réalité linguistique. En effectuant ce retour nécessaire, on aborde les *variations* en contexte des formes sémantiques, thématiques ou dialogiques.

Nous expliciterons le principe de ces variations dans la troisième partie de ce chapitre. Pour l'instant, mettons rapidement en perspective le thème de l'Altération ainsi décrit. Notre question est la

[85] Cf. Bollack 1993b, p. 72.

suivante : compte tenu de la valeur emblématique de ce thème chez Dupin ne peut-on le relier en quelque manière à une tradition poétique ?

4) Dupin et Virgile : une poésie anti-bucolique ?

a) Rapprochements

A. L'œuvre de Dupin connaît un intertexte contemporain ainsi qu'un intertexte classique. Le recueil *Échancré* le souligne à sa manière en nommant explicitement Virgile et Ronsard (p. 16) d'une part, Artaud (p. 54), Ponge (p. 28) et Leiris (p. 62), de l'autre. Ailleurs, *ne me touche pas* (*Le grésil*, p. 111) prosaïse le *noli me tangere* biblique ; *sur le soleil cou coupé* (*Écart*, p. 88) pour ainsi dire défragmente le dernier vers du poème *Zone* d'Apollinaire, *soleil cou coupé*. Cela doit nous rappeler de ne pas séculariser aveuglément les textes contemporains, c'est-à-dire d'interroger leur situation dans le temps stratifié de la tradition proche *et* lointaine. Une caractérisation sémantique des textes peut contribuer à inspirer des hypothèses de lecture en ce sens.

B. Dans le poème *Rouge éteint…* les deux isotopies génériques Montagne et Parties d'habitation peuvent induire ensemble un effet de réalisme empirique aux accents bucoliques. Cette impression tend à se muer en une direction de lecture à part entière dès lors qu'on convoque d'une part la suite du recueil[86], d'autre part d'autres textes de l'œuvre[87]. Surtout, le sujet des poèmes mêle l'activité poétique à l'évocation d'un paysage montagnard. Ces menus éléments d'interprétation invitent à relire les *Bucoliques* de Virgile.

C. Des rapprochements intertextuels, qui ne sont pas des rattachements généalogiques entre auteurs, se profilent alors. Ainsi *les loups de la voix* (p. 32), repris plus loin dans *Tu te déplaces entre les couleurs / amour étranglé /// autrefois avec les loups / avec les voix / sur la mer* (p. 63), peuvent être rapprochés des vers 53-54 des *Bucoliques*, dans l'églogue IX : *maintenant j'ai oublié tous ces poèmes, et la voix même, déjà, manque à Mœris, les loups ont les premiers aperçu Mœris*[88]. Ailleurs, la lecture en parallèle de Virgile et de Dupin est tentée de valider un rapprochement particulier des syntagmes *une encoche dans le buis* (*Dehors*, p. 331) ou encore *le vif de l'écorce / ouverte* (*Écart*, p. 89) et, aux conditions que nous avons vues, avec *miroir de l'écorce*[89]. Néraudau remarque en effet que « Les bergers des Bucoliques jouent de la flûte et composent mentalement les vers qu'ensuite ils chantent ou, comme ici, écrivent », sa note commentant les vers 13-15 de l'églogue V :

---

[86] Cf. *supra*, 2.2.1.a, les citations faites pour l'indexation de 'je' sur l'isotopie de la montagne.

[87] On y relève entre autres, dans le premier et le dernier recueil : « Dors, berger. N'importe où. Je te trouverai. Mon sommeil est l'égal du tien. Sur le versant clair paissent nos troupeaux. Sur le versant abrupt paissent nos troupeaux » (*Gravir*, p. 67) ; « Un matin de candeur sauvage où les mots tombent de très haut, se dispersent — et je cherche à les rassembler en aboyant, courant çà et là, mordant leurs jarrets comme un chien de troupeau » (*Écart*, p. 46). La chèvre est au demeurant une figure dupinienne récurrente.

[88] Virgile, *Bucoliques*, 2002, deuxième tirage, Paris, Les belles lettres. J.-P. Néraudau note à ce sujet : « D'après Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, VIII, 22, 34), « en Italie, on croit que la vue des loups est funeste et que l'homme perd la voix s'ils l'aperçoivent les premiers » (p. 103).

[89] Le rapprochement suppose un rapport fond/forme stabilisé qui n'est pas fondé sur l'emploi usuel de « miroir », d'où des objections prévisibles (cf. *supra*, 2.1.3).

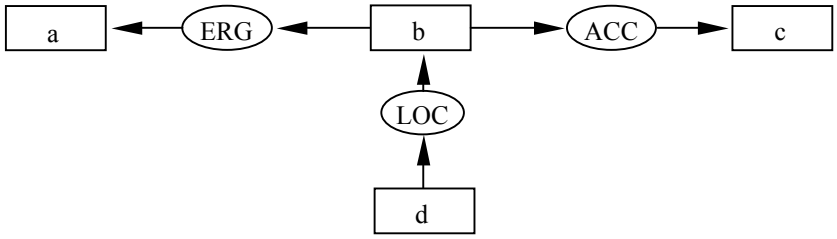
> Non, je vais plutôt essayer les vers que j'ai naguère inscrits dans la verte écorce d'un hêtre, en y intercalant des airs de musique ; après cela, invite Amyntas à se mesurer à moi ![90]

et indirectement les vers 50-54 de l'églogue X :

> Je m'en irai, et les vers que j'ai composés à la manière du poète de Chalcis, je les modulerai sur le pipeau du pâtre sicilien. C'est décidé : dans les forêts, parmi les repaires des bêtes sauvages, j'aime mieux souffrir et graver mes Amours sur des arbres tendres : ils grandiront ; vous grandirez, mes Amours[91].

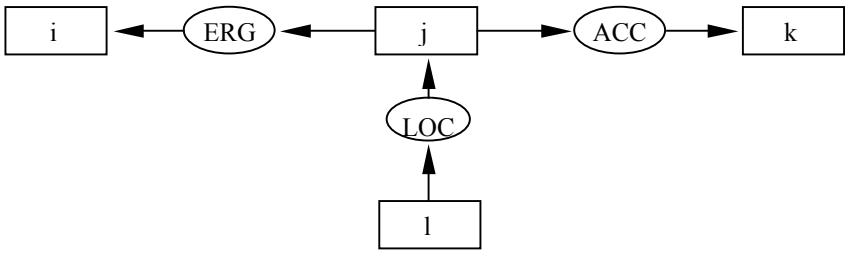
Sémantiquement, outre la présence du thème de l'écriture dans les parties concernées de *Le grésil*, *Dehors* et *Écart*, le rapprochement de ces passages se fonde sur la possibilité de constituer un tertium comparationis entre d'une part l'énoncé *les vers que j'ai naguère inscrits dans la verte écorce d'un hêtre*, représentable ainsi (où a : 'je', b : 'inscrire', c : 'vers', d : 'verte écorce d'un hêtre')

Gr.1



et *j' […] graver mes Amours sur des arbres tendres* (où i : 'je', j : 'graver', k : 'mes Amours', l : 'arbres tendres')

Gr.2



d'autre part entre, *une encoche dans le buis* (où s : 'encoche', t : 'buis')

Gr.3



[90] *Op. cit.*, p. 51.
[91] *Op. cit.*, pp. 111-112.

et *le vif de l'écorce / ouverte* (où v : /ouvert/, w : 'écorce')

Gr.4



Aux graphes étendus 1 et 2 qui manifestent des processus s'opposent les graphes restreints 3 et 4 qui se présentent comme des graphes d'état subséquents aux premiers, dans l'absolu. Malgré ces différences de morphologie, l'interprétation tend à produire les homologations suivantes :

	Variables homologuées	
	Groupe A	Groupe B
Énoncé 1	b ('inscrire')	d ('verte écorce d'un arbre')
Énoncé 2	j ('graver')	l ('arbres tendres')
Énoncé 3	s ('encoche')	t ('buis')
Énoncé 4	v ('ouverte')	w ('écorce')
Analyse	/apertif / /indiciel/ /duratif/ /cursif/ /restreint/ /oblong/	/végétal/ /externe/ /solide/ /fermé/

N.b. Le trait /apertif/ ('qui ouvre', 'qui est ouvert') est un néologisme qui exploite la racine latine (cf. apéritif, etc.).

Il ressort de l'analyse deux groupements de traits, plus ou moins latents/saillants selon les énoncés, dont l'articulation sémantique binaire (Groupement A ←→ Groupement B) jouit d'une objectivité convaincante. Si l'on convient de mettre entre parenthèses le trait /végétal/, cette articulation peut être lexicalisée par le mot « inscription », entendu comme procès et comme résultat. On notera d'une part que les traits /apertif/ et /fermé/ de notre description soulignent l'étymologie latine *inscribere* c'est-à-dire « écrire dans » où la préposition a une nette valeur spatiale (*vs* notionnelle), d'autre part que cet élément lexical d'*inscrire*, qu'on trouve par exemple dans l'expression figurée *les rides ont inscrit son âge sur son front*, est virtuel en ce qui concerne la majorité des emplois courants du mot (par ex. *inscrire une date*, *inscrire un enfant à la crèche*, *inscrire sur l'écran*, etc.). Sans négliger la distance linguistique et culturelle qui sépare Dupin de Virgile, d'autre part en soulignant la figure emblématique que représente l'auteur des *Bucoliques* en poésie ainsi que le caractère obsédant du

thème de l'Altération chez Dupin, on peut tenter de problématiser à partir de là les liens présumés entre Dupin et Virgile.

b) Pistes de lecture

A. Si sémantiquement le rapprochement des passages n'est pas fortuit, il semble exagéré, du moins ne sommes-nous en possession d'aucune preuve qui permette de l'affirmer, de considérer les passages cités de *Le grésil*, *Dehors* et *Écart* comme des réécritures directes des passages cités des *Bucoliques*. Plus largement, nous maintiendrions à l'arrière-plan l'idée d'une nième reprise fragmentaire contemporaine supplémentaire de Virgile — en dépit de ce qu'on sait sur le succès des *Bucoliques* qui a conduit, à travers les siècles, à l'éclatement de l'œuvre[92]. Le lien intertextuel entre Dupin et Virgile nous paraît en somme distendu. À quoi bon, donc, une telle description ? Elle est pour nous comme la mise à plat du point de jonction *théorique*, de la perspective du commentaire, entre la poésie dupinienne et la poésie virgilienne en général. Cela veut dire, en clair, qu'il est possible de formuler à partir de là des hypothèses sur les rapports de Dupin à certaines *valeurs* de la tradition de la poésie occidentale.

B. Pour entrer dans ce problème fort délicat on peut se demander quelle est la place dans l'univers sémantique de l'un et l'autre poète de l'« inscription », au sens que met en lumière notre description sémantique où les traits opposés /apertif/ et /fermé/ apparaissent également centraux. Chez Virgile cette place est réduite : dans les *Bucoliques* nous n'avons rencontré l'inscription que dans les deux passages cités. Sa fonction est bien déterminée : exclusivement liée au végétal, l'inscription dans l'écorce est le moyen de conserver la parole poétique, qui est vraisemblablement la transposition littéraire d'une pratique de l'époque[93]. Chez Dupin l'inscription concerne des matières diverses autres que l'écorce (par ex. *inscription affamée / sur la feuille, sur la pierre / dans la langue*). Surtout, loin de toute intention de fixation de la parole poétique[94], elle participe essentiellement, semble-t-il, d'une conception de l'écriture comme opération de rupture, de perte (*Tout nous est donné, mais pour être forcé, pour être entamé, en quelque façon pour être détruit, — et nous détruire*, *L'Embrasure*, p. 165) : dans l'inscription c'est ici la pénétration et la section qui retiennent l'attention du poète — *l'espace écrit,* [c'est-à-dire] *ouvert*, *Le grésil*, p. 55), et non la conservation.

C. Quel est la portée globale de ces différences et accents sémantiques ? À travers l'étude de ces détails — qui impliquent en fait toute sa thématique de l'Altération, peut-on dire que Dupin renoue avec la tradition anti-bucolique dans les textes qui manifestent chez lui une isotopie pastorale, ou

[92] Cf. Néraudau 2002, pp. 116-123.
[93] Citons en guise d'illustration *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia* de P. Quignard (1984, Gallimard) : « En 384, très affectée par le suicide de Virius Nicomachus Flavianus, Decimus Avitius mourut. Apronenia Avitia associe ses bien considérables à ceux qu'elle retire de son veuvage. […]. Enfin elle commence d'inscrire au stylet des petites notes étranges sur des tablettes de buis » (p. 19).
[94] Citons, par manière de contraste, ces vers de Th. Gautier (*Émaux et Camées*) : *Sculpte, lime, ciselle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant !*

montagnarde ? Il y a lieu de le croire[95], d'autant plus que le poète revendique nettement un thème anti-poétique. Une réponse circonstanciée mériterait à elle seule tout un chapitre, au bas mot, que nous n'entamerons pas ici. On se contentera de noter que l'univers de Dupin converge avec celui des églogues V et VI qui évoquent non plus les vergers d'Arcadie mais les cailloux, les ravins, les torrents des cimes. Ce point commun favorise la comparaison : l'homme réconcilié de l'Arcadie s'oppose à l'homme divisé de l'univers dupinien ; ici le poète tresse des corbeilles *avec des brins d'osier ou du jonc souple* (II, 72-73), là il *troue la trame* (*Le grésil*, p. 13) — mais on note, *Poussière éparse au vent de la nuit de l'hiver, je n'occuperai pas le berceau qu'ensemble [avec la poésie, très probablement], ma vie durant, nous aurons tressé de nos mains confondues, avec les osiers du courant* (« Moraines », p. 156). Il n'est en outre pas rare que Dupin introduise une verdeur d'expression absente des *Bucoliques* (ex. *je l'engrosse comme une laie* (*Le grésil*, p. 75))[96]. En marge de cette question, il resterait à préciser en quelle manière l'Altération ne se comprend finalement pas autrement que comme l'appropriation individuelle du thème de la création poétique. À notre avis, il peut-être intéressant de considérer les variations contextuelles (*i.e.* les occurrences) des trois formes sémantiques A, B, C dégagées comme des manifestations métaphoriques (un terme qui bien sûr enclenche d'emblée toute une nouvelle recherche) de l'écriture *en train de se faire* ou de son résultat, la première des trois formes (A, en raison du procès /altération/) renvoyant alors très exactement à l'écriture poétique *in actu nascendi*.

[95] Ajoutons ces autres pièces au dossier anti-bucolique : *Les anges n'écrivent pas . les arbres, les fleurs, les bêtes n'écrivent pas… les dieux, même morts, écrivent… […] ils viennent à l'improviste, ils soufflent dans mon pipeau l'aria des morts* (*Échancré*, p. 48) ; *Pas de hautes futaies traversées de rayons et de chants d'oiseaux, mais des stères de bois en puissance* (*L'embrasure*, « Moraines », p. 165). Signalons par ailleurs que dans certains textes, l'atmosphère bucolique subsiste de manière équivoque (cf. la figure du poète-apiculteur présente dans *Le grésil* (c'est tout le sujet d' « Impromptu ») puis reprise et développée dans *Écart* (pp. 41-43)).

[96] À cet égard, la position de Dupin est affine à celle de Georges Bataille. Cf. « À la « haine de la poésie » succède la trahison de la poésie. À son affrontement de face, une dérive oblique, détachant son profil perdu. Une dénégation mesurée au sextant sur la carte du ciel boueux. » (Dupin, *Le soleil substitué*, p. 225). Comment ne pas penser tout à la fois, en lisant ces lignes, à *L'Impossible ou la haine de la poésie* (1947) et à *Le bleu du ciel* (1957) ?

3. Formes de l'instabilité et parcours interprétatifs réguliers

3.1. Profilages, réécritures et formes textuelles

Afin de poursuivre notre enquête sur l'ouverture sémantique des textes de Dupin, nous voudrions prêter ici attention à la zone de cooccurrence qui accueille *points*, *lignes* et *crampons* dans *Rouge éteint…* en insistant sur les singularités sémantiques qui l'affectent.

1) Analyse d'un sens plurivoque

Dans le contexte *il n'y a plus de points / ni de lignes*, la collocation des signifiants *points* et *lignes* ne suffit pas à désambiguïser leur signifié. De nombreuses acceptions se trouvant exclues (pour illustration, le trait /chirurgie/ n'est pas actualisé et *point de suture* n'est donc pas retenu dans la lecture)[97], le sens demeure néanmoins grandement équivoque. En toute rigueur, il faut reconnaître les convergences d'acceptions suivantes, qui rappellent la polysémie des deux termes :

Signifiant	*Point*	*Ligne*
Signifiés a	'point géométrique'	'figure géométrique'
Signifiés b	'position en mer'	'l. maritime'
Signifiés c	'pts. de l'horizon', 'p. culminant', 'sommet', 'pts. cardinaux'	'l. de niveau', 'l. d'horizon', 'l. de faîte', 'crête'
Signifiés d	'p. équinoxial'	'l. équinoxiale'
Signifiés e	'objet aux contours imperceptibles'	'contour', 'tracé continu allongé'
Signifiés f	'p. litigieux', 'p. acquis'	'grandes l.', 'l. de conduite', 'l. politique'
Signifiés g	'signe de ponctuation, 'unité de dimension des caractères d'imprimerie'	'suite de caractères', 'ligne-bloc', 'suite de mots'
Signifiés h	'unité de télégraphie'	'trait' = « 'unité de télégraphie' »
Signifiés i	'p. d'arrivé / de départ'	'l. d'arrivée / de départ'
Signifiés j	'p. de mire'	'l. de mire'

Tableau VI : signifiés émergents dans le contexte « il n'y a plus de points… ligne »

[97] Sous forme de lexies. Par exemple, pour « point » : *point mort*, *point fixe* (domaine aéronautique), *point d'honneur*, *bon point*, *point de couture*, etc. ; pour « ligne » : *ligne directe*, *ligne de maquillage*, *ligne de défense*, *ligne blanche*, *avoir la ligne*, *ligne de but*, *ligne commerciale*, etc. Rappelons, s'il en était besoin, que ces exclusions ne sont pas triviales car rien ne permet de préjuger de la valeur que prend un signe en contexte. Au reste, pour un même signifiant, une acception exclue en un temps n du texte peut très bien faire son apparition en un temps n+1.

La cohésion sémantique du texte ainsi que la thématique de l'œuvre conduisent en fait à écarter les acceptions (a) géométrique, (b) maritime, (d) astronomique, (f) rhétorique, (h) technologique et, comme on pouvait s'en douter, (i) sportives, donc autant de sèmes isotopants mésogénériques potentiels. Les signifiés *e* sont surtout attestés dans les écrits critiques de Dupin sur l'art plastique[98]. Les signifiés *j* se manifestent dans l'œuvre d'une façon qui intéresse notre passage mais afin d'alléger la description, convenons d'en suspendre un temps l'analyse. Quant aux signifiés *c* et *g* ils s'indexent respectivement sur l'isotopie de la montagne et de l'écriture (cf. *supra*, 2.2) et peuvent pour cette raison être conservés à ce niveau d'analyse — où l'on ne tient pas encore pleinement compte du contexte global. D'où la proposition suivante retenue pour *points*, *lignes* et *crampons* lors de l'établissement des isotopies domaniales Montagne et Écriture :

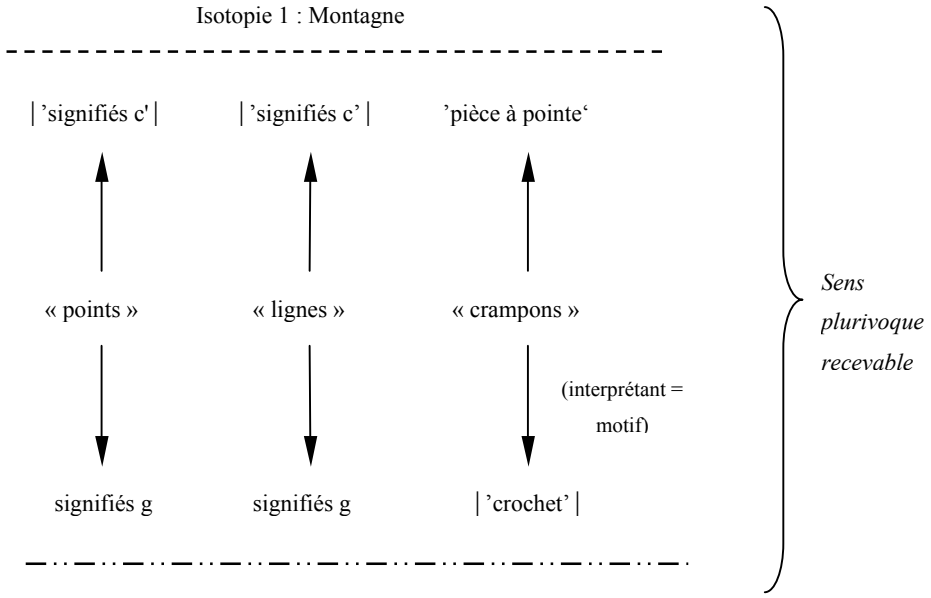


Figure X : profilages et réécritures

Les lignes discontinues figurent les différences de degré de présence des isotopies concernées. Les flèches marquent d'une part des transpositions de forme sur le mode du profilage, d'autre part des connexions symboliques correspondant à des réécritures[99]. Le tout réalise le sens plurivoque recevable eu égard à la zone de cooccurrence examinée. Par ailleurs, les termes aboutissants des flèches impliquent le rapport à (re)construire — dans l'énonciation, l'interprétation, par la description — suivant :

[98] Voir *L'espace autrement dit*, 1982, Préface de Jean-Michel Reynard, Paris, Éditions galilée, coll. Proche peinture.

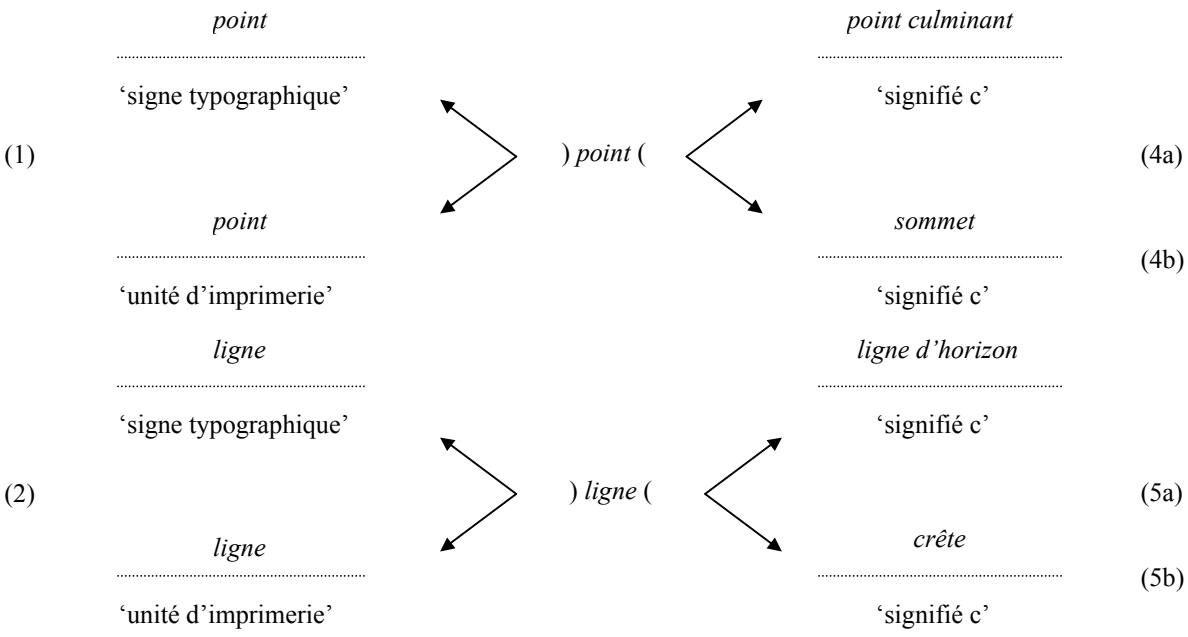
[99] Pour aller à l'essentiel, nous ne prenons pas la peine d'expliciter les motifs profilés (que le fonctionnement polysémique de ces lexèmes nous autorise raisonnablement à supposer) ni de détailler les traits sémantiques garantissant le bien fondé des connexions symboliques.

$$\frac{\text{Signifiant}}{\text{Signifié}} \approx \frac{\textit{forme expressive}}{\text{‘forme sémantique’}} \Rightarrow \textbf{forme textuelle}$$

Rappelons qu’une forme textuelle réalise l’appariement stabilisé d’une forme expressive et d’une forme sémantique sous conditions contextuelles. Au palier micro-textuel, la forme textuelle accomplie équivaut à un signe identifié, une *unité sémiotisée*. Un tel appariement est une finalité sémiotique commune au profilage et à la réécriture. En outre, sans viser ici l’explication d’un fonctionnement général, dans le cas précis de notre poème, si ces formes textuelles concrétisent des *moments stabilisés* de l’interprétation, il est nécessaire de prévoir 1. un moment inchoatif instable, 2. une sorte d’état du signifiant également instable, correspondant à une sémiose non jouée d’avance qui accompagne l’interprétation jusqu’à un moment terminatif stable. C’est la raison pour laquelle nous introduisons le symbole)*signifiant*(; les italiques évoquant l’identification d’un signifiant dont les parenthèses inversées marquent à la fois la suspension relative dans le temps de l’interprétation et la sémiose à faire dont nous parlions. À ce propos, la Figure X offre une représentation discutable, les véritables rapports n’étant pas « signe » → │’sémème’│ mais plutôt

) *signifiant* (→ [interprétation] → « signe »

Dans le détail, notre description retient ainsi les formes textuelles suivantes, qui donnent une idée de l’ouverture sémantique potentielle du passage lu, relativement à chacun des trois signifiants à sémiotiser :



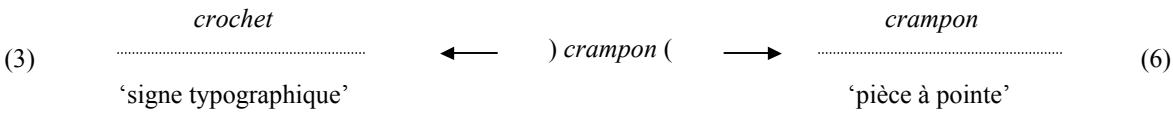


Figure XI : détail des formes textuelles constructibles

Toutefois, alors qu’elles représentent autant de moments stabilisés *plausibles* de l’interprétation, ces formes textuelles se distinguent par le statut sémiotique qu’elles doivent au *mode de génération* dont elles procèdent.

> *Remarque* : On peut se demander à ce titre, au-delà de l’appariement d’une forme expressive et d’une forme sémantique qui leur est commun, ce qui distingue un profilage d’une réécriture. Au plan perceptif, on peut imaginer que les signifiants des cas (3), (4) et (5) n’aient pas de manifestation matérielle (au contraire de (1), (2) et (6)), ne soient pas littéralement « réécrits », mais une réalité phénoménale comparable aux illusions perceptives courantes[100] et qu’ils n’en diffèrent que par le crédit plus grand, durable, qu’on leur accorde. Cette option psychologique intéressante ne concerne pas, du moins pas directement, la notion de réécriture si l’on retient qu’elle doit précisément sa réalité à la présence concrète d’une *lexicalisation*. Bien qu’il en aille de même pour la notion de profilage, la présence d’une lexicalisation ne rapproche toutefois qu’en apparence ces deux notions puisque, comme on peut le voir sur cet exemple, d’un côté les cas (1), (2), (6) valident des profilages qui *conservent la forme du signifiant* tandis que, de l’autre, les cas (3), (4) et (5) valident des *réécritures* qui superposent aux signifiants du texte des signifiants homogènes (*point culminant*, *ligne d’horizon*) ou hétérogènes (*crête*, *crochet*). De plus, alors que la lexicalisation qui manifeste la réécriture « appartient au texte du commentateur, et non au texte commenté »[101], le profilage engage lui nécessairement une sémiosis *in situ*[102]. On peut ainsi évaluer la complexité sémiotique des formes textuelles (3) et (6). La forme (3) émerge sur un fond affaibli (Écriture), tandis que la forme (6) émerge sur un fond plus dense (Montagne). De ce point de vue, avec notamment « versant nord » et « gravir », ce profilage de « crampons »$^{(6)}$ compte parmi les formes textuelles les plus saillantes de ce *texte*. À l’inverse, la réécriture « crochet » apparaît comme un point critique de la *lecture*.

Tentons à présent de cerner la complexité sémantique du passage en restituant le plus fidèlement possible la dynamique de constitution du sens qui l’anime. On va voir que le texte lu privilégie certaines des formes textuelles.

---

[100] Par exemple, dans ce vers du poème *Haeres* d’A. Frénaud *J’ai nourri le poème avec la vie qui s’écroulait / dès l’origine…* gageons que maint lecteur pourra lire à part lui, ne serait-ce qu’un court instant, « s’écoulait ».
[101] Cf. Rastier 1996a, p. 193.
[102] Ces différences, qui distinguent le profilage de la réécriture, indiquent par ailleurs que l’ordre du phénomène désigné par la réécriture ne relève pas de l’objet de la TFS.

2) Trois moments d'un parcours sémantique

A. Dans l'hypothèse d'une lecture linéaire du texte et du recueil, le passage de la Zone 1 à la Zone 2 dans le poème *Rouge éteint…* se traduit vraisemblablement par un prolongement de l'isotopie des Parties de bâtiment ('fenêtre', 'muret') jusque dans le déictique *là*, qui peut référer à ce moment de la lecture à un *lieu d'habitation* de nature indéterminée. D'autre part, la récence de cette isotopie peut inciter à profiler *crampon* par 'pièce de métal recourbée servant à assembler des pierres d'un mur', *volet* bordant la zone de cooccurrence. Cependant, dans le contexte *là, il n'y a plus de points / ni de lignes* (on notera les pluriels), il convient d'admettre que, dans un texte où les lignes de mots sont matériellement rompues et les points typographiques manquent manifestement, le déictique en question tend à prendre une valeur référentielle toute autre. En même temps qu'au profilage scripturaire des lexèmes *point* et *ligne* ((1), (2)), on pourrait alors assister dans *là* à un recouvrement sémantique du signifié *domestique* par le signifié 'page'. Cette sorte de recouvrement sémantique signale une lecture en deux temps où s'accentue au final l'impression de discontinuité dans le passage de la Zone 1 à la Zone 2 par rupture d'isotopie sur *là*. Mais ce n'est pas tout.

Au fur et à mesure que progresse la lecture du texte, un second mouvement de rétro-lecture s'amorce lorsqu'on lit le syntagme *gravir le versant nord* qui, avec l'institution globale de l'isotopie Montagne, induit pour le passage supérieur de la zone 2 de nouvelles modulations du sens. Ces dernières sont patentes, à nouveau et sans grande surprise, au niveau du déictique *là*, où 'page' n'a plus la *stabilité* du *moment précédent* et paraît devoir le céder au contenu 'montagne', mais aussi, corrélativement, au niveau de *crampon* qu'on tend à profiler comme 'pièce à pointe'[103]. Qu'advient-il alors des lexèmes *point* et *ligne* ? Compte tenu de leur situation contextuelle, il paraît raisonnable d'admettre que les formes textuelles impliquant les signifiés 'signe de ponctuation' et 'suite de caractères ' *abandonnent* de leur stabilité antérieure du fait de la re-sémantisation de *crampon* et, surtout, du déictique.

B. En somme, on (re)produit une lecture en *trois temps* qui se traduit d'abord par l'évocation fugace d'un fond sémantique lié aux Parties de bâtiment, puis par un profilage *stable* de valeurs lexicales liées à la matérialité du texte, enfin par une *déstabilisation* partielle de ces mêmes profils scripturaires. On peut voir dans ce dernier temps comme une amorce de *dé-différenciation*, dans la mesure où la notion de profilage engage l'opération converse de différenciation — *i.e.* répartition fond/forme liée à des classes sémantiques. Cette dé-différenciation ne semble pas se réduire à une virtualisation du trait générique /écriture/ sur *point* et *ligne*, les profils en jeu connaissant plutôt une sorte d'atténuation de leur netteté de forme. Au reste, même la forme *crampon* ne jouit pas ici d'une stabilité absolue dès lors que deux de ses acceptions sont actualisables de manière également plausible.

[103] Au détriment de 'pièce de métal recourbée servant à assembler des pierres d'un mur', certes lui aussi doté du cas INST, et ainsi potentiellement compatible avec la structure actancielle, mais qui ne permet pas d'isotopie comparable à celle que 'pièce à pointe' réalise avec 'gravir'.

C. Ne convient-il pas dans ces conditions d'assumer le sens plurivoque *recevable* en tant que sens plurivoque *effectif* du passage ? C'est un problème très difficile qui ne se résout qu'en parvenant à préciser la pertinence de chacune des formes textuelles dans l'ensemble du texte lu et au-delà. On peut penser à cet égard que la réécriture par *point culminant* et *ligne d'horizon* pourrait éventuellement restituer un effacement poïétique de *culminant* et de *horizon* par la stratégie énonciative. Mais la stabilité du passage qu'on obtient alors ne demeure-t-elle pas au fond factice, malgré les justifications intertextuelles qu'on peut apporter (cf. *supra*, 2.2.) ? Notre sentiment est que ce sens plurivoque, dont nous avons signalé les inégalités entre unités, appartient à la *stratégie d'interprétation* mais pas, ou pas tout entier, à la lecture (entendue ici comme résultat), au sens où il constitue uniquement le matériel d'arrière-plan sur lequel opère l'interprétation en vue de la lecture, c'est-à-dire du commentaire. Une sémantique des textes décrit ainsi la complexité interprétative.

3) Le sens dans l'incertitude : sémiosis inaccomplie et parcours interprétatifs

Quoi qu'il en soit, l'incertitude semble l'emporter exprimant ainsi *l'instabilité sémiotique* des formes textuelles concernées. Or on se trouve dans le schéma syntaxique d'une accumulation qui, à l'instar de l'énumération simple, prescrit ordinairement une homogénéisation de ses constituants (dont l'attribution du cas INST est ici un indice important). Que construit-on dès lors dans une telle incertitude ? Dans le cas présent, les sémèmes n'étant pas stabilisés, il paraît difficile de procéder à une assimilation sur la base de traits génériques comme on peut le faire, par exemple, dans *Des pommes, des poires et des scoubidous*, mais aussi, en toute logique, sur des traits dits spécifiques car il faudrait pour cela pouvoir interdéfinir *point*, *ligne* et *crampon*. À notre avis, dans le cas de figure d'une sémiosis *inaccomplie* des unités, l'interprétation peut encore opérer à partir du signifiant sur des valeurs sémantiques qui concernent la *région* du *motif* que pointent les *profils potentiels* élus dans le passage. La description peut en effet porter sur la *base morphémique* du mot sans se poser la question de leur valeur proprement lexicale en contexte (ex. pour *point* a-t-on 1, 4a ou 4b ?). On peut conduire ce genre d'analyse pour de mots isolés mais aussi pour des ensembles de mots.

Il nous semble ainsi raisonnable de proposer le potentiel de traits communs à *point*, *ligne* et *crampon* suivant : /retreint/, /locatif/, /fixité/, /stabilité/ et /adjuvant d'une visée animatrice/ (cf. Ch.II, 2.2.2.b). On voudra bien noter que si ces dénominations de traits sont sans doute perfectibles et non limitatives, elles demeurent compatibles avec les traits génériques /montagne/ et /écriture/ et sont par ailleurs congruentes en contexte avec le trait casuel /instrumental/. Sur cette base, il est possible de dire, non sans précautions toutefois, que le passage étudié manifeste une *classe contextuelle* des *Repères*, la perte des repères ou leur négation étant par ailleurs exprimée dans les vers *je ne sais pas qui j'oublie, / qui je laisse…* Au reste on retrouve ici les signifiés *j* (*point de mire*, *ligne de mire*) dont les guises, apparaissant dans divers contextes négatifs, participent en fait de tout un pan thématique de l'œuvre :

> Un aveugle et la ligne de mire (*Dehors*, p. 340)
>
> Ecrire sans point d'ancrage, sans point de mire, risque absolu, espace ouvert… précipice de la langue, laconisme de funambule, — et le volubilis de la mort qui s'accouple à l'écriture, qui s'enroule autour… (*Échancré*, p. 34)
>
> une marche, une écriture adéquate à sa visée seconde, à l'absence du point de mire… (*Échancré*, p. 102)
>
> à l'extrême de l'écriture de la nuit / rien n'arrête, et manquer la cible est un premier pas (*Rien encore, tout déjà*, 1991, p. 31)
>
> j'écris sans la lumière, je tire au jugé / les pages sont coupées […] — courir la montagne est un acte désespéré (ibid., p. 38)
>
> Élargissement sans point d'appui, soufflerie de l'intervalle. Nulle assise sinon le brasier de l'abécédaire des monstres (*Dehors*, « Le soleil substitué », p. 231)
>
> j'allège, de ma main qui n'écrit pas, les mamelles de la nourrice, et je tire la langue à plus fort que moi… sans béquilles, sans échasses, je risque le second pas… (*Échancré*, p. 44)

La négation du Repère comme condition de l'acte (poétique), qui non seulement rejoint mais est constitutive des thèmes de la cécité, de la nuit et du vide — cf. *Pour que tu saches écrire dans le vide* (*Écart*, p. 37) — est on ne peut plus manifeste. La thématique de Dupin paraît ainsi légitimer, à l'échelle du texte isolé, un mode de saisie du sens qui *secondarise* le profilage comme la réécriture (*i.e.* des formes textuelles stables) au profit de valeurs sémantiques (/retreint/, /locatif/, /fixité/, /stabilité/ et /adjuvant d'une visée animatrice/) qui « résonnent » entre les morphèmes du texte, et non les lexèmes. Une telle saisie « esthétique » nous semble refléter un aspect important de la dynamique de constitution du sens dans les textes fragmentaires de Dupin. En somme, alors que les formes textuelles restent difficilement stabilisables, quelque chose du sens se laisse construire, via les *motifs*, qui relève de la cohésion du texte et qui conduit par là à un certain niveau de cohérence ouvrant sur le commentaire.

3.2. Sémantique des constructions tronquées

Soit une définition ordinaire de l'ellipse comme « une omission syntaxique ou stylistique d'un ou plusieurs éléments dans un énoncé qui reste néanmoins compréhensible » (*PRobert*), il semble abusif — en contexte poétique — de parler de constructions *elliptiques* pour les passages relevant chez Dupin d'une énonciation nominale. Prenant la mesure de leur difficulté interprétative, la description sémantique des constructions *tronquées* permet de se faire une idée plus précise de la texture ou du tissu esthétique de ces textes fragmentaires.

1) Tentative de résolution d'une construction elliptique

a) Analyse de la difficulté

Dès le début du poème *Rouge éteint dans la fenêtre*…, « rouge éteint » pose un problème d'interprétation. Dans ce syntagme « rouge » a un emploi nominal et entretient avec « éteint » une relation de terme qualifié à terme qualifiant. Pour une herméneutique de la clarté, étant donné le passage qui l'accueille, cette construction appelle sans doute à suppléer les ellipses morphosyntaxiques supposées par des paraphrases telles que « *Il y a du* rouge éteint dans la fenêtre vif-argent », « *Le* rouge *de N est* éteint dans la fenêtre vif-argent » ou encore, dans un plus grand respect de la syntaxe dupinienne, « Rouge éteint *du/de la N* dans la fenêtre… ». Si ces spéculations ne nous retiennent pas elles nous mettent néanmoins sur la voie d'un fonctionnement sémantique particulier. On peut en effet avancer l'idée que, pour le dire simplement, le « rouge » en question doit être le rouge de quelque chose, et autrement dit que ce passage tolère un fonctionnement de type métonymique[104]. Dans cette hypothèse, une sémantique textuelle est portée à imaginer, au niveau de la structure actancielle impliquée, un actant non lexicalisé muni d'un lien PARTIE-DE. Soit, figuré par un graphe sémantique détaillant la structure de la zone 1a :

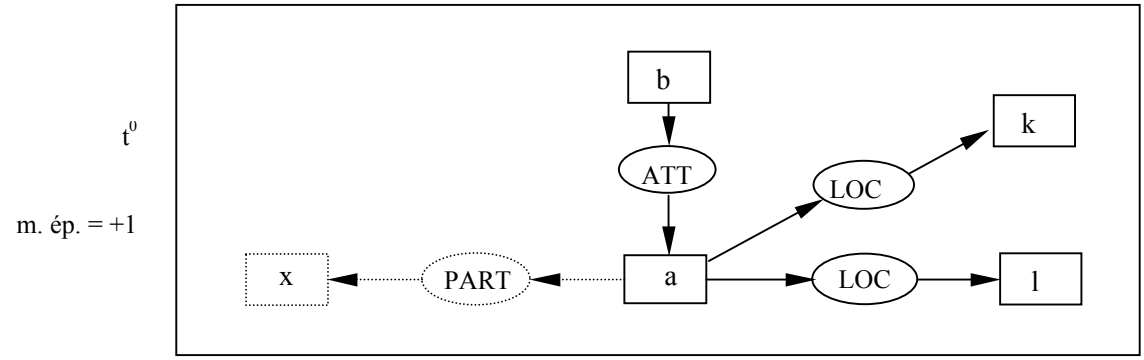


Figure XII : graphe de la zone 1a

N.b. a : 'rouge', b : 'éteint', k : 'fenêtre vif-argent', l : 'muret de granit', x : ?, PART : partie de ; t^0 : actuel[105], m. ép. = +1 : modalité épistémique relative à la certitude, dans l'univers de Je (VS « je ne sais pas qui j'oublie, qui je laisse… ») ; enfin, le nœud [x] et le lien attributif à l'état virtuel sont matérialisés par des pointillés.

L'ensemble de cette représentation (*i.e.* non seulement les actants et leurs relations mais aussi la modalisation et la temporalité du graphe) figure le *contexte d'accueil* de l'actant à restituer, l'intégration locale de ce dernier étant en d'autres termes soumise aux conditions sémantiques posées au sein de cette zone de corrélation actancielle à la morphologie ramifiée (cf. *supra*, 1.2.2). Comme le

[104] Dans cette optique heuristique, il pourrait s'agir de la variété de métonymie dite « du signe pour la chose », instaurant un rapport indiciel qui rappelle la conception sémiotique d'un C. S. Peirce.
[105] La troncation morphosyntaxique conduit à des restitutions sémantiques de ce genre. Ici, bien que possible en principe (ex. « Le rouge *était* éteint dans la fenêtre vif-argent ») le /révolu/ (t-1) doit être écarté au profit de l'/actuel/ (t0) en vertu de l'isotopie temporelle dominante du texte.

poème ne comporte pas d'indications pertinentes pour fonder l'interprétation, quelque peu perplexe à ce niveau, on peut décider de partir à la recherche d'un passage parallèle (cf. *infra*, 3.3.1) dans « Tramontane », tout d'abord, puis dans le recueil et enfin dans l'œuvre.

b) Complexes sémiques en attente de lexicalisation

Pour prendre ses repères, cette recherche peut s'appuyer sur des emplois attestés. Le *Grand Robert* enregistre :

> 1.Qui ne brûle plus. *Feu à demi éteint qui couve sous la cendre*. *Foyers éteints*. — Qui n'éclaire plus. *Astre* (cit. 12) *éteint*. → mort. Géol. *Volcans éteints*.
> 2. Qui a perdu son éclat, sa vivacité. Couleur éteinte → blême, décoloré, effacé, pâle, passé, terne. Ciel éteint. Alchim. *Mercure éteint*, qui a perdu son éclat métallique.
> 3. Qui est affaibli ou supprimé. *Sentiments éteints*. → effacé, passé, refroidi. *Passion éteinte. Sens éteints. Son souvenir est tout à fait éteint ici.*
> 4. Qui est sans force, sans expression. *Visage éteint*. → Morne, mort. Par métaphore : Vie éteinte.

Si l'on convient que l'actant à suppléer doit être isotope avec 'fenêtre' et 'muret' alors il doit comporter, outre le trait /rougeur/, quelque chose comme un trait inhérent /concret/, d'où suit vraisemblablement l'exclusion de *sentiment* et de *souvenir* et une restriction des candidats possibles à *feu*, *foyer*, *volcan*, *visage*. Plus exactement, pour ne pas brider l'enquête au seul signifiant, l'actant en question devrait présenter soit le groupement de traits {/igné/, /rougeur/, /concret/, /cessatif/}[106], soit {/rougeur/, /concret/, /cessatif/}. De tels groupements constituent des complexes sémiques. Ressortissant au caractère compulsif de l'interprétation, ils rendent compte du fait que le contexte « rouge éteint » accueille un minimum de traits de sens actualisés. En tant que groupements locaux instables de traits, ces complexes sont généralement en attente d'une lexicalisation synthétique dont le rôle s'apparente au fin mot d'une énigme. On retrouve ici les problèmes soulevés en 2.3. au sujet des figures de l'énonciation représentée.

c) Appréciation subjective du complexe sémique

Dans l'hypothèse d'une lecture qui présuppose la cohérence référentielle du passage et, d'autre part, qui résume tout le contexte à l'espace du texte (ce qui correspond grossièrement à la situation transitoire d'une lecture qui entre dans *Le grésil*), ces complexes sémiques suscitent une *appréciation subjective* du sens qui pourra se traduire par des lexicalisations diverses. Par exemple, il est tout à fait imaginable de substituer « soleil » (couchant ?) à *rouge*. Cela étant, il est nécessaire de souligner que ce genre d'opération locale, qui a ici vocation à stabiliser un passage en intégrant le complexe sémique {/igné/, /rougeur/, /concret/, /cessatif/} dans un lexème donné, n'est pas sans

[106] Ce dernier trait est afférent contextuel.

incidence sur la compréhension du tout que forme le passage lui-même car la lexicalisation d'un complexe sémique n'est jamais sa pure réitération. Ainsi, le lexème « soleil » concrétiserait la transposition de {/rougeur/, /concret/, /cessatif/} sur un fond sémantique des //astres//, avec une conversion possible de /igné/ en /luminosité/ et /chaleur/, voire une actualisation du trait /circularité/. La portée de la lexicalisation peuvent être plus importants encore. Par exemple, la substitution de « tison » à *rouge*, qui satisfait également au premier complexe sémique proposé (à la différence notamment de « braise », en raison du trait /cessatif/), peut inciter à comprendre *muret de granit* comme une lexicalisation analytique de « foyer » ou de « cheminée » en liaison directe avec l'isotopie de l'Habitation. L'interprétation est de la sorte conduite à parcourir de nouveau le passage pour y effectuer une re-distribution des rapports fond / forme. Ce qui montre que l'obscurité / la difficulté n'est pas toute nécessairement là où on croit la localiser, en l'occurrence en lieu et place de *rouge*, le sens des autres lexèmes n'étant pas *a priori* stable. À partir de ces remarques, comme nous avons quitté chemin faisant le fonctionnement métonymique stricto sensu, schématisons les directions possibles qui se présentent à l'interprétation :

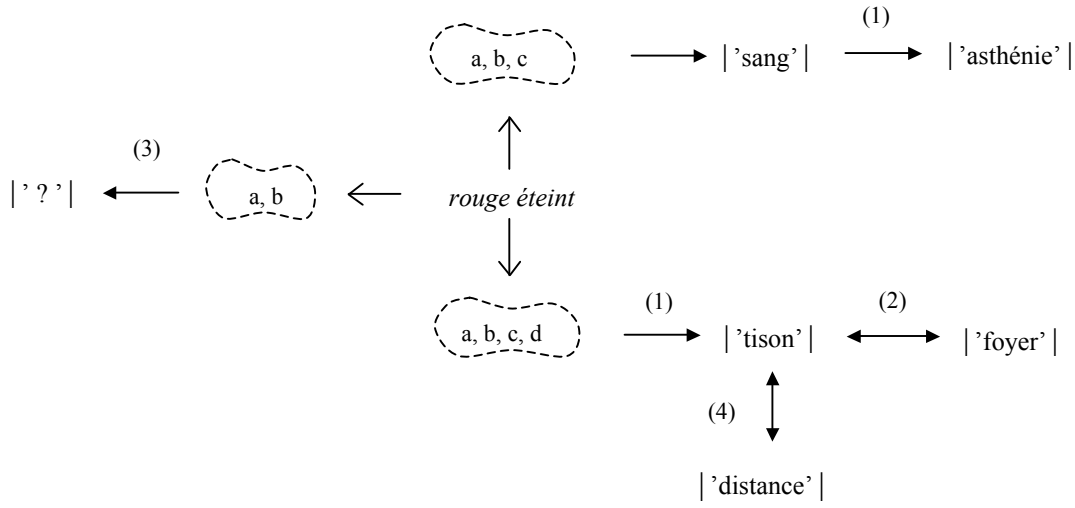


Figure XIII : complexité tropologique du passage rouge éteint

N.b. les formes en pointillés figurent différents complexes sémiques où a : /rougeur/, b : /cessatif/, c : /concret/, d : /igné/. La relation tropologique varie selon les complexes sémiques présumés : (1) relation métonymique, (2) relation synecdochique, (3) relation symbolique, (4) relation métaphorique.

La relation synecdochique n'est pas détaillée, elle consiste ici en une réécriture de réécriture, 'tison' et 'foyer' étant bien entendu isotopes (pour la réécriture | 'sang' | voir ci-dessous). La relation symbolique décrit elle l'établissement de symboles au sens traditionnel du terme, à cette différence près que la réalité du symbole ne relève pas ici d'un cadre socio-culturel (au sens où, par exemple, « sceptre », « couronne » ou « trône » expriment conventionnellement la royauté) mais *individuelles* (on formulerait hypothétiquement les choses ainsi : le « rouge » symboliserait chez Dupin un certain sentiment, la vivacité du souvenir, etc.). Enfin, pour illustrer la relation métaphorique nous rapprochons cavalièrement *je ne sais pas qui j'oublie, / qui je laisse* du titre du poème « Ce tison la

distance ». Telle est l'idée que l'on peut se faire de la complexité tropologique qui tout à la fois entoure la compréhension du passage et, plus largement, guette la poursuite d'un ou de plusieurs passage(s) parallèle(s) probant(s). Cette *ouverture du sens* ressortissant à la structure actancielle décrite, la question n'est alors pas tellement de savoir s'il existe dans « Tramontane », ou ailleurs, un passage qui donne à construire une réécriture sur 'rouge' mais de savoir s'il existe un passage assimilable à une structure locale dans *Rouge éteint…* dont l'instabilité sémantique pour être centrée sur un terme (*rouge*) engage à vrai dire tout l'ensemble de la structure.

d) Recours aux passages parallèles

Ces contraintes exposées, parcourons *Le grésil* à la recherche des complexes sémiques proposés (nous ne détaillons pas les afférences pertinentes) :

— Passage 1. (p. 18) : *voyage lacunaire / de mots sans noms sur la* lave */ qui s'écroule dans la ronce / la couleur jetée [ ] sur le mur*.
— Passage 2. (p. 23) : *qui vient de s'écrire, qui va / s'éteindre — c'est l'infini… // le petit* sang *craché, le point / de l'aube —*.
— Passage 3. (p. 56) : *comme d'un* feu *reclus [ ] et gestant dans la terre des morts*.
— Passage 4. (p. 68) : *sans une* goutte de sang.
— Passage 5. (p. 95) : *quand je n'ai rien [ ] je le donne / une* goutte de sang *réel / sur un avant-livre épars*.
— Passage 6. (p. 97) : *le petit* sang *craché d'une / intempestive agonie [ ] ouverte*.
— Passage 7. (p. 111) : *la cuvette de* sang */ s'assombrit [ ] s'éteint*.

Alors que les candidats potentiels (en caractères ordinaires) satisfont à l'actualisation de l'un ou l'autre des complexes sémiques, leur intégration au sein de la structure actancielle est toutefois loin d'être évidente. Ce relevé n'apparaît donc pas vraiment probant et donne au contraire des raisons de douter qu'on parvienne à résoudre l'énigme *supposée* par la découverte d'une bonne lexicalisation. Une lecture assidue des autres recueils, avec toutes les précautions qu'appelle ce genre d'affirmation, nous convainc également qu'aucun passage de l'œuvre ne saurait revendiquer le titre de passage parallèle. L'interprétation semble dans ces conditions contrainte (par les textes) à un *repli positif* qui se traduit spécialement par un abandon du *régime herméneutique de la clarté* c'est-à-dire, en l'occurrence, de la recherche du fin mot de l'énigme.

2) L'instabilité locale comme fait interprétatif et reflet d'une esthétique

a) *Le cas de* rouge éteint

A. S'il en est bien ainsi, à quoi peut bien ressembler une lecture qui ne présume pas l'existence d'un terme élidé eu égard au passage lu plus haut ? Dans ce cas de figure, on admet tout

d'abord que dans *rouge éteint* le poème propose en définitive une configuration sémantique qui n'appelle pas de résolution au sens fort. En même temps, on reconnaît que Dupin commence son poème par une complication vis-à-vis de laquelle le lecteur est amené à constituer un complexe sémique ({/igné/, /rougeur/, /concret/, /cessatif/} ou {/rougeur/, /concret/, /cessatif/}) qui ouvre (l'interprétation et l'imagination) sur le sens possible déterminé par l'ensemble du passage (*i.e.* la zone 1a). Car quelque chose est bien donné à construire malgré l'inintelligible. L'instabilité du groupement de traits produit est dès lors susceptible d'être livrée à l'appréciation subjective du lecteur qui cherche à s'approprier, au moyen de lexicalisations diverses (« sang », « tison », etc.), l'arbitraire relatif des suggestions qu'induit le texte. Or comme les lexicalisations possibles possèdent nécessairement un faible degré de pertinence — en raison notamment de la morphologie ramifiée du passage lu, le complexe sémique qui se laisse construire ne peut faire l'objet d'une intégration lexicale *décisive* et tout le passage conserve ainsi sa *complexité première*.

B. Concernant l'interprétation comme processus, on peut dire en première approche que le parcours interprétatif prend ici un aspect *inaccompli* (aspect censé traduire le sentiment de gêne ou d'insatisfaction de l'interprète), la lecture demeurant en quelque sorte au niveau de la *promesse de sens* du complexe sémique produit. Il nous semble néanmoins plus exact de se représenter le parcours interprétatif comme fixé sur un *moment inchoatif* (terme signalant qu'on est déjà engagé dans un processus) en réservant la qualification d'*aspect inaccompli* à la *sémiosis textuelle* qui, effectivement, n'aboutit pas à une forme textuelle stabilisée dans l'espace connexe du texte. Ce genre de fonctionnement, auquel on accède par l'entremise de la notion de complexe sémique, rend compte d'une forme d'ouverture du sens constitutive du tissu esthétique du poème.

b) Autres cas

A. L'usage de la troncation au plan morphosyntaxique concerne d'autres types de construction. En produisant, parallèlement à des énoncés relativement plus complets (cf. *supra*, 2.4.2. les occurrences de type A), des énoncés de type strictement locatif ou, surtout, attributif (par ex. *bloc d'anthracite écrasé / dans la lumière*, p. 104 ; *le cillement / de la plaie* p. 73), la stratégie d'énonciation nominale crée les conditions d'une ouverture actancielle à laquelle une stratégie interprétative peut tenter de répondre en s'efforçant d'exploiter le module actanciel[107] des lexèmes impliqués. Aussi, dans la mesure où l'énoncé est à nouveau reçu comme un appel direct à l'imagination et une incitation à interpréter, dans un premier élan de lecture ou selon la perspective d'une herméneutique de la clarté, l'ouverture en question peut-elle provoquer tout un questionnement en vue d'une complétude, d'une cohérence dont la *Figure VII* peut donner quelque idée. Dans le cas par exemple de l'énoncé *le sommeil troué* (p. 27), on mobilisera diverses connaissances (recherche de passages parallèles, développement de scenarii, etc.) pour tenter de saturer les pôles d'une structure actancielle présumée élidée, en cherchant à savoir par quoi, par qui et pourquoi le « sommeil » a été

[107] Au sens de Pottier [1987] 1992, p. 126.

« troué ». Ce genre de questionnement appartient aux textes, qui le suscitent en effet. Mais la lecture motivée par une semblable volonté de déchiffrement va très exactement à contre-courant du mode herméneutique qui rattache la poésie de Dupin à la modernité.

B. Eu égard à l'ouverture actancielle de ces constructions nominales, il nous semble alors raisonnable de conclure à l'identique du cas de *rouge éteint*. Car là aussi les textes opposent généralement une résistance drastique à la réalisation d'une approche qui vise à restituer un contenu (présumé manquant) au moyen d'une lexicalisation pertinente, c'est-à-dire en produisant une forme textuelle *stable* apte à intégrer la structure actancielle locale impliquée. Ce genre d'approche assigne un régime énigmatique spécial au texte lu. Or, à l'expérience des textes, (i) il paraît vain de croire s'appuyer sur des passages parallèles permettant de répondre aux difficultés soulevées localement ; (ii) comme en témoignent l'allotopie et la pluri-isotopie dominant les structures textuelles, il paraît tout aussi illusoire de parvenir à restituer la lexicalisation pertinente censée répondre à des attentes d'intelligibilité contrôlées par les textes. Ces cas de construction apparentés à celui de *rouge éteint* peuvent être soumis à un semblable scénario de description : (i) actualisation d'au moins un lien actanciel avec émergence d'un complexe sémique qu'aucune lexicalisation pertinente ne vient reprendre, intégrer ; (ii) l'interprétation n'étant pas finalisé, par défaut d'interprétant, elle prend alors un *aspect inaccompli* caractéristique qui se comprend comme l'assomption d'un usage rhétorique délibéré de l'obscurité de la part de l'auteur.

c) Proposition de représentation schématique : liens élidés et liens zéros

Comment représenter cette tendance au sens suspendu ? Nous dirons que si, dans un premier temps, les syntagmes isotopes (ex. *scintillement de terre ouverte*) comme allotopes (ex. *le sommeil troué*, *l'écartèlement d'un parfum*) ont une grande probabilité d'être lus de la façon que décrit la *Figure XII*, à savoir avec les liens *élidés* orientés vers l'extérieur de la structure (indiquant par là l'existence d'une obscurité locale à résoudre), le locuteur — le lecteur de Dupin — se rend vite à l'évidence et les syntagmes difficiles tendent alors à être lus de la façon que décrivent les *Figure VIII* et *IX*, à savoir selon des liens zéros orientés vers l'intérieur de la structure. Cette représentation semble apte à répliquer, au palier mésosémantique, aux propriétés d'une esthétique fragmentaire : parties de nulle totalité autre que le poème, on ne présuppose pas de forme primitive[108] à ces constructions qui sont à lire dans *l'incomplétude sémantique* qui les *définit*.

3.3. Du parallélisme sémantique aux variations thématiques

En situation de fermeture hermétique forte la voie du *parcours* est un expédient éprouvé[109]. Tout en gardant bien à l'esprit le fait que cette œuvre s'ouvre à un intertexte contemporain et

[108] La génétique aurait ici son mot à dire, l'étude des brouillons permettant sans doute de clarifier la situation à ce niveau.

[109] On se sentirait proche de la position d'un Charles Mauron lorsqu'il insistait heureusement sur la réalité de l'obscurité mallarméenne comme phénomène : « L'obscurité de Mallarmé existe. Elle n'est point l'abîme sur lequel certains feignent de ne pouvoir se pencher ; elle ne provient pas non plus d'une frivole inattention du

classique, il est non seulement légitime mais nécessaire d'appliquer à la poésie de Dupin le mode de lecture sur lequel insiste Jean-Pierre Lefebvre au sujet de la poésie de Paul Celan, dont l'hermétisme a suscité une ample littérature :

> Or, si la poésie de Celan s'autorise dans le poème individuel une certaine résistance à la compréhension immédiate, c'est dans le cadre d'une convention supérieure avec le lecteur, invité à lire et relire (à « travailler », à être « travaillé » par) la totalité des cycles, à percevoir les articulations, à reconnaître dans leurs retours les périphéries sémantiques de certains mots, à s'initier au prosodies et aux syntaxes : à se familiariser avec toutes les « négations » célaniennes[110].

Sans risquer de filer davantage ce rapprochement entre Celan et Dupin, en faisant une telle citation nous voulons tout d'abord insister sur le fait que s'il arrive chez Dupin que le champ de l'interprétation puisse se réduire au texte isolé[111] c'est l'inverse qui prévaut généralement dans cette poésie, l'ensemble de l'œuvre recelant, d'une certaine manière, comme le principe interprétatif du poème singulier (cf. *supra*, 2.3.1.b). En s'intéressant ici à un aspect de cette manière-là (qu'illustrait déjà notre sémantique du foyer interprétatif), la description sémantique investit de son point de vue une particularité reconnue par la critique dupinienne :

> Insatisfaite d'elle-même, elle [l'écriture de Dupin] se creuse et se reprend. Recueil après recueil, elle revient aux pierres déjà posées, les retourne ou les brise, et tente sa marche sur des sentes nouvelles[112].

Au cœur de ce mouvement de reprise créatrice se trouve le phénomène de la *variation sémantique*, phénomène que le thème caractéristique de l'Altération rend visible.

1) Méthode des passages parallèles et parallélisme sémantique

Le rôle important que joue le parallélisme sémantique dans la dynamique du sens chez Dupin a déjà été signalé au sujet du foyer interprétatif. Précisons de quoi il s'agit.

---

lecteur. Elle existe, ingénument, comme bien d'autres phénomènes au monde qu'il peut être passionnant d'interroger » (1968, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Corti, p. 12). Mauron mettait là en avant la possibilité d'une étude rationnelle, en fait méthodique, des poèmes les moins accessibles du poète, épinglant au passage les approches jugées impressionnistes. Le critique proposait alors la définition suivante du sens d'un texte : « j'espère être compris sans confusion si je définis le sens d'un texte : le réseau de relations que ce texte invite l'esprit à explorer. […]. Il y a donc *sens* et *sens*, comme il y a fagot et fagot ; je crois que la chose apparaîtra nettement, sans vaines chinoiseries, si l'on met derrière le mot « sens », unique et trop simple, cette réalité complexe : un réseau de routes et l'invitation à les parcourir » (p. 10). La métaphore rappelle évidemment l'étymologie latine connue du mot texte (*textus*, « tissu », « trame »), elle rejoint également ce verbe du grec ancien, *dierchomai*, métaphore du parcours qui désignait spécialement une pratique de lecture attentive et par suite approfondie.

[110] Préface à Paul Celan, 1998, *Choix de poèmes, réunis par l'auteur*, Paris, Poésie / Gallimard, p. 18-19.

[111] Par exemple : « Un vieil Algérien perdu, analphabète, perdu dans les couloirs du métro République, un papier froissé dans les doigts… ce qu'il demande : lire, avoir lu, avoir écrit . lire pour lui, libérer les mots, le libérer de l'inconnu des mots, — et traduire en geste, peut-être pour sa survie, la barrière, l'hermétisme de toute écriture… » (*Échancré*, p. 43) ; cf. également dans *Le grésil* les deux premières strophes de *Les genêts seraient en fleurs*... p. 24.

[112] Cf. Viart 1995, p. 9.

a) Rappel sur les passages parallèles

Nous avons évité d'utiliser à plusieurs reprises l'expression « passage parallèle », préférant les notions de passage-source et passage-but, parce qu'elle implique un *régime d'intertextualité* qui est loin de caractériser l'œuvre de Dupin. Antoine Compagnon rappelle ainsi ce qu'on entend habituellement par là :

> Qu'est-ce que la méthode des passages parallèles (*Parallstellen methode*) ? Il s'agit de la méthode la plus générale et la moins controversée, en somme du procédé essentiel des études et de la recherche littéraire. Lorsqu'un passage d'un texte nous pose problème par sa difficulté, son obscurité ou son ambiguïté, nous cherchons un passage parallèle, dans le même texte ou dans un autre texte, afin d'éclairer le sens du passage litigieux[113].

Pour compléter cette définition, qui reprend une conception traditionnelle en herméneutique, nous rappellerons à notre tour, à la lumière de P. Szondi[114], que *l'éclaircissement* du passage à interpréter par un passage parallèle implique foncièrement l'élection de la fonction herméneutique de ce dernier par et dans l'interprétation ; en effet, l'identification d'un passage parallèle résulte nécessairement d'un processus de construction qui valide la pertinence du passage au sein même de l'acte de lecture.

b) Dégagement de deux régimes d'intertextualité

Il n'y a pas coïncidence entre notre passage-but et la notion de passage parallèle ainsi définie : la distinction passage-source / passage-but diffère essentiellement de la distinction passage à interpréter / passage parallèle, qui se définit comme l'élucidation du premier par le second, en ce qu'elle n'implique aucune fonction herméneutique ou de déchiffrement. Pour une sémantique des textes, cette différence traduit des *régimes d'intertextualité* distincts.

(i) La distinction passage à interpréter / passage parallèle correspond en effet à une tâche spéciale où la lecture recherche intentionnellement un passage qui acquiert *in fine* dans l'interprétation un *statut d'interprétant* au sens où il autorise ou bien prescrit, en direction exclusive du texte lu, des parcours interprétatifs qui jusque-là pouvaient être imaginables mais restaient sans légitimité. Dans ce cadre, seul le passage posant problème est objectivement modifié dans la lecture et la relation entre ce dernier et le passage parallèle se révèle ainsi *anti-symétrique*.

(ii) En revanche, dans la distinction que nous faisons ici entre passage-source et passage-but ce dernier n'a pas valeur de preuve et ne sert donc pas un objectif herméneutique au sens strict ; il entretient avec le passage-source une relation *symétrique*. Chacun des passages concernés reçoit des déterminations sémantiques de la part de l'autre ou des autres — la relation n'étant pas nécessairement dyadique comme on le voit sur un des cas de figure déjà traités (cf. *supra*, 2.3.1). Cette seconde

[113] Cf. Compagnon 1997, p. 15.
[114] Pour une discussion cf. Szondi 1989.

distinction articule la notion de *parallélisme sémantique* ou mise en relation de deux passages telle qu'une *sélection réciproque* de traits sémantique produit la sommation d'au moins une forme sémantique (pour une illustration, cf. *supra*, 2.1.2). Envisagée dans une perspective linéaire, cette sorte de parallélisme peut prendre la tournure d'un *mouvement de reprise*, aux occurrences non limitées *a priori*, d'où procède *l'émergence* d'abord entre deux premiers passages, puis le *développement* d'une forme sémantique. Dans tous les cas, que la perspective soit linéaire ou non, chacun des passages impliqués doit être conçu comme le lieu d'une *variation* de la forme produite. Ces lieux connaissent des inégalités qualitatives qui justifient des rapports de *prévalence relative* entre le passage repris / source et le passage d'accueil / but en raison notamment du statut analytique ou synthétique des lexicalisations dans l'un ou l'autre des passages. Le parallélisme sémantique possède ainsi une certaine *pondération interne* qui qualifie sa *symétrie* propre.

À la différence de ce qui se passe dans les textes de Gérard Macé, ce régime d'intertextualité se révèle fortement primer, pour ne pas dire plus, le régime d'intertextualité anti-symétrique que révèle l'analyse de la méthode des passages parallèles. L'ouverture sémantique se traduit à ce niveau d'analyse par des parcours intertextuels *diffusants* réalisant le principe du parallélisme sémantique. Cependant, au titre d'une telle affirmation, on pourrait reprocher à la caractérisation d'être contradictoire avec elle-même au motif que la construction des parallélismes sémantiques paraît légitimer une *prolifération* débridée, diffusant tous azimuts, des *connexions intertextuelles*. Or la constitution du sens dans l'intertexte n'est pas anarchique chez Dupin. L'exemple d'où nous sommes partis permet à cet égard d'exhiber un contre exemple.

c) D'un complexe sémique à une forme sémantique

En général, l'ouverture qui définit le complexe sémique se révèle pour ainsi dire sensible aux passages du recueil avec lesquels le complexe est susceptible d'entrer en résonance. Un groupement instable de traits au palier mésosémantique peut en effet potentialiser à la sommation d'une forme sémantique au palier macrotextuel (toujours sur l'exemple *supra*, 2.1.2) et/ou intertextuel. Dans ce second cas de figure, alors que *la cuvette de sang / s'assombrit [ ] s'éteint* (p. 111) ne possède très clairement aucune fonction herméneutique, c'est-à-dire aucune valeur explicative immédiate vis-à-vis de *rouge éteint dans la fenêtre / vif-argent*, il n'en reste pas moins que le rapprochement de ces énoncés produit une *sommation* de forme sémantique à distance assez remarquable, représentable par le graphe suivant :

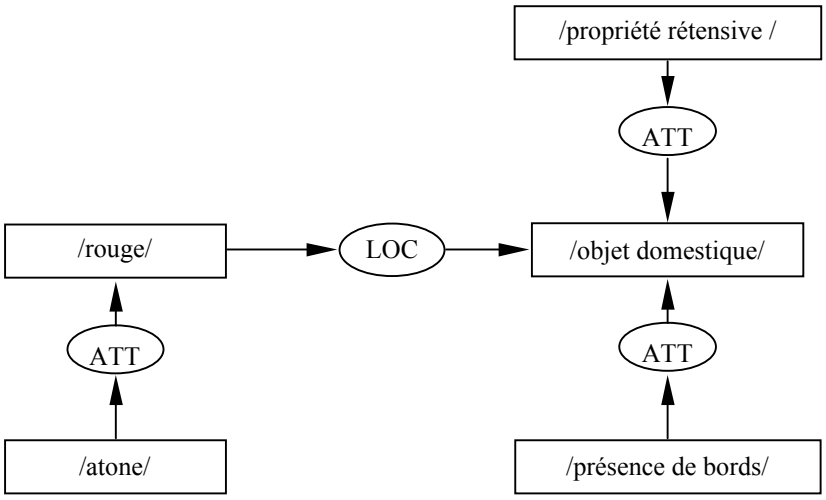


Figure IX : forme sémantique émergente entre la cuvette de sang / s'assombrit […] s'étein*t et* rouge éteint dans la fenêtre / vif-argent

N.b. Le trait /propriété rétensive/ peut déconcerter. La formulation que nous proposons voudrait rendre compte de l'intuition qu'on peut avoir d'une convergence de sens entre « fenêtre » et « cuvette » complémentaire de la présence de bords : la première retient l'attention, la seconde retient un liquide. Convergent ainsi les dimensions notionnelle et spatiale à l'horizon possible d'une certaine fluence (de l'attention, du liquide).

En somme, relativement à la description de la section précédente, alors qu'il y a des raisons de croire que l'accès à la clarté du passage *rouge éteint dans la fenêtre / vif-argent* demeure illusoire, le tissu esthétique du texte isolé se creuse localement d'une instabilité sémantique apparemment d'autant plus *positive* ou *constitutive* — au sens où elle ne traduit pas une sorte d'inhabileté interprétative et n'est pas jugée être un défaut de sens du poème — qu'elle semble participer de *régularités intertextuelles*, que synthétise la forme sémantique décrite. Mais la raison formelle, c'est-à-dire perceptive, qui porte à produire cette forme sémantique suffit-elle à légitimer sa pertinence au sein de l'univers sémantique de Dupin ?

d) Objectivité sémantique et déontologie de la description sémantique

Elle demeure précisément formelle car cette forme-là (Figure IX), du moins telle que nous l'avons décrite, n'organise vraisemblablement aucun réseau sémantique chez Dupin. Nous dirons qu'elle est dotée d'objectivité sémantique mais dépourvue de légitimité *thématique* dans l'œuvre. Cela touche à un problème fondamental. En effet, que l'œuvre ait semble-t-il, fortement tendance à multiplier, sur le mode du parallélisme, les mises en résonance sémantique à toutes les échelles de globalité textuelle (au sein du texte isolé, de la partie de recueil, du recueil mais aussi entre les recueils), n'autorise pas, au contraire, la description sémantique, tout spécialement dans une optique de *caractérisation*, à faire proliférer sans contrôle les formes sémantiques dans l'intertexte. De même, dans le cas de la constitution du foyer interprétatif les parallélismes sémantiques à distance ne sont pas

arbitraires car ils possèdent une légitimité *dialogique* (cf. *supra*, 2.3.1.b, §1). Dans un même ordre d'idée, si nous croyons licite de retenir comme un élément caractérisant le parallélisme sémantique interne mis en évidence au début de cette partie (cf. *supra*, 2.1.2), c'est parce que nous lui reconnaissons une fonction *tactique* légitimée au sein du poème *Rouge éteint…* On rappelle de la sorte comment la pratique descriptive contrôle l'objectivation sémantique en spécifiant la valeur fonctionnelle des descriptions envers lesquelles elle engage sa propre méthode. Venons-en à présent au cœur du propos.

2) Variations sur des formes thématiques

a) Principe des variations thématiques

Les listes d'occurrences présentées lors de l'étude du thème de l'Altération montrent que, en nombre, des syntagmes actualisant des classes sémantiques hétérogènes se détachent thématiquement du poème et sont abstraitement superposables dans la mesure où ils se rapportent à une même forme sémantique. Dit autrement, les trois formes sémantiques décrites rendent compte du fait que des groupes de lexèmes entretiennent entre eux, par la médiation de l'intertexte, des rapports privilégiés concevables en termes de parallélisme sémantique. Comme ces formes se rapportent toutes au même thème, le principe des variations thématiques se comprend ainsi : de même que la lexicalisation d'un complexe sémique n'est jamais sa pure réitération (cf. *supra*, 3.1.1.c.), de même chaque occurrence singulière réalise nécessairement plus ou moins la forme sémantique complexe qui unifie le réseau thématique (sur le modèle du thème de la Mémoire, Ch.III, 2.1.1). Chaque occurrence de forme, de par sa morphologie actancielle et son contenu lexical, concrétise alors en contexte une *variation sémantique*.

b) Les régularités des variations thématiques

1. *Remarques liminaires.* — La circulation au sein d'un espace textuel étendu (partie de recueil, recueil, œuvre) donne lieu à des rapprochements à plus ou moins longue distance (parallélismes sémantiques) qui entraînent la lecture à développer l'intuition d'une *unité organisatrice* sous-jacente — c'est ce qu'on peut appeler le moment inchoatif de la constitution d'une forme thématique. Dans une telle dynamique de constitution du sens, plus on fait de rapprochements, plus on identifie d'occurrences d'une forme thématique et plus on trouve des repères en ce qui concerne la façon dont se construit le sens textuel chez Dupin. La question qui se pose est la suivante : quelles régularités de perception / interprétation animent les *énoncés* identifiés comme des *occurrences* participant à la variation en contexte du thème de l'Altération ?

2. *Les énoncés isotopes : impression référentielle et saillance de forme.* — Commençons par traiter des énoncés isotopes, les moins nombreux :

- *des nuages blancs coupent la crête*
- *le moyeu creusé pour qu'elle tourne*
- *Elles* […] *perçant le vitrage de l'atelier des cires*
- *la racine du temple a percé le pied du marcheur pourrissant*
- *leurs dents dans la feuille*
- *les serres / l'encoche / dans le granit*
- *sur l'écorce la griffe d'un oiseau de proie*

En tant que tels, ces énoncés sont normalement perçus comme d'autres énoncés du même type. On note qu'ils induisent des impressions référentielles simples de type réaliste, le *syntagme* étant, sous condition expresse d'isosémie, une zone de localité privilégiée eu égard à l'impression référentielle. Mais la reconnaissance des formes thématiques qui s'y rapportent influence leur interprétation / perception. Partant, on retiendra que l'appréhension des *occurrences isotopes* du thème de l'Altération peut faire alterner deux modes de saisie sémantique distincts : (i) l'un donne lieu à une impression référentielle en n'interrogeant pas, sans doute, le rapport fond / forme. Nous le dirons par provision « figuratif » ; (ii) l'autre active la reconnaissance d'une forme thématique et se traduit par une *mise en saillance* dans l'énoncé d'éléments de la forme ou par un détachement singulier de la forme sur le fond qui l'accueille. Nous dirons cette saisie « esthétique ». Événement sémantique à part entière, ce dernier phénomène bien spécifique — car il suppose la constitution préalable, au moyen d'un parcours intertextuel, de la forme sémantique impliquée — marque localement le *relief du texte* isolé en révélant en quelque sorte un motif de son tissu esthétique. Toutefois, pour ces énoncés, le fait de comprendre qu'il se joue une *variation thématique* (saisie esthétique) n'entame pas la *persistance* d'une indexicalité référentielle (saisie figurative). L'expérience de cette saisie sémantique alternative du syntagme, fréquente avec les textes de Dupin, relève du caractère de l'œuvre.

3. *Les énoncés allotopes : la réification*. — Sans envisager ici de description approfondie, nous remarquerons seulement qu'avec les énoncés qui présentent une rupture d'isosémie,

- *mon nom troue la trame / vide / la sonorité du temps*
- *les serres / d'un oiseau de nuit / ouvrant le cycle — un éclat*
- *du temps fracturé*
- *le sommeil troué*
- *Dans l'air déchiré*
- *l'écartèlement d'un parfum*

on assiste fréquemment à une véritable *réification* qui se manifeste par une *afférence contextuelle* des traits /concret/, /matériel/ ou /solide/ sur des sémèmes qui comportent le trait inhérent opposé (ici dans 'sonorité', 'cycle', 'sommeil', 'temps', 'air', 'parfum') alors inhibé. Ce fait apparemment anodin n'est pas trivial puisqu'il témoigne d'une isotopie macro-générique *dense* liée à la solidité ou au matériel qui rejoint, de manière caractéristique chez Dupin, la *prégnance* de la modalité factuelle du *faire* (vs dire), exprimant selon les énoncés des effets de sens résultatifs (par ex. *du temps fracturé*) ou causatifs

(par ex. *les serres / d'un oiseau de nuit / ouvrant le cycle*). L'expérience de ce *parcours interprétatif* récurrent, où par exemple l'on transfère une qualité concrète à une entité qui ne l'est pas — soit, en termes techniques l'inhibition de /abstrait/ inhérent et l'actualisation concomitante de /concret/ afférent, est aussi caractéristique des textes de Dupin.

3) Un art de la modulation

A. Il y a tout lieu d'affirmer qu'une des lignes de force majeures de cette poésie se traduit par de semblables variations sémantiques en contexte, on le voit non dénuées de régularités internes, que réalisent des passages connectables sur le mode du parallélisme. Toutefois, on ne peut préjuger de l'homogénéité de la composante thématique de ces textes et il n'est pas sûr que les autres thèmes se présentent avec une structure complexe comparable à l'Altération, ne serait-ce que par ce thème s'articule en fin de compte sur un procès — qui est peut-être l'unique procès thématisé de cette poésie. Compte tenu de l'importance de ce thème chez Dupin, la double saisie « figurative » et « esthétique » ainsi que la réification peuvent être dites relever des *tournures* perceptives / interprétatives *typiques* auxquelles contraignent ces textes. En outre, ces variations ne paraissent pas devoir être limitées à la thématique et l'on peut envisager aux côtés des variations d'ordre thématique, des variations d'ordre *dialogique*, étant donné que les foyers de l'énonciation représentée sont des *figures* décrites comme des formes sémantiques.

B. Qu'est-ce qui lie, enfin, ces variations sémantiques au mouvement de reprise créatrice que nous évoquions au début ? C'est une différence de point de vue, celles-ci étant situées du côté de la réception, celui-là du côté de la production. À ce titre, à la lumière des descriptions produites, on peut admettre qu'un des traits caractéristiques du *mode génétique* des textes fragmentaires de Dupin consiste en des reprises modulées ou *modulations* d'une thématique et d'une dialogique stables. Eu égard au thème de l'Altération, ces modulations connaissent des *régularités* qu'on peut concevoir comme des *formes de textualisation* d'un « rêve d'agressivité » (Richard) : la manifestation du thème par des syntagmes isotopes *et* allotopes conçus comme des constructions tronquées (*vs* elliptiques) marquées par une sémiosis d'aspect *inaccompli*, itération de parcours interprétatifs[115] significatifs liés au procès d'altération, disposition d'énoncés suscitant non une référence hasardeuse mais intimement liée, là aussi, à une thématique sous-jacente. Ainsi fait-on le lien entre l'imaginaire du poète et son art du langage, qui pour Dupin s'affirme principalement en art de la modulation.

3.4. Prégnance du motif d'*écrire* dans la lecture

1) À distance du méta-poétique

A. La poésie de Dupin n'est pas foncièrement guidée par une dimension *thétique* portant sur la poésie en tant que telle. C'est sur quoi insiste Dominique Viart dans une réflexion qui intéresse les

courtes proses de « Fragmes » (*Échancré*), et qui s'appliquent *a fortiori* aux textes où la thématisation de l'écriture est moins forte :

> La lecture montre d'abord que ce n'est pas pour éprouver ni constituer un savoir de l'écriture que le poète interroge ainsi son mouvement d'écrire. Jacques Dupin ne prétend pas tenir de discours sur la poétique. Et cependant sa poésie revient sans relâche sur l'écriture qu'elle nomme et met en demeure. Le poète n'y théorise cependant aucune *présence*, ne soutient aucune esthétique de la *figuration* ni de l'*image*. Ce n'est que dans les perspectives les plus hâtivement cavalières que son œuvre s'est trouvée placée parmi les pratiques poétiques autotéliques et autoréférentielles. « Écrire en se gardant du spéculaire » lit-on dans *Échancré*. Le poète ne cherchait alors qu'à nommer la pression souterraine et puissante d'où lui vient sa compulsion d'écrire. Car il s'agit bien d'une poésie aux prises avec son élan, avec « l'impromptu, l'intempestif », avec ce qui gronde au-dedans, mille fois reformulé et toujours innommable. […] Réflexive sans doute dans l'étonnement inquiet avec lequel elle se considère, la poésie *n'est pas* cependant l'objet de la poésie »[116].

Il convient en effet, contre un risque évident de prosaïfication, de reconnaître d'emblée que la poésie de Dupin, dans son ensemble, ne saurait être abruptement qualifiée de méta-poétique. Pour notre part, le recul critique requis est visible dans le fait que nous ne construisons pas d'isotopie de la poésie mais bien une isotopie de l'écriture[117]. Ce n'est pas là jouer sur les mots car la dénomination d'une isotopie pose, pour l'activité descriptive, un principe *linguistique* d'assimilation fondé sur la signification du terme choisi (*i.e.* la dénomination même de l'isotopie et/ou du sème dit isotopant) à partir duquel se font les indexations pertinentes de sémèmes[118]. La description est par là explicite sur la nature des textes de Dupin : leur agencement de base n'est pas celui du texte méta-poétique où la poésie reçoit effectivement le statut d'isotopie comparée[119]. Ce qui n'exempte en rien de se pencher sur les rapports entre isotopies génériques chez Dupin.

Poursuivre ce but permet d'aborder un nouvel aspect typique de la dynamique de constitution du sens textuel qui intéresse la question du fonctionnement métaphorique. Nous concentrerons à cet effet l'analyse sur la partie « Tramontane ».

---

[115] La notion de parcours interprétatif n'est pas exclusivement liée au pôle de la réception. Elle engage également celui de la production, dans la mesure où l'auteur est son premier interprète.
[116] Cf. Viart 1995, p. 63.
[117] Sur ce genre de distinction, on notera pour mémoire que l'isotopie sexuelle s'impose chez Georges Bataille alors que l'isotopie érotique convient généralement aux textes surréalistes ; et l'on sait l'antagonisme qui liait sur ce point d'idéologie Breton à l'auteur de *Histoire de l'œil*.
[118] Plus largement, telle que nous la concevons, la description sémantique accepte la paraphrase intra-linguistique comme *modus operandi*, tout comme elle intègre d'emblée le régime interprétatif qui la définit, au rebours tout spécialement des tentatives de distanciation par instauration d'un métalangage.
[119] Voir à ce propos Chapitre III, 2.1.3.c. Mais « Moraines » dans *L'embrasure* réalise cette configuration thématique.

2) Analyse de l'énoncé écrire le versant nord

a) Statut des relata dans la lecture métaphorique

Considérons l'énoncé *écrire [ ] le versant nord* (p. 15). On relève tout de suite que les lexèmes en présence relèvent de domaines sémantiques distincts. Cette disparate est l'indice d'un fonctionnement métaphorique[120]. Partant, la forme prédicative de l'énoncé paraît distribuer les rôles : *écrire* appelle la restitution d'un comparant, *versant* celle d'un comparé. L'appartenance du texte au champ générique de la poésie et, quatre pages en amont du poème, le syntagme *gravir le versant nord* ainsi que la connaissance de la poésie de Dupin en général légitiment alors les réécritures suivantes[121] :

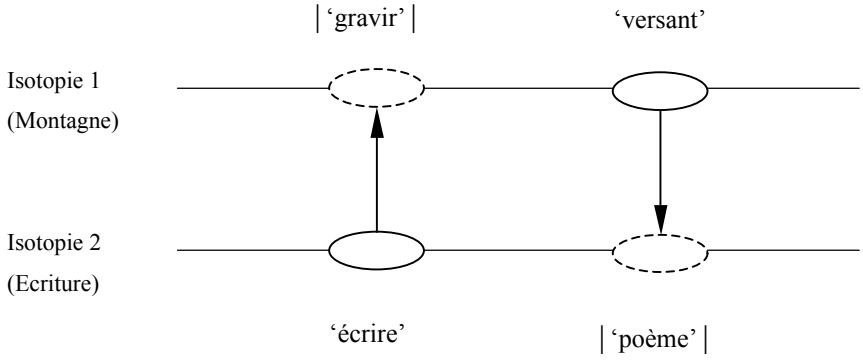


Figure X : connexions symboliques dans écrire le versant nord

En régime poétique, les réécritures | 'gravir' | et | 'poème' | (nous verrons plus loin que cette dernière peut faire difficulté) ne sont pas substituées aux sémèmes lexicalisés dans le texte mais co-existent avec eux, d'une manière singulière pourtant. En première approche, les traits pleins et en pointillés pourraient être dits figurer respectivement des états actuels et virtuels du sens, avec en arrière-plan l'idée que 'écrire' et 'versant' ont leur signifiant matérialisé. Toutefois, les sémèmes 'gravir' et 'poème' sont bel et bien actuels dans le moment de la lecture (description *vs* perception) et la figuration en pointillés et trait plein doit être comprise différemment, à savoir en termes de degrés de présence (une présence que nous semble justement mettre en sourdine le terme « virtuel ») — ce qui revient à voir dans la métaphore « une double actualisation graduée »[122]. De fait, 'écrire' et 'versant' d'un côté, 'gravir' et 'poème' de l'autre sont à distinguer sur un autre plan : lexicalisés, les premiers appartiennent au texte lu, les seconds sont eux les *sémèmes-interprétants* du passage lu. Ce qui veut

[120] Les choses sont un peu plus complexes et il faut sans doute ici tenir compte du fait que *écrire* ***sur*** *le versant nord*, au sens de « au sujet de… », est un énoncé parfaitement recevable (isotope), l'usage du blanc typographique jouant peut-être avec cette forme prépositionnelle. Dans ce cas il n'y pas bien entendu métaphore. Mais en régime poétique rien n'oblige, au contraire, à restituer la préposition présumée manquante pour rétablir la correction de l'énoncé et il convient avant tout de considérer positivement l'impertinence syntaxique et sémantique dans sa forme brute, telle qu'elle se présente immédiatement à nous.

[121] Cf. par exemple Richard, déjà cité ici, « […] à travers l'amoncellement des cailloux et des mots, jusqu'aux sommets de la montagne, du poème, […] » (1964, p. 341).

[122] Cf. Ballabriga 1998, p. 27.

dire que c'est grâce à eux ou à leur synonyme que l'on comprend la *structure métaphorique*. Concentrons-nous à présent sur les rapports entre 'gravir' et 'écrire'.

b) Actualisations sémiques

A. Concernant la lexicalisation de la réécriture, il doit être clair que le fait d'un côté de privilégier 'gravir' par rapport à d'autres candidats possibles comme 'grimper' ou encore 'monter' influe inévitablement sur la compréhension de l'énoncé métaphorique (il en va d'ailleurs de même lorsqu'on privilégie par exemple 'poème' par rapport à 'lettre', 'phrase', 'écrit', etc.). Pour dire les choses très simplement, la mise en présence de 'écrire' avec 'gravir' ou avec 'monter', plus neutre, produit des effets de sens commensurables mais non sans nuances significatives : 'gravir' nous en dit *plus* sur 'écrire' que 'monter', en motive autrement la saisie sémantique dans le cadre de la métaphore. Pour entrer dans le détail, on peut partir d'une analyse lexicale des emplois de « gravir » et « écrire » (*GrRobert*)[123] :

• Gravir :

— /mouvement linéaire ascendant/ : *gravir au haut d'une muraille*.
— /procès perfectif[124] progressif/ : *gravir les degrés, les échelons de la hiérarchie* ; cf. également hypothèse étymologique, du latin *gradus* « pas », « marche ».
— /visée animatrice/ lié à un /objectif d'atteinte, de franchissement/ : *gravir jusqu'au sommet de la colline*.
— /dysphorie d'intensité croissante/ : *gravir une pente escarpée, rude, raide* ; *gravir les étages lentement, péniblement, avec effort* ; *gravir son calvaire*. Implique /lenteur/.
— /contact matériel/ : le mot viendrait du francique *krawjan*, « s'aider de ses griffes ».

• Écrire :

— /visée animatrice/ : *écrire ses pensées, ses réflexions* ; *écrire son cœur* ; *se mêler d'écrire* ; *écrire un nom, une adresse sur un carnet, un bloc* ; *Je vous écris pour vous dire que….*
— /manifestation indicielle/ : *écrire des signes, des arabesques dans l'air* ; *ses rides écrivent son grand âge sur son front* ; *écrire à la craie, au crayon*, etc. ; cf. latin *scribere* « tracer des caractères » qui s'apparente à des termes indo-européens signifiant « gratter, inciser ».
— /activité de conditionnement/ liée à une /activité cognitive/[125] : *écrire un ouvrage, un article de journal, de la poésie, une œuvre* ; cf. latin *scribere* « composer (une œuvre) ».
— /parcours linéaire horizontal/ : *écrire une ligne*, *écrire une phrase*.
— /contact matériel/ : *écrire sur une ardoise, sur un tableau noir, sur un mur, dans la poussière*, etc. ; cf. également *griffonner*, *gratte-papier*.

Dans ces conditions lexicales, la co-incidence des deux sémèmes[126] en relation métaphorique induit notamment la saillance dans 'écrire' du trait /visée animatrice/, du /contact matériel/ et l'afférence d'une /dysphorie d'intensité croissante/ liée à l'aspect /duratif/ du procès d'écriture. Parallèlement,

[123] Cette description tire parti de l'analyse « référentialiste » du verbe *monter* proposée dans Cadiot, Lebas 2003, pp. 9-30.
[124] Synonyme de « limité ».
[125] Le trait /activité cognitive/ est rendu manifeste, si l'on peut dire, pour peu que l'on pense aux expériences surréaliste de l'écriture dite automatique.
[126] Il s'agit bien de sémèmes et, par exemple, en présence de *versant*, 'gravir' s'interdéfinit avec 'grimper', etc. mais non avec 'réussir' au sens d'une élévation sociale (car il ne s'agit évidemment pas ici de « gravir des échelons »).

/activité cognitive/ paraît faire l'objet d'un estompage, en termes de degrés de présence, dans 'écrire'. On notera que si la résolution de la relation métaphorique implique bien les deux sémèmes en question (il y a double actualisation), elle *se résout* ici par des *opérations sémantiques* qui ont lieu *sur* le sémème 'écrire' (terme comparé)

> *Remarques* : Tout cela n'est pas sans évoquer un lieu commun : écrire « avec ses pieds » ou en marchant avec en arrière-plan l'idée d'une libre pensée (ce qu'on trouve chez Nietzsche, en particulier). Seconde remarque, la constitution des tropes ainsi pris dans la thématique d'une œuvre (ici les thèmes de l'écriture et de la montagne) doit faire problème pour autant qu'on doive conformer le sens du texte à l'idiolecte dont il participe. L'attention aux valeurs idiolectales peut alors amener à rectifier certaines actualisations sémiques qu'implique le traitement de la métaphore. Telles quelles les lexicalisations qui réalisent les connexions symboliques offrent en effet une explicitation en termes de *valeurs sociolectales* (*i.e.* des profilages non médiés par des normes idiolectales) qui risque de n'introduire que des valeurs endoxales là où le travail du poète aura été de produire des *valeurs para-doxales*. Bref, il faut tenir compte du fait que les fonctionnements tropologiques peuvent s'inscrire dans une strate idiolectale du sens qui les englobe et les dépasse à la fois. Par exemple, J.-C. Bailly comprend ainsi le mot *gravir* (nous soulignons) :
>
> > S'il y a bien dans toute l'œuvre — non comme thème ou présence, mais en tant que terrain, territoire — un chemin de montagne, qui revient, qui repart, et s'il y a en elle, mais sans référence explicite à Cézanne, une sorte de « Sainte-Victoire » du poème, cet infinitif, « gravir », à la fois descriptif et programmatique, *ne conforme aucune lecture qui y verrait une tentation vers un sommet*, celui-ci étant donné comme un *accomplissement*. […]. Ainsi, plus que celui d'une quelconque ascension, « gravir » […] ce serait, enfin et surtout, un mot, un verbe moins léger qu'écrire, mais qui dirait, dans la langue du corps, dans une langue incorporée, ce vers quoi écrire *cherche à se tendre*[127].
>
> Nous en convenons également et c'est pourquoi notre description délaisse /objectif d'atteinte, de franchissement/ tout en retenant /visée animatrice/. À vrai dire, bien des passages de l'œuvre (cf. *supra*, 3.1.3) justifient en l'espèce une *prescription idiolectale*, à savoir l'actualisation d'/activité non orientée/ ou de /non anticipation d'un but/. Cela pourrait constituer le point de départ d'une étude sur l'idiolecte dupinien. On montrerait ainsi comment le lieu commun que nous évoquions plus haut est presque sans commune mesure avec l'effet de sens qu'on rencontre chez Dupin.

Nous venons de voir ce qui se passe au niveau du sémème 'écrire' dans *écrire le versant nord*. Changeons à présent d'énoncé et de perspective. On admettra sans peine qu'en soi l'énoncé isotope *gravir le versant nord* (p. 11) fait l'objet d'une lecture univoque et d'une saisie référentielle ordinaire. On admettra également que la connaissance préalable de l'énoncé *écrire le versant nord* et du travail interprétatif qu'il implique conduit aux réécritures suivantes,

[127] Préface de *Le corps clairvoyant, 1963-1982*, 1999, Paris, Poésie / Gallimard, p. 9-10.

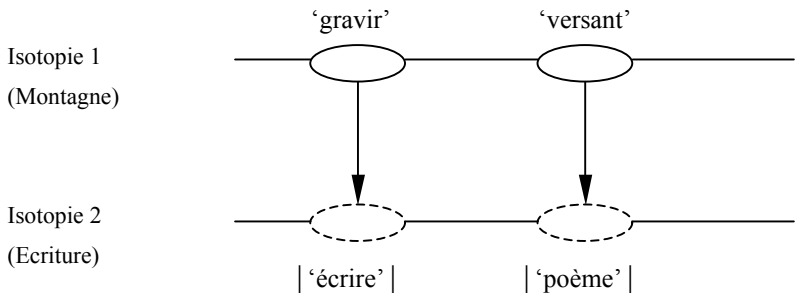


Figure XI : connexions symboliques dans gravir le versant nord

avec pour conséquence la réalisation d'un double sens *non tropique* que sous-tendent deux isotopies génériques superposées. Ici les termes réécrits ‘écrire’ et ‘poème’ n'ont pas le statut d'interprétant et les quatre sémèmes sont le *siège* d'une activité interprétative. Plus précisément, si l'on assiste à une sélection ou éclairage réciproque de traits entre les relata des connexions symboliques, chacun des sémèmes conserve dans cette opération sa *stabilité de profil*, la sélection réciproque s'opérant en quelque sorte à distance, c'est-à-dire sans recouvrement d'un profil par l'autre. On doit cette clarté au fait que ‘gravir’ et ‘versant’ d'un côté, ‘écrire’ et ‘poème’ de l'autre, stabilisent mutuellement leur profil dans des espaces bien distincts. En revanche, en plus du phénomène de rupture d'isotopie générique, dans l'énoncé *écrire le versant nord* seul le profil de *écrire* paraît demeurer stable. La co-présence de *écrire* (terme comparé) et de *versant* semble en effet donner lieu à une déstabilisation du profil de ce dernier, comme si le mot ne tenait sa valeur que du sens qu'il motive vis-à-vis de la saisie sémantique de la métaphore, son *intégrité de sémème* le cédant aux *traits sémantiques* mis en exergue (qui réalisent le sens tropique). Précisons cette idée.

B. Dans *écrire le versant nord*, en ce qui concerne la coïncidence de ‘versant’ avec ‘poème’ on entrevoit la possibilité de noter des actualisations qui relèvent de la dimension de l'excès (*vs* défaut), ce qui peut rapidement se formuler comme /lieu d'expérience durative et contraignante/. Où actualiser les traits retenus ? Dans la mesure où il résulte d'une réécriture, le terme aboutissant de la connexion symbolique ne nous paraît pas de nature à être le siège d'opérations d'actualisation et/ou de virtualisation sémique : ‘poème’ est convoqué dans la lecture en tant qu'*interprétant* de la métaphore et, en tant que tel, le parcours interprétatif n'agit pas *sur* lui mais *avec* lui. Cela signifie-t-il que la coïncidence de ‘versant’ avec ‘poème’ se résume à des opérations effectives dans ‘versant’ en tant que sémème, par exemple en y rendant saillant à partir de lui /lieu d'expérience durative et contraignante/ ? À la différence de ce qui se passe pour *écrire*, qui possède une stabilité forte de profil, nous croyons plutôt que pour *versant* les traits significatifs de la relation métaphorique, c'est-à-dire constituant le tertium comparationis, se situent sur un plan distinct de celui du sémème, son *profil* passant en quelque sorte à *l'arrière-plan perceptif*. En somme, l'énoncé *écrire le versant nord* présente deux cas distincts de saisie élective du sens par confrontation d'un sémème lexicalisé avec un sémème-interprétant situé hors-texte (mais qu'on peut supposer doté d'une existence sémantique

(« cognitive ») à part entière), *versant* abandonnant sa stabilité de profil dans le traitement métaphorique tandis que *écrire* lui la conserve.

C. Mais était-il bien légitime de réécrire 'versant' par 'poème' alors que la citation de Richard, qui relève du commentaire, indique plutôt 'montagne' → │'poème'│ ? On peut en effet nous objecter de ne pas respecter l'homologation versant : ? : : montagne : poème. Mais alors quel terme substituer au point d'interrogation ? Allons plus loin : une réécriture de 'versant' sur l'isotopie de l'écriture est-elle envisageable, licite ? Proposer 'poème' en guise de réécriture n'est-ce pas d'une certaine manière accomplir une prosaïfication du poème, en réduire la *difficulté constitutive* ? S'il est en vérité bien délicat de répondre à ces questions, nous sommes enclin à penser, au vu des descriptions de ce chapitre, que l'empêchement généralisé de la réécriture n'a rien de rédhibitoire chez Dupin mais qu'il participe d'un mode particulier de signifier. Par suite, dans le cas présent, nous retiendrons la version des faits suivante : (i) le profil de *versant* subit une secondarisation (ii) au profit d'une élection de traits sémantiques (iii) qu'on cherche à *transposer* sur l'isotopie ou le fond de l'Écriture (c'est la question de lexicaliser le point d'interrogation), (iv) le tout étant entraîné par la proximité d'*écrire*, mais pas seulement, comme nous allons le voir.

3) La promotion thématique de l'écriture

À ce stade de la discussion, nous sommes en mesure de préciser la nature des rapports entre isotopies génériques chez Dupin. On sait que ces rapports concernent essentiellement l'isotopie de l'écriture et des isotopies génériques qui relèvent d'autres domaines. Cela étant la situation se laisse résumer en trois points, le premier étant qu'il existe un écart quantitatif entre l'isotopie de l'écriture, rare, et les autres isotopies génériques, elles qualifiées de denses (celles liées, selon les parties concernées, aux domaines de la montagne, de l'apiculture, etc.).

a) Conditions et effets de la promotion de l'écriture

Parallèlement, au fur et à mesure que la lecture se familiarise avec la thématique dupinienne, on assiste à ce qu'il convient d'appeler une *promotion* du thème de l'écriture, dont témoignent assez les citations des critiques que nous avons pu faire (de Viart, en particulier). Globalement, cette familiarisation semble pouvoir être explicitée de la façon suivante, dans une perspective de réception : (i) de seuil contextuel en seuil contextuel, du plus local (syntagme) au plus global (partie de l'œuvre, recueil, œuvre) en passant par les zones intermédiaires (période, texte isolé, partie de recueil, recueil), s'affirme la constance dans le temps de la lecture et le temps chronologique d'un thème de l'Écriture — il en va en particulier ainsi pour *Rouge éteint*... où l'écriture n'est effectivement reconnue en tant que *thème implicite* qu'une fois parcouru « Tramontane » ; (ii) cette promotion est à l'évidence directrice pour l'interprétation de l'œuvre et le principe herméneutique de la détermination du local par le global s'applique alors même que le thème de l'Écriture est faiblement manifeste au niveau du texte isolé. Bien sûr, l'existence d'une telle promotion reste soumise à des conditions linguistiques. Nous en distinguons deux principales : a) L'indexation de la marque de l'énonciation représentée sur

l'isotopie de l'Écriture (cf. *supra*, 2.3.2.b) ; b) La présence de passages qui installent et entretiennent au fil des textes une *relation de tension* entre les isotopies génériques concernées, soit d'une manière significative dans « Tramontane » :

Page	**Passage**
11	*là, il n'y a plus de points / ni de lignes, ni de crampons / dans le schiste*
15	*écrire le versant nord*
18	*voyage lacunaire de mots sans noms sur la lave*
21	*un gecko dans l'encoignure / rapide dragonne le soir / sur le blanc du mur / la rectitude des plis // le papier, le blanc qui serre*
23	*Traînée grise des transhumances / dans le soleil, dans / le bleu blanc de la cendre // qui vient de s'écrire, qui va s'éteindre — c'est l'infini…*
24	*dans l'arôme brutal // que je meurs d'avoir écrit*
30	*le moyeu creusé pour qu'elle tourne / éclaire, écrive / éclaire nos pas dans la nuit*

À la promotion de l'écriture comme thème correspond pratiquement *l'activation* d'une *présomption d'isotopie généralisée* aux effets divers. À la manière d'italiques imaginaires, les unités auxquelles on assigne un sème inhérent /écriture/ jouissent alors d'un statut sémiotique particulier qui se manifeste par l'émergence, épisodique dans les textes, de formes aux contours nets (par ex. pour *points*, *trait*, etc. ; préférentiellement sémiotisées selon des valeurs scipturaires) et l'augmentation des contrastes pour des formes déjà stabilisées (par ex. pour *écrire*, *mots*, *papier*, etc.). Par ailleurs, on assiste à la stabilisation définitive d'ambivalences de type syllepse sur des termes comme *coupe* (p. 70), *langue* ou *encre* (p. 17). Enfin, ces conditions amorcent, sans qu'elles aboutissent nécessairement, des opérations de réécriture symboliques à partir des sémèmes relevant d'autres classes que le domaine de l'écriture, à l'image de la lecture rétroactive de l'énoncé *gravir le versant nord*. Mais si le sens des textes se trouve ainsi diversement enrichi, et leur relief davantage contrasté qu'en l'absence d'une *promotion active* de l'écriture — ce qui est le cas pour un lecteur non encore familier de cette poésie, les profilages et réécritures réalisés ne donnent cependant pas lieu à un retournement de dominance quantitative en faveur de l'isotopie de l'Écriture, cette dernière conservant bien globalement la rareté que nous lui avons reconnue[128].

[128] En fait, la description que nous faisons ici rejoint en les éclairant les résultats obtenus en 2.2.3 en convoquant l'intertexte pour la constitution de l'isotopie de l'Écriture.

b) Présomption d'isotopie et motif lexical

A. Au sein de la partie de recueil, l'écart quantitatif entre les fonds denses et le fond rare de l'écriture n'est pas comblé. En effet, alors que les textes induisent une promotion de l'écriture, d'une part les stabilisations de profils liés à l'écriture (auxquelles on parvient par l´entremise d´une identification de signifiant) demeurent ponctuelles, de l'autre il reste généralement très difficile d'établir des réécritures sur l'isotopie de l'écriture. À vrai dire, les cas satisfaisants de réécriture que nous avons présentés plus haut sont rares chez Dupin. Il n'en reste pas moins, à notre avis, que les conditions a) et b) influent de manière décisive sur les parcours interprétatifs en activant une présomption de sens *permanente* dont la présomption d'isotopie générique liée à l'écriture n'est qu'un aspect.

Par quoi se distingue une telle présomption ? On peut d'abord noter que *l'anticipation de sens* qui est à la base de la présomption d´isotopie générique se distingue de l´anticipation qui existe entre les relata d'une connexion symbolique en contexte métaphorique (*i.e.* l'idée que parmi les lexicalisations licites il en est qui motivent davantage la relation métaphorique, cf. *supra* 3.3.2.b) qui suppose par définition la présence d'une *unité stable* au niveau du sémème-interprétant pour qu'il y ait éclairage réciproque des relata en présence. Par ailleurs, la présomption d´isotopie générique s'effectue aussi sur la base d'un « contenu-interprétant » mais celui-ci est autrement déterminant que peut l'être un sémème-interprétant : il s'agit d'un sème isotopant. La présomption de sens dont il s'agit ici emprunte une autre voie. Anticipant également la saisie sémantique du texte *sans la déterminer*, en attendant pour ainsi dire les signaux du texte pour y répondre par un parcours interprétatif, elle renvoie à un régime de sens plus ouvert que la présomption d'isotopie générique. Comme la dynamique de construction du sens qu'elle implique ne consiste pas à re-connaître une unité donnée (un sémème voire un complexe sémique) dans les textes ni à y réitérer un même trait de sens (isotopie), il paraît sensé de considérer que le « contenu-interprétant » que retient cette présomption s'apparente à un *motif*, au sens de Cadiot et Visetti.

B. Dans le cas présent, nous proposons de dire que ce qu'entraînent en définitive les conditions a) et b), c'est-à-dire les textes eux-mêmes, c'est surtout une *prégnance* du *motif* du mot *écrire* à même la dynamique de l'interprétation. Au contraire d'une attention flottante, il faut alors s'imaginer ce dernier *accompagner* le *parcours* des textes, agissant comme un catalyseur sur les sémèmes identifiés comme relevant *d'autres domaines* que celui de l'écriture, un peu à la manière dont peut agir la connaissance d'une forme sémantique sur les occurrences d'un thème spécifique comme celui de l'Altération. Ce que l'on construit et/ou restitue alors ce n'est pas une isotopie de l´écriture mais d'autres contenus *en rapport avec* l'écriture, en lien avec son motif c'est-à-dire avec les valeurs sémantiques mais aussi mythiques qu'il concentre.

C. Au fond, assez simplement au terme de cette réflexion, il apparaît que la question impliquée ici et que présuppose tout spécialement la compréhension de la poésie de Dupin est la suivante : qu'est-ce qu'écrire ? C'est, par exemple : un *contact matériel,* une *expression indiciaire forte,* la *mise en œuvre durative et discontinue d'une visée animatrice à des fins de transmission* mais

aussi une *confrontation à la fois thymique et technique à un propos déclinable comme un indicible,* enfin un *certain rapport conscient au temps, à l'existence, à soi* (l'écriture compulsive, écrire vite, etc.) *qui inclut l'inexorable* (cf. « c'était écrit ») *et le vide* [129]. Il ne s'agit pas là d'une définition mais d'une mise en mot des valeurs susceptibles de se présenter à l'esprit dès qu'il s'agit d'écrire. Cela étant, on dira que la connectivité réduite, et en tous cas non saturable, chez Dupin entre l'isotopie de l'écriture et les autres isotopies génériques se résout vraisemblablement dans *l'émergence* de « lignes mélodiques » constituées par des isotopies spécifiques qui occupent le filigrane des textes. Par exemple, on montrerait sans trop de difficulté que les textes de *Le grésil* sont traversés de bout en bout par les isotopies de la vacuité ou de la manifestation indiciaire.

Ainsi, parallèlement au dégagement de grand thèmes spécifiques et des figures de l´énonciation, construit-on la cohésion des textes fragmentaires de Dupin. Si cette réflexion est juste, une telle tendance à rechercher des résonances du motif de *écrire* entrerait parmi les régularités importantes des textes de Dupin : l'auteur et son lecteur partageant de la sorte une même obsession à l'endroit de ce thème qu'on appréhende surtout par les dimensions qui le composent (/contact matériel/, /aspect indiciaire/, /vacuité/[130]). L'« écriture seconde » dont parle Viart (cf. *supra*, 2.2.4.) nous semble trouver à ce niveau de l'analyse sémantique un lieu majeur de sa concrétisation textuelle.

4. CONCLUSIONS

4.1. Récapitulation

A. En général, le statut de la difficulté interprétative est très variable. Certaines sont appelées à disparaître et deviennent ainsi des obstacles surmontés, alors que d'autres sont déterminées par le(s) texte(s) à être uniquement spécifiées dans leur complexité car elles en sont des éléments constitutifs. Pour nous, ce dernier point peut être une façon de maintenir la méthodologie sémantique attentive, entre autres exemples, à cette citation de Léon Chestov par Paul Celan : « Ne nous reprochez pas le manque de clarté car nous en faisons profession ! »[131]. Dupin mérite d'être lu dans cet esprit. Selon la méthodologie adoptée ici, les difficultés du second type ont été traitées en termes de parcours interprétatifs complexes, les sens jugés accessibles ont eux été décrits en termes de parcours interprétatifs simples : l'interprétation est avant tout affaire de degrés et de paliers. C'est là une manière linguistique d'affronter les textes de la poésie moderne.

B. Nous avons formulé la question du mode de lecture de ces textes de la manière suivante : que fait-on lorsqu'on lit les textes fragmentaires de Dupin ? Quelles tournures régulières prend la construction du sens à leur contact (ponctuel, réitéré) ? Les régularités de fonctionnement que nous avons poursuivies, engagent évidemment une perception / interprétation qui est fonction du degré

[129] Les citations du *Grand Robert* sont ici de quelque secours pour approcher les valeurs non immédiatement lexicales qu'implique le motif.
[130] Chez Dupin, les liens entre le Vide et l'Écriture mériteraient à eux seuls toute une étude (cf. *supra*, 3.1.2).
[131] P. Celan, 1995, *Le Méridien*, Fata morgana, tr. fr. André du Bouchet, p. 22.

variable de familiarité avec une partie de recueil, un recueil, l'œuvre. Leur identification peut être conçue comme l'aboutissement d'un processus de familiarisation avec les « négations » dupiniennes. Dans le temps de la lecture advient en effet une stratégie d'interprétation qui règle, par approximation, sa position vis-à-vis d'une stratégie d'énonciation au fur et à mesure qu'elle apprend à connaître les régularités textuelles (typographiques, morphosyntaxiques et sémantiques) censées primer sur les indices d'une *révocation* des normes de discours — selon le point de vue d'une description négative des textes poétiques. Parce qu'elle en comprend la nécessité, une telle familiarisation transpose ainsi les obscurités (mais aussi les clartés) premières en *difficultés caractéristiques* qui participent d'une norme interne aux textes fragmentaires de Dupin.

1) Caractères sémiotiques

Nous nous sommes proposés d'appliquer à l'esthétique du fragment un point de vue *sémiotique* afin de dépasser la recension de traits de facture. Notre caractérisation du style de Dupin a connu ainsi une première étape proprement sémiotique. Ce faisant, nous ne sommes pas sortis de notre propos sémantique mais, au contraire, nous l'avons situé en dégageant la dynamique de différenciation sémiotique initiale des textes de Dupin. Celle-ci épouse des *tournures sémiotiques* régulières au terme desquelles le lecteur ré-établit à chaque fois des rapports uniques entre zones de coocurrence et zones de corrélation actancielle. Ce chapitre s'est ainsi risqué là où son objet devait le conduire dans un premier temps : vers une *sémiotique des styles*.

Par ailleurs, nous avons relevé des corrélations entre le plan de l'expression et le plan du contenu (établissement de la valeur symbolique des blancs typographiques ; établissement de la fonction sémiosique de la majuscule du poème). Si elles participent du sens, on peut convenir qu'elle tiennent plus des traits de facture que des traits de style proprement dits : elles permettent plus l'*identification* des textes que leur caractérisation. Cette distinction est importante et, par exemple, de traits de facture ont été à l'origine du choix du corpus pour l'étude des poèmes de Gérard Macé. C'est également eux qui ont autorisé l'hypothèse d'une *lignée stylistique* distincte dans l'œuvre de Dupin. Il reste toutefois à reprendre cette hypothèse à partir des *tournures sémantiques* dégagées afin de voir si l'on a affaire à un *style unilinéaire* ou *multilinéaire*. Ainsi alors que le chapitre précédent a sans doute mis en évidence un second mode d'action sur les formes sémantique (la *tonalité*), celui-ci propose de s'interroger *in fine* sur ces cas possibles de correspondance entre facture et style sémantique : *style unilinéaire* et *multilinéaire*. C'est à nouveau vers une sémiotique des styles qu'on est conduit. Beaucoup reste à faire dans ce domaine. Un premier pas devrait être de se pencher sur l'influence des composantes de l'expression sur les parcours interprétatifs d'une part, sur le rythmes sémantiques d'autre part. Dans cette optique, il conviendrait d'interroger plus avant la composante (sémantique) *tactique* que, bien souvent, on confond à tort avec l'ordre distributionnel des mots. Nous en avons produit un échantillon en montrant comment, en deçà de tout investissement thématique, dialectique et dialogique, la *facture fragmentaire* se traduit généralement chez Dupin par une *dépériodisation* qui oblige d'emblée la stratégie d'interprétation à établir les *zones de corrélation actancielle* en présence.

2) Caractères sémantiques

Nous avons ensuite enquêté sur les *tournures sémantiques* observables dans *Le grésil*. L'une d'elles a été décrite comme une structure actancielle *ramifiée*. Elle relève du *ductus* parce qu'elle implique une *démultiplication* des opérations sémantiques d'assimilation entre les sémèmes connectés. À l'échelle du recueil, la thématique présente globalement des changements réguliers de *fonds denses* liés à la permanence d'un *fond rare*, celui de l'écriture. De par le principe de la transposibilité des formes, ces changements ont évidemment une influence sur la constitution du sens textuel. L'effet le plus spectaculaire est certainement la promotion du motif de *écrire*, une promotion qui converge avec les autres formes d'ouverture du sens.

En ce qui concerne l'énonciation représentée, la dialogique compte deux *figures* constantes et *exclusives* dans l'œuvre. (i) Celle correspondant au foyer interprétatif fait l'objet d'une saisie thématique *inaccomplie* ; nous l'avons dite *flottante*. Elle se construit dans la partie de recueil au moyen de connections à longue distance, selon le procédé du parallélisme sémantique. (ii) Celle liée au foyer énonciatif présente une identité thématique *oscillante*. Elle se signale dans les textes par des événements dialogiques typiques. Ainsi l'indexation des diverses marques de l'énonciation sur l'une des isotopies génériques, qui témoigne de la réalisation d'un certain rapport fond / forme, connaît des degrés d'assimilation qui dépendent de la stabilité sémantique présumée du passage. Cette analyse des composantes thématique et dialogique montre ainsi que la *partie de recueil* fonctionne au plan sémantique comme une *globalité dynamique* c'est-à-dire une unité textuelle autonome où les textes qui la composent ont un statut de globalités *transitoires* non dépourvues d'autonomie.

Les parcours intertextuels sont de type *diffusant*. Surtout, le *parallélisme sémantique* se révèle un mode d'intertextualité privilégié qu'il importe d'inclure dans la définition du mode herméneutique des textes. En outre, le parallélisme est une modalité d'émergence de forme qui, à l'instar des constructions tronquées, participent d'un « sens suspendu ». À ce titre, un des traits caractéristiques du *mode génétique* de ces textes fragmentaires prend la forme de *modulations* d'une thématique et d'une dialogique *fermées*. Cette poésie connaît un thème spécifique caractéristique, celui de l'Altération, qu'instancient trois formes sémantiques distinctes. Relativement à ce thème, ces modulations impliquent des régularités marquées par une sémiosis d'aspect inaccompli, d'itération de parcours interprétatifs liés au procès d'altération. Dans ce dernier cas, on assiste à un parcours de type idiolectal qui se manifeste par une afférence des traits /concret/, /matériel/ ou /solide/ sur les sémèmes comportant le trait inhérent opposé.

Nous n'avons pas décrit chez Dupin de *schème d'unification* ni de *ligne stylistique*. En revanche, la description sémantique du style s'est concentrée sur les modalités sémiotiques (*i.e.* qui intéresse les rapports entre le plan sémantique et le plan de l'expression) et sémantiques de transposition des formes thématiques et dialogiques. C'est dans les diverses modalités de cette transposition que le style individuel peut être observé. Ces modalités ont un point commun. Pour prendre un exemple manifeste, alors que dans les limites du syntagme il existe des *profilages* parfaitement stables, la mise en syntagme neutralise souvent le profilage et, de fait, on en reste bien à

une saisie au niveau du *motif*. On peut en conclure qu'une des singularités de ces textes poétiques réside dans une dynamique dé-différenciatrice de constitution du sens (la différenciation allant dans le sens du profilage et du thème).

Ce faisant, ce chapitre entendait éclairer à la lumière d'une sémantique des textes, et de la question du style, le problème de l'appréhension rationnelle du modernisme dans les arts du langage.

4.2. Poésie moderne, saisie esthétique et tâche herméneutique

A. Face à la non-compréhension que cette poésie impose comme un fait premier, indubitable, la voie même d'une approche rationnelle inspire diverses attitudes sceptiques. Certains auteurs, comme Lothar Klünner, prennent très clairement le parti d'un discours non critique :

> Méditation n'est pas interprétation. La méditation est égocentrique, spéculative, elle refuse toute responsabilité, et ne se plie pas aux critiques. Elle se laisse guider par une intuition arbitraire et qui ne saurait subir d'influence. Commandé par les goûts et les dégoûts, son mouvement est ample. Elle ne s'en tient que pour partie à la lettre. Ce qui la fascine c'est l'espace blanc qui sépare les mots. C'est entre les lignes qu'elle prend son essor. Elle est poésie.[132]

Un tel choix, explicite sur ses présupposés, n'est pas à discuter. Pour d'autres, la voie rationnelle semble sinon impraticable du moins peu recommandable. En introduction à *L'injonction silencieuse*, un important recueil d'articles et de poèmes dédiés au poète, Viart prévient ainsi le lecteur :

> Œuvre d'une âpre retenue, la poésie de Jacques Dupin est toute dans l'intensité de ses fragments. Exigeante avec elle-même, elle ne se prête pas plus aisément aux déploiements du commentaire qu'elle ne s'abandonne aux expressions lyriques. […] Aussi les textes qui suivent n'en proposent-ils ni la critique ni l'élucidation. […] Ils tentent, simplement, de répondre à l'injonction que cette œuvre nous adresse, sans prétendre la circonscrire ni lui assigner une place sur les rayons de l'histoire littéraire. […] Car l'écriture de Jacques Dupin n'offre guère la stabilité des idées sûres[133].

Privilégiant apparemment la lecture locale (« la poésie de Jacques Dupin est toute dans l'intensité de ses fragments ») son approche n'intègre pas les lectures globales de type commentaire mais promeut une attitude empathique envers l'œuvre (« répondre à l'injonction que cette œuvre nous adresse »). L'argument décisif est donné, par euphémisme, en fin de citation (« Car l'écriture de Jacques Dupin n'offre guère la stabilité des idées sûres »). Mais à la lumière de la déclaration de position précédente (« ni la critique ni l'élucidation ») on est tenté de comprendre que l'illisibilité constitutive de cette poésie *rend* d'emblée caduque toute tentative d'interprétation rationnelle.

B. En marge de ces attitudes déclarées de lecture, une réaction assez courante face à cette poésie consiste à évoquer la peinture dite abstraite, sans doute pour se ménager à soi- même, par

[132] Cf. Klünner 1986, pp. 143-145.
[133] Présentation des actes réunis dans Viart 1995.

analogie, un mode d'accès, un mode de lecture privilégié, approprié à la singularité des textes lus[134]. Ce que reconnaît un tel geste c'est l'existence d'une manière singulière de signifier… dans le non-sens. Le non-sens n'étant pas le contraire du sens, ce rapprochement entre poésie moderne et peinture moderne peut être compris comme la tentative de donner à l'acte de lecture l'impulsion qui lui fait défaut lors des premiers contacts avec les textes. Il y a là au fond quelque chose de non formulé, mais qu'on sent être appelé, comme un mode mixte de lecture « esthético-interprétative ».

C. Pour notre part, comme nous ne croyons pas que l'inintelligibilité soit rédhibitoire eu égard à une poésie qui fait du non-sens un thème central, nous pensons que c'est sans doute *commencer* à faire droit au mode herméneutique (*i.e.* un mode de construction du sens textuel légitimé par un ensemble cohérent de textes) des textes fragmentaires de Dupin que de mettre en évidence ce qu'ils donnent à construire dans l'orbe de leur fermeture hermétique. Plus précisément, notre ligne de conduite aura été de produire des descriptions qui intègrent d'emblée à la fois le fait rhétorique que les textes ont été résolument élaborés en direction du non-sens et le fait psychologique de ne pas ne pas pouvoir donner du sens (si éloignées des normes que soient les conditions textuelles), c'est-à-dire le caractère compulsif de l'interprétation. En clair, notre objectif a été d'accéder à la poésie de Dupin en étant essentiellement attentif à ce qui demeure *sémantiquement ouvert* dans le sens *jugé fermé*.

A l'ouverture dont nous parlons correspond en particulier chez Dupin une nette *tendance au régime du motif* du fait que la stabilisation des profils est contrariée par les structures textuelles. Cette tendance n'est ni arbitraire, car elle est réglée par les textes, ni insensée car malgré l'*aspect inaccompli* de la sémiose un sens pertinent se laisse à la fin construire. La réalisation de ce temps de la familiarisation, qui est un parcours intertextuel multidirectionnel, fait alors passer de la lecture esthétique située au niveau du texte isolé — lieu de la saisie esthétique —, à la lecture thématique et au projet herméneutique qui suppose la saisie globale des textes. Par retour, une lecture esthétique est toujours possible et même enrichie (cf. les variations sur les formes sémantiques du thème de l'Altération). Par là, nous sommes tentés d'affirmer qu'il y a un mode de lecture « esthétique-interprétatif » qui fait pleinement droit à ces textes fragmentaires. Car, encore une fois, cette lecture construit généralement une cohésion qui dispose le matériel d'une compréhension rationnelle : un sens peut se déduire de la restitution préalable de réseaux sémantiques qui ne connaissent aucun centre ou terme premier. Cela signifie que, pour difficile que soit la poésie de Jacques Dupin, le cercle de la compréhension peut y être déployé pour dégager les régularités thématiques du corpus à l'horizon d'un commentaire circonstancié. La saisie esthétique et la tâche herméneutique trouvent ainsi à se compléter.

[134] En connaissance de cause : le mode de sémiosis de ce genre d'œuvres plastiques ne pouvant servir de médium herméneutique relativement aux performances sémiotiques que sont les *textes* de Dupin.

EN GUISE DE CONCLUSION

Nous avons souhaité confier la tâche d'une description linguistique des styles à une sémantique interprétative. Pour répondre à cette ambition, la mise en œuvre d'une conception morphosémantique du texte nous a semblé à la fois intéressante et prometteuse. On espère avoir montré son intérêt pour la connaissance des arts du langage. En ce qui concerne la TFS, l'intérêt a consisté à utiliser sur un objet-limite, la poésie de Dupin, les concepts qui la définissent (*motif*, *profil* et *thème*) en éprouvant d'une certaine manière la vocation textuelle que cette théorie revendique. Appuyés de ceux de la SI, ces concepts, croyons-nous, auront permis de cerner un fonctionnement textuel particulièrement déroutant. Plus largement, c'était un enjeu spécial de ce travail que de montrer en quoi une conception du sens en termes de *formes sémantiques* ouvre des perspectives prometteuses quant à une meilleure compréhension des arts du langage. Sur ce point, la TFS et la SI nous semblent tout à fait complémentaires, ce que suggérait déjà leur présentation dans le premier chapitre. A ce titre, il faut tenir compte de la sélection réciproque qu'opèrent entre eux l'objet et la théorie. En effet les difficultés que pose la poésie d'un Macé appellent sans doute moins la TFS que celles posées par la poésie d'un Dupin. A l'inverse, l'horizon phénoménal que crée la SI semble ne pas la disposer à, par exemple, rendre compte de la promotion du motif de *écrire* chez Dupin. Au fond, la différence tient peut-être au régime herméneutique des textes décrits : au régime de l'obscurité chez Dupin répond la strate du motif (instable) dans la TFS alors qu'à l'usage rhétorique de l'obscurité chez Macé répond la réécriture (absente de la TFS). Plus profondément, cette différence tient certainement au fait que la TFS est une théorie *sémiotique* (dans la mesure où le profilage aboutit à la constitution d'une *forme textuelle* mais aussi au sens où elle souhaite promouvoir le *mot* en tant que support du sentiment linguistique des locuteurs) alors que la SI est une théorie *sémantique* des parcours interprétatifs. En ce sens, s'il y a bien complémentarité il n'y a pas symétrie : la TFS englobe la SI qui, elle, décrit des grandeurs sémantiques sans les saisir dans leur globalité.

Dans ce cadre théorique, nos propositions descriptives entendaient exploiter les dimensions principales du texte au plan sémantique : ses différents paliers micro-, méso- et macrosémantique ; son organisation sémantique globale (interaction des composantes) ; sa dynamique de *thématisation*. Ayant posé la question du style individuel dans les termes d'une conception morphosémantique du texte, quatre formes de singularisation ont pu être dégagées : l'isosémie, la tournure, le schème d'unification et la ligne stylistique. Elle viennent répondre au fait que quel que soit le concept descriptif linguistique manipulé celui-ci demande à être orienté vers un objectif. En ce sens, nos formes de singularisation peuvent être considérées comme des classes d'objets appropriées à une conception morphosémantique du texte. Au-delà, cependant, elles désignent bien des phénomènes dont la description doit rendre compte. L'étude des œuvres de J. Dupin et de G. Macé a permis

d'apprécier la valeur descriptive de ces formes en accédant à des dimensions particulières des textes étudiés. Au contact des œuvres, un nouvel aspect de la singularisation/caractérisation, la *tonalité*, a dû être retenu. En tant que modalisation des formes sémantiques, elle vient compléter le *ductus* et ses différents modes d'expression.

Par ailleurs, nous avons proposé une *approche événementielle* de l'activité sémantique qui participe pleinement d'une sémantique des styles. Situant le style au milieu de dynamiques textuelles de formation d'événements, une telle conception rend alors possible une description du style mais aussi, concurremment, une reconnaissance de la négativité constitutive de la poésie moderne. S'inscrivant dans l'hypothèse de la perception sémantique, elle reconnaît en effet d'une part l'émergence de moments forts sans y réduire la textualité de façon *a priori*, d'autre part que le style individuel n'existe qu'au sein d'un relief esthétique parcouru d'*événements* plus ou moins prégnants. Cette assomption théorique d'une gradation entre le plus simple phénomène et l'événement sémantique le plus prégnant ouvre alors sur la question des *degrés d'accessibilité* du style. On se trouve alors au cœur de la perspective que nous avons essayé de promouvoir : montrer en quoi le style individuel peut faire l'objet d'une description sémantique à l'horizon d'une perception gagée sur le déploiement de parcours interprétatifs. On espère ainsi avoir contribué à l'approfondissement théorique d'un secteur de la sémantique des textes à même d'intéresser la stylistique, en distinguant l'étude du *style* de celle du *caractère*.

Cette réflexion se termine là où d'autres pourraient commencer car, notamment, nous ne nous sommes donnés pour objet d'étude que le style individuel. Mais s'agissant de décrire des textes, les singularités collectives devraient pouvoir faire l'objet d'une approche similaire (en termes de *ductus*, de ligne stylistique et de tonalité). Plus techniquement, des questions traditionnelles comme celles de l'écart, des registres et, plus récemment, du choix mériteraient d'être interrogées dans le cadre morphosémantique. En ce qui concerne le problème du choix, Schaeffer note que « la conception du choix stylistique voit dans le fait stylistique une *caractéristique continue* des actes verbaux ».[1] On peut donc estimer que tout choix stylistique se trouve pris dans un cours d'action d'où il tire précisément sa pertinence. Cette idée simple engage déjà le point de vue d'une *sémiotique des styles* que nous avons effleuré et que nous appelons de nos vœux.

[1] Cf. Ducrot O., Schaeffer J.-M., 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 159.

GLOSSAIRE DE SÉMANTIQUE DES TEXTES

———

Ce glossaire somme les glossaires des ouvrages suivants de F. Rastier : *Sémantique interprétative* (Paris, PUF, [1987], 1996), *Sens et textualité* (Paris, Hachette Université, 1989), *Sémantique pour l'analyse* (Paris, Masson, 1994, en collaboration avec Cavazza M., Abeillé A.) et enfin *Arts et sciences du texte* (Paris, PUF, 2001). Nous complétons en outre certaines des définitions par des exemples empruntés au glossaire de L. Hébert, *Introduction à la sémantique des textes* (Paris, Honoré Champion, 2001). Dans le cas de variantes définitionnelles pour une même entrée, le choix s'est opéré en fonction de la parution la plus récente. On introduit en outre certains concepts de la théorie des formes sémantiques de P. Cadiot et Y.-M. Visetti (notés TFS) qui se veut affine avec la sémantique interprétative de Rastier (concepts notés SI). Enfin, les définitions marquées d'un astérisque sont de notre fait, et donc de notre responsabilité, que les termes concernés soient détaillés ou non dans l'ensemble de textes précédemment cités.

Acception — sémème dont le sens comprend des sèmes afférents socialement normés.

Actant — site d'un groupement ou complexe sémique comprenant un sème casuel.

Acteur — unité du niveau événementiel de la dialectique, composée d'une molécule sémique à laquelle sont associés des rôles.

Actualisation — opération interprétative permettant d'identifier un sème en contexte. Ex. : dans *L'aube allume la source*, le sème inhérent /inchoatif/ (ou /commencement/) est actualisé dans 'aube', 'allume' et 'source'.

Afférence — inférence permettant d'actualiser un sème afférent.

Agoniste — type constitutif d'une classe d'acteurs ; les agonistes relèvent du niveau agonistique de la dialectique.

Allotopie — relation de disjonction exclusive entre deux sémèmes (ou deux complexes sémiques) comprenant des sèmes incompatibles ; par extension, rupture d'isotopie. Ex. : dans « Achille est un lion », 'Achille' et 'lion' forment une allotopie en ce que les sèmes /humain/ d'Achille' et /animal/ de 'lion' sont incompatibles.

Anisotope — se dit, relativement à une isotopie, d'un sémème dépourvu du sème isotopant, et de tout sème incompatible avec lui.

Assimilation — actualisation d'un sème par présomption d'isotopie.

Cas (sémantique) — relation sémantique entre actants. Primitives sémantiques de méthode, les cas ne se confondent pas avec les fonctions syntaxiques.

Champ générique — groupe de genres qui contrastent, voire rivalisent dans un champ pratique : par exemple, au sein du discours littéraire, le champ générique du théâtre se divisait en comédie et tragédie ; au sein du discours juridique, les genres oraux constituent un champ générique propre (réquisitoire, plaidoirie, sentence).

Champ sémantique — ensemble des classes sémantiques minimales (taxèmes) mises en jeu dans une tâche.

Chronotope — fond sémantique constitué par la récurrence d'un même sème temporel ; isotopie temporelle.

Classème — ensemble des sèmes génériques d'un sémème.

Cohérence — unité d'une séquence linguistique, définie par ses relations avec son entour.

Cohésion — unité d'une séquence, définie par ses relations sémantiques internes.

Complexe sémique — structure sémantique temporaire qui résulte de l'assemblage des sémies dans le syntagme (par activation et inhibitions de sèmes, mises en saillance et délétions, ainsi que par afférence de sèmes casuels). Au palier textuel, les complexes sémiques analogues sont considérés comme des occurrences de la même molécule sémique.

Composant — trait sémantique. On distingue deux sortes de composants, les sémes et les primitives.

Composante — instance systématique qui, en interaction avec d'autres instances de même sorte, règle la production et l'interprétation des suites linguistiques. Pour le plan du contenu, on distingue quatre composantes : thématique, dialectique, dialogique et tactique.

Configuration — forme d'organisation du palier mésosémantique (ex. le dialogue, la description) naguère répertorié comme une figure non trope.

Connexion — relation entre deux sémèmes appartenant à deux isotopies génériques différentes.

Connexion métaphorique — connexion entre sémèmes lexicalisés, telle qu'il y ait une relation d'incompatibilité entre au moins un de leur traits génériques, et une relation d'identité entre au moins un de leur traits spécifiques.

Connexion symbolique — connexion entre deux sémèmes (ou complexes sémiques) telle qu'à partir d'un sémème (ou d'un complexe) lexicalisé, on puisse lexicaliser un autre sémème (ou complexe).

Contenu — plan du texte ou de la performance sémiotique constitué par l'ensemble des signifiés.

Contexte — pour une unité sémantique, ensemble des unités qui ont une incidence sur elle (contexte actif), et sur lesquelles elle a une incidence (contexte passif). Le contexte connaît autant de zones de localité qu'il y a de paliers de complexité. Au palier supérieur, le contexte se confond avec la totalité du texte.

Corpus — regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés : (i) de manière théorique en tenant compte des discours et des genres, et (ii) de manière pratique en vue d'une gamme d'applications.

*Cycle sémantique** — trajet interprétatif* activé par un interprétant contextuel et impliquant une variation sémantique sur une forme textuelle selon un parcours rétroactif (Ch. III, 3.3.4.).

Dialecte — langue fonctionnelle — ou langue considérée en synchronie, par opposition à la langue historique.

Dialectique — composante sémantique qui articule la succession des intervalles dans le temps textuel, comme les états qui y prennent place et les processus qui s'y déroulent.

Dialogique composante sémantique qui articule les relations modales entre univers et entre mondes ; sa description rend compte de l'énonciation représentée.

Dimension classe de sémèmes de généralité supérieure, indépendante des domaines. Les dimensions sont groupées en petites catégories fermées (ex : //animé// vs //inanimé//). Les évaluations relèvent des dimensions sémantiques.

Discours ensemble d'usages linguistiques codifiés attaché à un type de pratique sociale. Ex. : discours juridique, médical, religieux.

Dissimilation actualisation de sèmes afférents opposés dans deux occurrences du même sémème, ou dans deux sémèmes parasynonymes.

Domaine groupe de taxèmes lié à une pratique sociale. Il est commun aux divers genres propres au discours qui correspond à cette pratique. Dans un domaine déterminé il n'existe généralement pas de polysémie.

Dominance une isotopie en domine une autre si elle contient les marques de l'énonciation représentée et/ou si elle détermine l'impression référentielle. V. hiérarchie.

*Ductus** particularisant un énonciateur, il permet de caractériser son style sémantique par des rythmes et des tracés propres des contours de formes (SI).
Concept supérieur (avec la tonalité*) de la caractérisation sémantique des singularités individuelles, le *ductus* est au style et au corpus ce que le *geste* énonciatif est au caractère et au texte isolé. Désignant une manière particulière de constituer et de faire évoluer des morphologies sémantiques, un *ductus* s'analyse par la médiation de formes de singularité* et se concrétise par des *tracés privilégiés* qui sont la réalisation en contexte de ces formes (cf. Ch.II, 3.3.).

Emploi sémème dont le sens comprend des sèmes afférents localement normés ou idiolectaux.

Enchaînement Mode d'anticipation propre aux thèmes ouvrant sur leur développement

Énoncé prédication considérée dans son contexte linguistique, et relativement à son entour situationnel.

Entour ensemble des phénomènes sémiotiques associés à un passage ou à un texte ; plus généralement, contexte non linguistique, incluant les conditions historiques.

Entrelacées se dit d'isotopies lexicalisées dont les sémèmes alternent dans des séquences inférieures à la dimension de la période – de l'énoncé.

Faisceau ensemble d'isotopies induites par la récurrence des éléments d'une même molécule sémique.

*Figure** grandeur dialectique / dialogique « idiolectale» unifiant au moins deux molécules sémiques homologues au sein d'une œuvre donnée (pour une illustration Ch.IV, 2.3.).

Fonction (dialectique) interaction typique entre acteurs.

*Forme de singularisation**

pour une sémantique interprétative des styles, chaque forme de singularisation est un objectif de la description prévu pour rendre compte d'un *ductus* relativement aux trois paliers micro-, méso et macro- de l'activité sémantique. On en distingue au moins quatre : l'idiosémie*, la tournure*, le schème d'unification* et la ligne stylistique* (Ch. II, 3.3.1). Chaque forme de singularisation, en tant que principe d'unification d'un corpus, définit une part d'un modèle « individuel » de production et d'interprétation des textes.

Fond sémantique

ensemble des faisceaux d'isotopies sur lesquelles se détachent les formes sémantiques.

Forme sémantique (TFS)

Groupement de valeurs linguistiques affecté d'un indice variable de cohérence de Forme. La construction d'une forme résulte d'une interaction avec d'autres formes dans une dynamique globale de détermination réciproque, analogue en cela à celle du cercle herméneutique. Cf. motif, profil, thème.

Forme sémantique (SI)

groupement stable de sèmes spécifiques articulés par des relations structurales ; ex. molécule sémique.

Forme textuelle

appariement sémiotique entre une forme sémantique (signifié) et une forme expressive (signifiant).

Genre

programme de prescriptions (positives ou négatives) et de licences qui règlent la production et l'interprétation d'un texte. Tout texte relève d'un genre et tout genre, d'un discours. Les genres n'appartiennent pas au système de la langue au sens strict, mais à d'autres normes sociales. Un genre peut-être défini sémantiquement par des interactions normées entre les quatre composantes du niveau sémantique.

Grammème

morphème appartenant à une classe fortement fermée, dans un état synchronique donné. Ex. : donc, -ir (dans courir).

Graphe thématisé

graphe sémantique dont les nœuds ont été énoncés par des variables.

Herméneutique matérielle

forme pleine de l'herméneutique philologique.

Herméneutique

théorie de l'interprétation des textes. Issue historiquement de la tâche d'établissement des textes anciens, l'herméneutique philologique, établit le sens des textes, en tant qu'il est immanent à la situation de communication dans laquelle ils ont été produits. Quant à l'herméneutique philosophique, indépendante de la linguistique, elle cherche à déterminer les conditions transcendantales de toute interprétation.

Hétéronomie

disparité des normes à l'œuvre au sein d'un texte ou, plus généralement, d'une performance sémiotique.

Hétéro-univers

univers [de croyance] tel que, en t_0, le locuteur le voit ; il est donc subordonné à l'univers actuel du Je (R. Martin cité Ch. III, 3.2.3.b).

Hiérarchie

évaluation relative, dans un univers sémantique, des diverses classes définissant des isotopies génériques ; traditionnellement, dans une métaphore, le comparé jouit d'une évaluation supérieure au comparant.

Idiolecte

usage d'une langue et d'autres normes sociales propre à un énonciateur.

*Idiosémie**

emploi idiolectal dû à la récurrence en corpus d'un parcours interprétatif associé à une unité sémantique donnée (sémème, sémie).

Imagisation

appariement entre un signifié et une image mentale.

Impression référentielle représentation mentale contrainte par l'interprétation d'un passage ou d'un texte. Cette représentation peut se définir comme un simulacre multimodal.

Interprétant unité du contexte linguistique ou sémiotique permettant d'établir une relation sémique pertinente entre des unités reliées par un parcours interprétatif.

Interprétation assignation d'un sens à un passage ou à un texte.

Interprétation extrinsèque interprétation produisant des sèmes non actualisés dans une séquence linguistique.

Interprétation intrinsèque interprétation mettant en évidence les sèmes (inhérents et afférents) actualisés dans une séquence linguistique.

Intersémantique sémantique qui traite des rapports entre textes (ex. : la citation).

Intertexte ensemble de textes qui relèvent du même genre (et, au delà de la même pratique).

Isonomie régularité systématique. V. hétéronomie.

Isosémie isotopie prescrite par le système fonctionnel de la langue (ex. : accord, rection). Ex. : les isosémies /genre féminin/ et /animé/ dans « Une femme marche ».

Isotopant se dit d'un sème dont la récurrence induit une isotopie.

Isotopie sémantique effet de la récurrence d'un même sème. Les relations d'identité entre les occurrences du sème isotopant induisent des relations d'équivalence entre les sémèmes qui les incluent. Ex. : dans « Je bois de l'eau », 'bois' et 'eau' contiennent le sème inhérent /liquide/. On représente les isotopies sémantiques, comme les sèmes qui les définissent, à l'aide de barres obliques (/isotopie/).

Lecture résultat de l'interprétation de texte. Transcrite, une lecture est un texte produit par transformation d'un texte-source, qu'il est censé décrire, scientifiquement ou non. On distingue la lecture descriptive, qui stipule les traits sémantiques actualisés dans le texte ; la lecture productive, qui en ajoute ; et la lecture réductive, qui en néglige.

Lexème morphème appartenant à une ou plusieurs classes faiblement fermées, dans un état synchronique donné. Ex. : cour- dans courir.

Lexicologie étude linguistique du lexique. On peut distinguer le lexique des morphèmes, le lexique des lexies et le lexique des phraséologies, syntagmes ou suites de syntagmes fortement intégrés (ex. : « prendre ses désirs pour des réalités »).

Lexie groupement stable de morphèmes, constituant une unité fonctionnelle.

*Ligne stylistique** forme d'investissement du style au palier macrosémantique qui se définit par des régularités non-génériques, en corpus, dans l'interaction des composantes sémantiques. Les lignes stylistiques ne relèvent pas de la problématique du *ductus**.

*Lignée stylistique** produit de l'histoire d'une œuvre dû à une transmission interne de particularités linguistiques. L'ensemble de textes qui témoigne d'une telle transmission. On pourrait distinguer des styles unilinéaires et des styles plurilinéaires (cf. Ch. IV, 1.3.2). Leur dégagement reste une des principales *finalités* de la caractérisation linguistique des textes littéraires.

Logico-grammaticale (problématique) définissant la signification comme une relation de représentation, elle privilégie le signe et la proposition et pose donc les problèmes de la référence et de la vérité, fussent-elles fictionnelles ; elle rapporte les faits de langage aux lois de la pensée rationnelle et se centre sur la cognition.

Macrogénérique relatif à une dimension sémantique.

Macrosémantique sémantique du palier supérieur du texte.

Méréomorphisme relation entre les parties d'un texte qui présentent de manière compacte et locale des formes amplifiées ailleurs de manière globale et diffuse ; par exemple, des configurations codifiées comme la description initiale, la parabole, le rêve annonciateur, sont transposées dans la suite du texte par d'autres formes plus étendues.

Mésogénérique relatif à un domaine sémantique.

Mésosémantique sémantique du palier intermédiaire du texte. Elle prend pour unités le syntagme et la période.

Métamorphisme Transformation thématique, dialectique (narrative), dialogique (modale, selon les « points de vue » et les « positions de parole ») ou tactique-positionnelle.

Microgénérique relatif à un taxème.

Microsémantique sémantique du palier inférieur du texte, qui prend pour limite supérieure la sémie. Elle se divise en trois sections : la théorie des sèmes, la théorie des unités lexicalisées, et la théorie des relations contextuelles.

Mode génétique réglé par le genre, voire le style, il détermine ou du moins contraint la production du texte ; il est lui-même contraint par la situation et la pratique.

Mode herméneutique mode d'organisation qui régit les parcours d'interprétation.

Mode mimétique mode d'organisation qui détermine le régime d'impression référentielle du texte.

Molécule sémique groupement stable de sèmes, non nécessairement lexicalisé, ou dont la lexicalisation peut varier. Par exemple, un thème ou un acteur sont constitués par des molécules sémiques.

Morphème signe minimal, indécomposable dans un état synchronique donné. Par ex. : rétropropulseurs compte cinq morphèmes.

Morphosémantique étude des formes sémantiques, et notamment des molécules sémiques. Par extension, étude des formes et des fonds sémantiques, ainsi que des rapports entre ces formes et ces fonds.

Mot 1. groupement de morphèmes complètement intégré (SI).
2. support de variation des formes sémantiques (TFS).

Motif (SI) structure textuelle complexe de rang macrosémantique, un motif peut comprendre des éléments thématiques, dialectiques (par changement d'intervalle temporel) et dialogiques (par changement de modalité). Par exemple, le motif du mort reconnaissant est une structure thématique et dialectique complexe, qui met en jeu des fonctions décès, bienfait, gratitude, ainsi que des acteurs humains. Ainsi le motif est un syntagme narratif stéréotypé, partiellement instancié par des topoï.

Motif (TFS) — 1a. principe unificateur de la diversité lexicologique.
1b. forme sémantique réputée instable dont le degré de connectivité et de présence varie selon le mot (grammème, lexème mono- ou polysémique) considéré. En langue, les motifs monovalents (ex. *tournevis*) voisinent avec des motifs a connectivité étendue (*i.e.* assumant un réseau motivationnel plus ou moins riche en profils et en thèmes ; cf. Motivation). À ces motifs linguistiques indiquant des affinités entre emplois s'ajoutent des motifs thématiques inédits contraints par des structures textuelles singulières.

Motivation (TFS) — relation unissant un motif linguistique aux profils et aux thèmes à la constitution desquels il est réputé contribuer. Systématicité enregistrée par le lexique, la motivation connaît des degrés. Un profil est dit faiblement ou fortement motivé à proportion de son accessibilité à partir d'un motif donné. Les emplois polysémiques présentent un cas de motivation étendue.

Niveau agonistique — niveau de la dialectique constitué d'agonistes et de séquences. Seuls les récits comportent un tel niveau, hiérarchiquement supérieur au niveau événementiel.

Niveau événementiel — niveau de la dialectique constitué par des acteurs et des fonctions.

Onomasiologie — description qui part d'une unité du contenu pour étudier ses modes de lexicalisation. V. sémasiologie.

Opération interprétative élémentaire — v. actualisation, virtualisation, assimilation, dissimilation.

Ordre herméneutique — ordre des conditions de production et d'interprétation des textes. Il englobe les phénomènes de communication, mais dépasse les facteurs pragmatiques, en incluant les situations de communication codifiées, différées, et non nécessairement interpersonnelles. Il est inséparable des situations historique et culturelle de la production et de l'interprétation.

Ordre paradigmatique — ordre de l'association codifiée. Une unité sémantique ne prend sa valeur que relativement à d'autres qui sont substituables avec elle et qui forment son paradigme de définition.

Ordre référentiel — ordre qui détermine l'incidence du linguistique sur les strates non linguistiques de la pratique. Il participe à la constitution d'impressions référentielles.

Ordre syntagmatique — ordre de la linéarisation du langage, dans une étendue spatiale et/ou temporelle. Il rend compte des relations positionnelles et des relations fonctionnelles. Ainsi, il est le site des relations contextuelles.

Palier — degré de complexité. Les principaux paliers sont le morphème, le syntagme, la période et le texte.

Parcours interprétatif — suite d'opérations permettant d'assigner un ou plusieurs sens à un passage ou à un texte.

Perception sémantique — construction et reconnaissance des formes sémantiques ; ces opérations sont réglées par des opérations de type perceptif.

Période — unité textuelle composée de syntagmes qui entretiennent des relations de concordance obligatoires.

Pertinence — activation d'un sème. On distingue trois sortes de pertinence (linguistique, générique ou situationnelle), selon que l'activation est prescrite par le système de la langue, le genre du texte, ou la pratique en cours.

Philologie — discipline qui établit et étudie les textes à tous les niveaux d'analyse, la philologie est le fondement de la linguistique. La philologie numérique traite des documents numérisés, y compris des textes multimédia.

Philologique — relatif aux conditions qui entourent le texte, dans les deux moments de sa production et de son interprétation (cf. herméneutique).

Phrase — structure syntaxique d'un énoncé normé élémentaire.

Poly-isotopie — au sens restreint, propriété d'une suite linguistique comportant plusieurs isotopies génériques dont les sèmes isotopants sont en relation d'incompatibilité ; au sens large, propriété d'une suite comportant plus d'une isotopie.

Pratique sociale — activité codifiée, qui met en jeu des rapports spécifiques entre le niveau sémiotique (dont relèvent les textes), le niveau des représentations mentales, et le niveau physique.

Profil (TFS) — Forme sémantique dégagée par différenciation sur fond de classes sémantiques. En tant que variantes d'un motif, les profils réalisent une individuation (présupposant une unification), en tant que manifestations d'un thème les profils réalisent une caractérisation (impliquant une identification).

Profilage (TFS) — 1. reprise différentielle par répartition (entre fonds et formes) et remaniement (déformation, appauvrissement, enrichissement) d'un motif linguistique, par mise en syntagme et énonciation située. *Syn*. sémiose lexicale.

2. incidence contextuelle d'une unité sur une autre qu'elle contribue ainsi à profiler.

Promotion de motif (TFS) — phénomène caractéristique, notamment, des sens figurés (métaphores lexicalisées), qui consiste en une reprise directe du motif.

Réalisme empirique — dispositif mimétique instituant une impression référentielle de monde factuel.

Réalisme transcendant — dispositif mimétique instituant une impression référentielle de monde contrefactuel.

*Réécriture** — 1. lexicalisation d'un complexe sémique.
2. glose d'un sémème déjà lexicalisé.

Référence — rapport entre le passage ou le texte et la situation où il est produit et interprété. Pour déterminer une référence, il faut préciser à quelles conditions un passage ou un texte induit une impression référentielle.

Réseau associatif — ensemble des relations qui permettent d'identifier la récurrence d'une molécule sémique.

Rhétorique/ herméneutique (problématique) — problématique peu unifiée, de tradition rhétorique ou herméneutique, qui prend pour objet les textes, discours et performances sémiotiques complexes dans leur production et leur interprétation. Centrée sur communication et plus généralement la transmission, elle entend déterminer ses conditions historiques et ses effets individuels et sociaux, notamment sur le plan artistique.

Rôle — valence dialectique élémentaire d'un acteur. Chaque fonction confère un rôle à chacun des acteurs qui y participent.

Rythme sémantique — en un sens, correspondance réglée entre une forme tactique et une structure thématique, dialectique ou dialogique ; le chiasme en est un exemple simple

*Schème d'unification** — forme abstraite plus ou moins complexe dont la dénomination signifie le commun dénominateur d'une variété de phénomènes situés à différents paliers de l'activité sémantique et représentatifs de l'œuvre lue (Ch. II, 2.1.2).

Sémantème — ensemble des sèmes spécifiques d'un sémème.

Sémasiologie — description qui part d'une unité de l'expression pour étudier ses significations attestées ou possibles. V. onomasiologie.

Sème — élément d'un sémème, défini comme l'extrémité d'une relation fonctionnelle binaire entre sémèmes. Le sème est la plus petite unité de signification définie par l'analyse. Ex. : /extrémité/ dans « tête ».

Sème afférent — extrémité d'une relation anti-symétrique entre deux sémèmes appartenant à des taxèmes différents. Un sème afférent est actualisé par instruction contextuelle. Ex. 1 : /non alcoolisé/ pour « boisson » dans : « Boisson : 6 F ; Bière : 8 F ». Ex. 2 : /faiblesse/ pour 'femme'. Un sème afférent est actualisé par instruction contextuelle.

Sème générique — élément du classème, marquant l'appartenance du sémème à une classe sémantique (taxème, domaine, ou dimension). Ex. /couvert/ pour le taxème des //couverts// ('couteau', 'cuillère', 'fourchette').

Sème inhérent — sème que l'occurrence hérite du type, par défaut. Ex. : /noir/ pour « corbeau ».

Sème spécifique — élément du sémantème opposant le sémème à un ou plusieurs sémèmes du taxème auquel il appartient. Ex. : /sexe féminin/ pour « femme ».

Sémème — contenu d'un morphème.

Sémie — signifié d'une lexie.

Sens[1] — ensemble des sèmes inhérents et afférents actualisés dans un passage ou dans un texte. Le sens se détermine relativement au contexte et à la situation, au sein d'une pratique sociale.

Séquence — unité dialectique du niveau agonistique, constituée par homologation d'enchaînements isomorphes de fonctions.

Signification — signifié d'une unité linguistique, défini en faisant abstraction des contextes et des situations. Toute signification est ainsi un artefact.

Signifié — contenu d'une unité linguistique. Dans le cas d'un morphème, le signifié est un sémème ; dans le cas d'une lexie, une sémie. Le signifié se décompose en sèmes.

Sociolecte — usage d'une langue fonctionnelle, propre à une pratique sociale déterminée.

Successives — se dit d'isotopies lexicalisées alternant dans des séquences égales ou supérieures à l'énoncé.

[1] Il s'agit là d'un des termes (avec le *sème inhérent*) dont la définition s'est modifiée de façon importante depuis Rastier 1987.

Superposées — se dit d'un ensemble d'isotopies génériques dont l'une est lexicalisée et dont l'une au moins n'est pas lexicalisée. La construction des isotopies non lexicalisées s'opère en établissant des connexions symboliques.

Tactique — composante sémantique qui rend compte de la disposition séquentielle du signifié, et de l'ordre (linéaire ou non) selon lequel les unités sémantiques à tous les paliers sont produites et interprétées.

Taxème — classe de sémèmes minimale en langue ; ex. la classe des couverts : « couteau », « cuiller », « fourchette ».

Texte — suite linguistique autonome (orale ou écrite) constituant une unité empirique, et produite par un ou plusieurs énonciateurs dans une pratique sociale attestée. Les textes sont l'objet de la linguistique.

Thème (TFS) — forme sémantique renvoyant à un posé (*topic*), développé ou non dans la dynamique du texte.

Thème générique (SI) — fond sémantique constitué par la récurrence d'un ou plusieurs sèmes génériques. Les thèmes génériques déterminent ainsi le « sujet » (topic) du texte en induisant par des faisceaux d'isotopies les impressions référentielles dominantes.

Thème (spécifique) (SI) — molécule sémique relevant de la composante thématique (vs dialogique, dialectique).

Thématique (SI) — composante sémantique qui rend compte des contenus investis, c'est-à-dire du secteur de l'univers sémantique mis en œuvre dans le texte.

*Tonalité** — concept complémentaire du *ductus*, il renvoie à un mode d'action sur les formes sémantiques qui concerne la *modalisation* de ces dernières, et non leur identité structurelle.

Topique — étude des formes sémantiques stéréotypées.

Topos — 1. — interne : au sens général du terme, enchaînement récurrent d'au moins deux molécules sémiques ou thèmes. Cet enchaînement est un lien temporel typé pour les topoï dialectiques (narratifs) et un lien modal pour les topoï dialogiques (énonciatifs). Alors qu'un thème est récurrent au moins un fois dans le même texte, un topos réapparaît au moins une fois chez deux auteurs différents. 2. — externe : axiome normatif sous-tendant une afférence socialisée. Dans la théorie classique de l'argumentation, un topos est ce sous quoi tombe une multiplicité d'enthymèmes. Ex. « La femme est un être faible » est un topos largement attesté. Il est explicité dans : « Mon père, je suis femme est je sais ma faiblesse » (Cinna, Racine).

*Tournure** — forme d'organisation locale récurrente dans un corpus et qui règle l'activité contextuelle entre sémèmes au palier mésosémantique.

*Trajet interprétatif** — enchaînement de parcours interprétatifs simples sans rapport nécessaire avec la linéarité du texte. Par exemple, un cycle sémantique réalise un trajet interprétatif (Ch. III, 3.3.3).

Transposition — 1. interne : changement de fond sémantique. 2. — externe : passage entre deux textes, deux discours, deux langues, voire deux sémiotiques.

Transsémiotique — sémiotique qui entend rendre compte de plusieurs langages au moyen d'une théorie unique.

Univers — ensemble de propositions ou unités textuelles attribuées à un acteur de l'énoncé ou de l'énonciation représentée.

Univers d'assomption partie d'un univers sémantique composée des propositions attribuées à un acteur de l'énoncé ou de l'énonciation représentée.

Virtualisation neutralisation d'un sème, en contexte. Ex. dans « Neige noire » (H. Aquin), le contexte 'noire' virtualise le sème /blanc/ dans 'neige'.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

La bibliographie comporte deux parties principales, organisées ainsi :

I. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

A. Linguistique - Sémiotique

B. Thématique - Stylistique – Poétique - Rhétorique

C. Herméneutique

D. Psychologie de la Forme (*Gestalttheorie*)

E. Autres (philosophie, épistémologie)

II – ŒUVRES ÉTUDIÉES ET ÉTUDES CRITIQUES

A. Œuvres poétiques étudiées et écrits cités

De Jacques Dupin
De Gérard Macé
Autres

B. Études critiques

Sur Jacques Dupin
Sur Gérard Macé

C. Ouvrages généraux sur la poésie (et autres)

La première partie, qui réunit la littérature scientifique, est divisée en différents secteurs thématiques. Les séparations et rassemblements effectués n'ont d'autre intention que de rendre plus commode la consultation de ces pages. Outre les textes décrits, la seconde partie inclut une section *Études critiques* qui ne rassemble que les lectures sur la poésie de Macé et de Dupin sur lesquelles s'est appuyée la pratique descriptive.

A. Linguistique - Sémiotique

ADAM J.-M., 1990, *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga.
— 1991, *Langue et littérature, Analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette.
— 1992a, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan-Université.
— 1992b, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
— 1994, « Style et fait de style : un exemple rimbaldien », *in* P. Cahné et G. Molinié (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, pp. 15-43.
— 1997, *Le style dans la langue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
— 1999, *Linguistique textuelle, Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.
— 2000, *Textes et genres de discours*, Paris, Nathan.
— 2002, « Le style dans la langue et dans les textes », *Langue française*, 135, Paris, Larousse, pp. 71-94.
ANIS J., 2004, « Les linguistes français et la ponctuation », *L'information grammaticale*, 102, Paris.
ARRIVÉ M., GADET F., GALMICHE M., 1986, *La Grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion.
BADIR S., 1999, « Sème inhérent et sème afférent. Examen des critères théoriques dans la sémantique interprétative de François Rastier », *Travaux de linguistique, sémantique, interprétation et effets syntaxiques*, 38, Duculot, pp. 7-27.
BALLABRIGA M., 1994, « Sémantique et rhétorique (*éléments de sémantique tropologique*) », *Champs du signe*, 4, Toulouse, PUM, pp. 157-174.
— 1998, « Sémantique et tropologie », *in* M. Ballabriga (dir.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Editions Univ. du Sud.
— 2002, « Rythmes sémantiques et interprétation : étude de chiasmes », *Champs du signe*, 13-14, Editions Univ. du Sud, pp. 277-287.
BALLABRIGA M., VIGNEAU-ROUAYRENC C., 1992, « Ambiguïté et ambivalence, Entretien sur la pluralité des modes de coexistence sémantique et sémiotique », *Champs du signe*, 2, Toulouse, PUM, pp. 77-92.
BENVENISTE E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, t-1, Paris, Gallimard.
— 1974, *Problèmes de linguistique générale*, t-2, Paris, Gallimard.
CADIOT P., 2002, « Métaphore prédicative nominale et motifs lexicaux », *Langue française*, 134, Paris, Larousse, pp. 38- 57.
CADIOT P., LEBAS F., 2003, « La constitution extrinsèque du référent : présentation », *Langages*, 150, Paris, Larousse, pp. 3-8.
CADIOT P., TRACY L., 2003, « Sur le « sens opposé » des mots », *Langages*, 150, Paris, Larousse, pp. 31-47.
CADIOT P., VISETTI Y.-M., 2001, *Pour une théorie des formes sémantiques, Motifs, profils, thèmes*, Paris, PUF.
— 2001, « Motifs, profils et thèmes : une approche globale de la polysémie », *Cahiers de lexicologie*, 79, Honoré Champion, Paris.
CHISS J.-L., PUECH C., 1999, *Le Langage et ses disciplines XIX^e^-XX^e^ siècle*, Bruxelles, De Boeck, Duculot.
COSERIU E., 2001, *L'homme et son langage*, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, Éditions Peeters, Bibliothèque de l'Information grammaticale.
COSERIU, E., GECKELER, H., 1981, *Trends in Structural Semantics*, Tübingen, Narr.
COURTÉS J., 1989, *Sémantique de l'énoncé ; applications pratiques*, Paris, Hachette Université.
— 1991, *Analyse sémiotique du discours; de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette Supérieur.
COURTÉS J., GREIMAS A.-J., 1979, *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Larousse.
DESSONS G., MESCHONNIC H., 1998, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Paris, Dunod.
DUCROT O., TODOROV, T., 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
DUCROT O., SCHAEFFER J.-M., 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

DUBOIS J., GIACOMO M., GUESPIN L., MARCELLESI C. & J.B., MÉVEL J.-P., [1973], 1999, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.
FONTANILLE J., 1999, *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, Paris, PUF.
FONTANILLE J., ZILBERBERG C., 1998, *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga.
GENINASCA J., 1997, *La parole littéraire*, Paris, PUF.
GÉRARD C., 2002, « François Rastier, Arts et sciences du texte (compte rendu de lecture) », *Champs du signe*, 13-14, Editions Univ. du Sud, pp. 295-300.
GREIMAS A.-J., [1966], 1986, *Sémantique structurale*, Paris, PUF.
HÉBERT L., 2001, *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion.
HEGER K., 1965, « Les bases méthodologiques de l'onomasiologie et du classement par concepts », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 3, 1, pp. 7-32.
JAKOBSON R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
— [1919-1970], 1977, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil.
KERBRAT-ORECCHIONI C., 1994, *Les interactions verbales, 3/ Variations culturelles et échanges rituels*, Paris, Armand Colin/Masson.
KLEIBER G., 1999, *Problèmes de sémantique. La polysémie en questions*, Lille, PUF.
— 2002, « De la polysémie en général à la polysémie prototypique en particulier », *Cahiers de lexicologie*, vol. 80, Paris, Honoré Champion, pp. 89-104.
LEBAS F., CADIOT P., 2003, « *Monter* et la constitution extrinsèque du référent », *Langages* (dir. P. Cadiot, F. Lebas), 150, Paris, Larousse, pp. 9-30.
MALRIEU A., RASTIER F., 2001, « Genres et variations morphosyntaxiques », *Traitements automatiques du langage*, vol. 42, 2, pp. 548-577.
MARTIN R., 1987, *Langage et croyance*, Liège, Mardaga.
MILNER J.-C., 2002, « A Roman Jakobson, ou le bonheur par la symétrie », *Le périple structural. Figures et paradigme*, [1982], *Ordres et Raisons de la langue*, Paris, Seuil.
MISSIRE R., 2002, « *Pour une théorie des formes sémantiques* (motifs, profils, thèmes), Pierre Cadiot - Yves-Marie Visetti, Compte rendu de lecture », toile : http//www.msh-paris.fr/texto/. Consulté le 08 novembre 2004.
NEMO F., 2003, « Indexicalité, unification contextuelle et constitution extrinsèque du référent », *Langages* (dir. P. Cadiot, F. Lebas), 150, Paris, Larousse, pp. 88-105.
NORMAND C., 2000, *Saussure*, Paris, Belles Lettres.
PINCEMIN B., 1999, "Construire et utiliser un corpus : le point de vue d'une sémantique textuelle interprétative", *in* A. Condamines *et al*., (éd.),
POTTIER B. (dir.), 1973, *Le Langage*, Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture.
— [1987], 1992 , *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette.
— 1992, *Sémantique générale*, Paris, PUF.
— 2001, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Leuven, Peeters.
RASTIER F., 1972, « Systématique des isotopies », *in* Greimas A.-J. (éd.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, pp. 86-94.
— 1973 (éd.), *Essais de sémiotique discursive*, Tour, Mame.
— 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette Université.
— 1990a, « La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique », *Nouveaux actes sémiotiques*, 9, Limoges, Pulim.
— 1990b, « Sémiotique », *in* A. Jacob (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle T-II*, Paris, PUF, pp. 2344-2345.
— 1992a, « La généalogie d'Aphrodite — Réalisme et représentation artistique », *Littérature*, 87, pp. 105-107.
— 1992b, « Réalisme sémantique et réalisme esthétique », *TLE*, 10, pp. 81-119.
— 1992c, « La Bette et la Bête — une aporie du réalisme », *in* Hamon, Ph. & Leduc-Adine, J.-P. (éd.), *Mimésis et Semiosis — Forme et sens dans le roman*, Paris, Nathan, pp. 105-123.
— 1992d, « La sémantique unifiée — aide-mémoire », *Notes et documents du Limsi*, 92-93, Cnrs.
— 1993, « Les conditions sémantiques de l'interprétation », *in* L. Panier (éd.), *Le temps de la lecture, Mélanges offerts à Jean Delorme*, Paris, Cerf. pp. 65-74.
— 1994a, « Tropes et sémantique linguistique », *Langages,* 101, Paris, Larousse, pp. 56-78.
— 1994b, « Le problème du style pour une sémantique du texte », *in* P. Cahné et G. Molinié (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, pp. 263-282.
— 1995a, « Communication ou transmission ? », *Césure*, 8, pp. 151-195.

— 1995b, « La sémantique des thèmes — ou le voyage sentimental », *in* F. Rastier, *L'analyse thématique des données textuelles*, Paris, Didier, pp. 223-249.
— [1987], 1996a, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
— 1996b (dir.), *Textes et sens*, Paris, Didier érudition.
— 1996c, "Représentation ou interprétation ? – Une perspective herméneutique sur la médiation sémiotique", *in* V. Rialle et D. Fisette (dir.), *Penser l'esprit : des sciences de la cognition à une philosophie de l'esprit*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 219-239.
— 1996d, « Problématiques du signe et du texte », *Intellectica*, 23, pp. 11-53.
— 1996e, « Pour une sémantique des textes – questions d'épistémologie », *in* F. Rastier (éd.), *Textes et sens*, Paris, Didier, pp. 9-25.
— 1996f, « Chamfort : le sens du paradoxe », *in* R. Landheer et P. J. Smith (éd.), *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, pp. 119-143.
— 1996g, « La sémantique des textes : concepts et applications », *Hermès*, 16, pp. 15-37.
— 1997a, « Stratégies génétiques et destruction des sources. L'exemple d'*Hérodias* », *in* É. Le Calvez et M.-C. Canova-Green (éd.), *Texte(s) et intertexte(s*), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 193-218.
— 1997b, « Les herméneutiques et les sciences de la culture », *in* Rastier F., Salanskis J.-M., Scheps R. éds, *Herméneutique : textes, sciences*, Paris, PUF.
— 1997c, « Herméneutique matérielle et sémantique des textes », *in* Rastier F., Salanskis J.-M., Scheps R. éds, *Herméneutique : textes, sciences*, Paris, PUF.
— 1997d, « Défigements sémantiques en contexte », *in* Martins-Baltar, M., (éd.), *La locution, entre langues et usages*, coll. Signes, ENS Editions, Fontenay / Saint Cloud, diff. Ophrys, Paris, 305-329.
— 1998a, « Le problème épistémologique du contexte et le statut de l'interprétation dans les sciences du langage », *in Langages*, 129, Paris, Larousse, pp. 97-111.
— 1998b, « Sens et signification », *in Protée*, vol. 26, 1, Chicoutimi (Québec).
— 1998c, « Rhétorique et interprétation — ou le Miroir et les Larmes », *in* M. Ballabriga (dir.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, EUS.
— 1998d, « L'herméneutique matérielle », *in* J.-F. Mattei (éd.), *Le Discours philosophique*, Paris, PUF, *L'encyclopédie philosophique universelle t. IV*, pp. 1902-1915.
— 1999a, « L'obscure clarté », *La lecture littéraire*, 3, pp. 249-269.
— 1999b, « Action et récit », *Raisons Pratiques*, 10, pp. 173-198.
— 2001a, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
— 2001b, [1991], *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF.
— 2001c, « Indécidable hypallage », *Langue française*, pp. 111-124.
— 2001d, « Du signe aux plans du langage », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 54, Genève, pp. 177-200.
— 2003, « Formes sémantiques et textualité », *in Unité(s) du texte*, Cahiers du Crisco (Université de Caen), 12, pp. 99-114.
— 2004, « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », *Texto !* [en ligne], juin 2004, Rubrique Dits et inédits. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html> (page consultée le 9 septembre 2004).
RASTIER F., CAVAZZA M., ABEILLÉ A., 1994, *Sémantique pour l'analyse, De la linguistique à l'informatique*, Paris-Milan-Barcelone, Masson.
RASTIER F., PINCEMIN B., 1999, « Des genres à l'intertexte », *Cahiers de praxématique*, 23, pp. 90-111.
RENOUE M., 2002, « Sémiotisation du visible et du sensible. Une description de l'expérience perceptive », *Degrés*, 112.
RICŒUR P., 1975, *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
— 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil.
SAINT-GÉRAND J.-PH., 1999, « Études de sémantique en France au XXe siècle : modèles théoriques : psycho-mécanique, théorie des catastrophes et topologie, cognitivisme, primitives, prototypes, pragmatiques, etc. », *Modèles linguistiques*, Vol. 39, tome 20, 1, Paris, pp. 27-89.
SAUSSURE F. de, 1985, [1916], *Cours de linguistique générale*, édition critique par Tullio de Mauro, Paris, Payot.
— 2001, *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par S. Bouquet et R. Engler, Paris, Gallimard.
SOUTET O., 1995, *Linguistique*, Paris, PUF.
SURDEL F., 1995, « Défense et illustration d'un thème littéraire : la pitié », *in* F. Rastier (dir.), *L'analyse thématique des données textuelles*, Paris, Didier.

TRACY L., 1997, « La *clé* du mystère : mettre le référent à sa place », *Langue française*, 113, Paris, Larousse, pp. 67-78.
ZILBERBERG C., 1988a, *Raison et poétique du sens*, Paris, PUF.
— 1998b, « Approche schématique de la rhétorique », *in* M. Ballabriga (dir.), *Sémantique et rhétorique*, Toulouse, Editions Univ. du Sud, pp. 199-223.

B. Thématique - Stylistique – Poétique - Rhétorique

ANASTOPOULOS F., 1997, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF.
AQUIEN M., 1993, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Hachette, « Livre de Poche ».
— 2001, « Formes poétiques », *in* M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF.
AROUI J-L., 1993, « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, 95, pp. 277-299.
— 1996, « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française*, 110, mai.
BALLY CH., [1909], 1951, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck.
BANCQUART M.-C., 1996, *La poésie en France : du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes & Etudes.
BANCQUART M.-C., CAHNÉ P., 1992, *Littérature française du XX^e^ siècle*, Paris, PUF.
BAUDELLE Y., 2003, « Sur les tonalités littéraires : contribution à une poétique phénoménologique », *Littérature*, 132, Paris, Larousse, pp. 85-99.
BERNARD S., 1959, *Le Poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet.
BOURASSA L. (dir.), 1993, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. L'Univers des discours.
— 1999, « La fonction heuristique du rythme : signifiance du temps et temporalisation du sens », *in Le sens du rythme*, Documents de Travail et pré-publications, 283-284-285, série D, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino.
BRUNEL P. (dir.), 1988, *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, éditions du Rocher.
COHEN J., 1966, *Structure du langage poétique*, Paris, Champs/Flammarion.
COLLOT M., 1988, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, pp. 79-92.
COMBE D., 1989, *Poésie et récit, Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.
— 1992, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette.
— 1994, « Pensée et langage dans le style », *in* G. Molinié et P. Cahné (éds.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, pp. 71-91.
— 2002, « La stylistique des genres », *Langue française*, 135, Paris, Larousse, pp. 33-49.
COMBETTES B., KARABÉTIAN E.S. (dir.), 2002, La stylistique entre rhétorique et linguistique, *Langue française*, 135, Paris, Larousse.
COMPAGNON A., 1997, « Quelques remarques sur la méthode des passages parallèles », *Studi di litteratura Francese*, XXII, Bari / Milano, L. S. Olschki (éd.), pp. 15-25.
— 1998, *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
CRESSOT M., 1947, *Le style et ses techniques, Précis d'analyse stylistique*, Paris, PUF, 8^e^ éd., mise à jour par Laurence James (1974).
CURTIUS E. R., [1947], 1956, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. franç. de J. Bréjoux, Paris, Presses Pocket.
DANGEL J., 1994, « Imitation créatrice et style chez les latins », *in* P. Cahné et G. Molinié (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF.
DELAS D. (dir.), 1995, Les enjeux de la stylistique, *Langages*, 118, Paris, Larousse.
DELCROIX M., GEERT W., 1980, *Les chats de Baudelaire. Une confrontation de méthodes*, Paris, PUF.
DOMINICY M., 1996, « La fabrique textuelle de l'évocation. Sur quelques variantes des *Fleurs du Mal* », *Langue française*, 110, mai.
— 1997, « Pour une approche cognitive des genres : l'Espagne de Théophile Gautier », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 75, pp. 709-730.
DUPRIEZ B., 1984, *Gradus. Les procédés littéraires. (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions.
DÜRRENMATT J., 2001, « Styles sublime et anti-sublime dans « Sultan Mourad » (*La Légende des siècles*) », *in* F. Neveu (dir.), *Styles : langue, histoire, littérature*, Sedes.
ÉCO U., [1984], 1988, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.

FAVRIAUD M., 2004, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche — par la poésie contemporaine », *L'information grammaticale*, 102, Paris, pp. 18-23.
FISH S. E., 1981, « What is stylistics and why are they saying such terrible things about it ? », *in* Freeman D.C. (éd), *Essays in Modern Stylistics*, London & New York, Methuen and Co).
FONTANIER P., 1977, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.
FRIEDRICH H, [1956], 1999, *La structure de la poésie moderne*, Paris, Livre de Poche « Références » /LGF.
GAILLIARD M., 2001, « Les ressources du style coupé dans la phrase du *Fils naturel* de Diderot », *Champs du signe*, 12, Toulouse, Éditions universitaires du Sud.
GAUVIN L., GRUTMAN R., 1996, « Langues et littératures : éléments de bibliographie », *Littérature*, 104, Paris, Larousse, pp. 88-125.
GENETTE G., 1972, *Figures, III*, Paris, Seuil.
— 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
— 1982, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
— 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
— 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.
— 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
— 1992, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, Point.
— 1994, *L'œuvre de l'art I, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil.
— 1997, *L'œuvre de l'art II, La relation esthétique*, Paris, Seuil.
GENETTE G, TODOROV T. (éd.), 1986, *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
GLAUDES P., LOUETTE J.-F., 1999, *L'Essai*, Paris, Hachette.
— (éd.), 2002, *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
GOODMAN N., 1984, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press.
— [1968], 1990, *Langages de l'art*, trad. fr. de Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon.
GOUVARD J.-M., 1999, *La versification*, Paris, PUF.
— 2001, *L'analyse de la poésie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?
— 2002, « Éléments pour une grammaire de la poésie moderne », *Poétique*, 129, février.
GROUPE MU, 1970, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
— 1977, *Rhétorique de la poésie, Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Editions Complexe.
HAMON P., 1974, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, 14, Paris, Larousse.
— 1994, « Stylistique de l'ironie », *in* P. Cahné et G. Molinié (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, pp. 149-158.
ISSACHAROFF M., 1995, « Thèmes, thématologie ou la mort de la littérature », *Esprit créateur*, vol. XXXV, 4.
JACKSON J. E., 1998, « Naissance et structure de l'obscurité dans la poésie moderne », *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*, Paris, Corti, pp. 11-20.
JAKOBSON R., 1963, *Essais de linguistique générale I : les fondations du langage*, traduit de l'anglais par N. Ruwet, Paris, Minuit.
— 1973, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil.
JAKOBSON R. et LÉVI-STRAUSS Cl., 1962, « *Les Chats* de Charles Baudelaire », *L'Homme*, II, 5-21.
JARRETY M. (dir.), 2001, *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF.
JAUSS H. R., 1978, *Pour une esthétique de réception*, trad. fr. Claude Maillard, Paris, Gallimard.
— [1982], 1988, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard.
JENNY L., 1976a, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27.
— 1976b, « Le poétique et le narratif », *Poétique*, 28, Paris, Seuil, p. 440-446.
— 1993, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, 89, Paris, Larousse.
— 1997, « Sur le style littéraire », *Littérature*, 108, Paris, Larousse, pp. 92-101.
— 2000, « Du style comme pratique », *Littérature*, 118, Paris, Larousse.
KARABÉTIAN E.S., 2002, « Pour une archéologie de la stylistique », *in* B. Combettes, E.S. Karabétian (dir.), *Langue française*, 135, Paris, Larousse, pp. 17-32.
— 2002, « Présentation », *Langue française*, 135, pp. 3-9.
KIBEDI-VARGA A., 1994, « La question du style et la rhétorique », *in* Molinié G., Cahné P. (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF.
LARTHOMAS P., 1994, « Préface », *in* P. Cahné et G. Molinié (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF.

LE GUERN M., 1994, « Sur la place de la question des styles dans les traités de rhétorique classique », *in* P. Cahné et G. Molinié (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF.
LESTRINGUANT F., RIEU J., TARRETE A., 2000, *Littérature française du XVIe siècle*, Paris, PUF.
LEUWERS D., 2001, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Nathan.
MAROUZEAU J., 1969, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson.
MAURON CH, 1968, *Mallarmé l'obscur*, Corti.
MESCHONNIC H, [1988], 1993, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard.
— 2001, « Ponctuation », *in* M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, pp. 620-623.
MITTERAND H., 1992, « À la recherche du style », *Poétique*, 90, pp. 243-251.
— 1999, « Pour une sémantique textuelle de Mallarmé », *Poétique*, 120, Seuil.
MOLINIÉ G., 1986, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF.
— 1989, *La stylistique*, Paris, PUF.
— 1993, *La stylistique*, Paris, PUF.
— 1998, *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris, PUF.
MOLINIÉ G., CAHNÉ P. (dir.), 1994, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF.
MOLINO J., 1990, « Nature et signification de la littérature », *Études de lettres*, Leçons, pp. 17-64.
— 1993, « Les genres littéraires », *Poétique*, 93, pp. 3-28.
— 1994, « Pour une théorie sémiotique du style », *in* P. Cahné et G. Molinié (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, pp. 213-261.
— 1998, « Interpréter », *in Études de Lettres*, Essais sur l'interprétation des textes, avril / sept., Université de Lausanne.
MOLINO J., GARDES-TAMINE J., 1988, *Introduction à l'analyse de la poésie, II De la strophe à la construction du poème,* Paris, PUF.
MOLINO J., GARDES-TAMINE J., [1982], 1992, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, I Vers et figures*, 3e édition corrigée, Paris, PUF.
MOREL M., 2001, « Théorie et figures du double : du réactif au réversible », *in* G. Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Age d'homme, pp. 17-24.
MORET PH., 1995, « Pour une définition stylistique de la notion de fragment », *Études de lettres*, Crise des théories, 241, pp. 151-162.
— 1997, *Tradition et modernité de l'aphorisme, Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz.
MORIER H., 1959, *La psychologie des styles*, Genève, Georg.
— [1961], 1998, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 5e édition revue et augmentée.
MOSCHER N. M., 1990, *Le texte visualisé : le calligramme de l'époque Alexandrine à l'époque cubiste*, New-York/Bern/Frankfurt am Main/Paris, Peter Lang.
MURAT M. (éd.), 1985, « De Jakobson à Rimbaud : l'interprétation des équivalences formelles dans la poétique structuraliste », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIII, 1, pp. 349-363.
NÉRAUDAU J.-P., 2002, « Virgile après les *Bucoliques* », *in* Virgile, *Bucoliques*, deuxième tirage, Paris, Les belles lettres, pp. 116-123.
NEVEU F., 2001, « Singularités linguistiques du discours – L'idiolecte : fiction ou réalité ? », *in* F. Neveu (dir.), *Styles – Langue, Histoire, Littérature*, Paris, SEDES, pp. 7-17.
PINSON J.-Cl., 2002, « Structure de la poésie contemporaine », *in* D. Guillaume (dir.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Le temps qu'il fait, pp. 43-68.
PROPP V., [1928], 1965, *La morphologie du conte*, Paris, Seuil.
QUIGNARD P., 1986, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata morgana.
RICHARD J.-P., 1964, *Onze études sur la poésie moderne*, éditions du Seuil.
— 1990, *L'état des choses, Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard.
RIFFATERRE M., 1971, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion.
— 1979, *La production du texte*, Paris, Seuil.
— 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
RIPOLL R., 2002, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès International du Groupe de Recherches sur les écritures Subversives (Gres), Presses Universitaires de Perpignan.
ROUSSET J., 1962, « Pour une lecture des formes », Introduction à *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, pp. i-xxvi.
— 1990, « Un espace visible, Les jeux de l'image et du texte », *in* P. Fröhlicher, G. Güntert, F. Thürlemann (éds), *Espaces du texte, Spazi testuali — Texträume*, Neuchâtel, À la Baconnière, pp. 335-354.

ROUSSIN PH., SCHAEFFER J.-M., 1995, Art. « Etudes littéraires », *in* O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
RUWET N., 1972, *Langage, musique, poésie*, Paris, Le Seuil.
— 1975, « Parallélismes et déviations en poésie », *in* J. Kristeva, J.-C. Milner et N. Ruwet (éds), *Langue, discours, société*, Paris, Le Seuil, pp.307-351.
— 1989, « Roman Jakobson, *Linguistique et poétique*, vingt-cinq ans après », *Le Souci des apparences*, Dominicy M. (éd.), Bruxelles, Éditions de l'Université.
RUWET N., DOMINICY M., GOUVARD J.-M. (éd.), 1996, *Linguistique et poétique : après Jakobson*, *Langue française*, 110, Paris, Larousse.
SACKS-GALEY P., 1988, *Calligramme ou écriture figurée, Apollinaire inventeur de formes*, Paris, Minard.
SAMOYAULT T., 2001, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. 128.
SANDRAS M., 2001, « Poème en prose », *in* M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, pp. 611-613.
SCHAEFFER J.-M., 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
— 1990, « Prose » *in* A. Jacob (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, PUF, deuxième volume.
— 1995a, « Motif, thème et fonction », *in* O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
— 1995b, « Style », *in* O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
— 1995c, « Genres littéraires », *in* O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
— 1997, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, 105, Paris, Larousse, pp. 14-23.
SAINT-GÉRAND J.-PH., 1995, « Styles, apories et impostures », *Langages*, 118, pp. 8-30.
— 1999, « Style et individua(lisa)tion : le cas du XIX^{e} siècle », *in* M. Dereu, *Vous avez dit « Style d'auteur ?»*, PUN.
SEBEOK T.A., 1960, *Style in Language*, Cambridge, New York, London.
— (éd.), 1975, *Current Issues in Linguistics*, Vol. XIII : *Historiography of Linguistics*, 2. Vols., The Hague, Mouton.
SØRENSEN RAVN JØRGENSEN K., 2000, « Stylistique sémiotique et stylistique littéraire : Le style selon Gérard Genette », *in* A. Englebert, M. Pierrard, L. Rosier, D.V. Raemdonck, (éd.), Actes du XXIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes, Vol. VIII, « Les effets de sens », Tübingen, Max Niemeyer Verlag GmbH, pp. 151-158.
SPITZER L., 1980, *Études de style*, tr. fr. par E. Kaufholz, A. Coulon et M. Foucault, Paris, Gallimard.
STAROBINSKI J., 1964, « La stylistique textes ses méthodes : Leo Spitzer », *Critique*, 206, pp.579-597.
— 1970, *La relation critique*, Paris, Gallimard.
TADIÉ J.-Y., 1987, *La critique littéraire au XXe siècle*, Belfond.
THOMAS J.-J., 1989, *La langue, la poésie, Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
TODOROV, T., 1968, *Poétique*, *in Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil.
— 1970, « Les études de style », *Poétique*, 2, Paris, Seuil.
— 1972, « Style », *in* Ducrot O., Todorov, T., 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, pp. 383-388.
— 1978, *Les genres du discours*, Paris, Seuil.
— 1984, *Critique de la critique*, Paris, Seuil.
VINCENT-MUNNIA N., 2003, « Le poème en prose comme genre ? » *in* Vincent-Munnia N., Bernard-Griffiths S., Pickering R. (éds.), 2003, *Aux origines du poème en prose français*, Paris, Honoré Champion, pp. 557-571.
VINCENT-MUNNIA N., BERNARD-GRIFFITHS S., PICKERING R. (éds.), 2003, *Aux origines du poème en prose français*, Paris, Honoré Champion.
VOUILLOUX B., 1998, « Pour une théorie descriptiviste du style », *Poétique*, 114, Paris, Seuil, pp.233-254
— 2000, « Les styles face à la stylistique », *Critique*, 641, Paris, Minuit, pp. 874-901.
WYBRANDS F., 2001, « Discontinuité », *in* M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, pp. 207-210.

C. Herméneutique

BOLLACK J., 1989, « Un futur dans le passé : l'herméneutique matérielle de P. Szondi », préface à Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Cerf, pp. I-XVII.
— 1993a, « Du côté du texte, du côté de l'interprète », *in Théorie, littérature, enseignement*, 11, *Épistémologie et cognition 2*, pp. 9-15.
— 1993b, « L'ordre méditatif », *in* F. Boddaert (éd.), *Pour André Frénaud*, Cahier neuf, Obsidiane, Le temps qu'il fait.
— 1997, « Avec ou contre le sens — Pour une herméneutique critique », F. Rastier, J.-M. Salanskis, R. Scheps, (éd.), *Herméneutique : textes, sciences*, Paris, PUF.
— 2001, *Poésie contre poésie, Celan et la littérature*, Paris, PUF.
STEINER P., 1979, « Théories de la réception en Allemagne », *Poétique*, 39, pp. 261-274.
SZONDI P., [1974], 1989, *Introduction à l'herméneutique matérielle*, *De Chladenius à Schleiermacher*, tr. fr. M. Bollack, Paris, Cerf.
SCHLEIERMACHER F.D.E., 1987, *Herméneutique, Pour une logique du discours individuel*, traduit de l'allemand par Christian Berner, Cerf/PUL.
THOUARD D., 1997a, « Introduction », *in* F. Rastier, J.-M. Salanskis, R. Scheps, (éd.), *Herméneutique : textes, sciences*, Paris, PUF, pp. 9-17.
— 1997b, "Les trois possibilités de l'herméneutique après Kant : Ast, Schlegel, Schleiermacher — Pour une logique des propositions herméneutiques", *in* F. Rastier, J.-M. Salanskis, R. Scheps, (éd.), *Herméneutique : textes, sciences*, Paris, PUF, pp. 33-55.
— 2003, « Stylistique herméneutique : J. G. Hamann », Version française inédite de Thouard, D. (1995) « L'ermeneutica di J. G. Hamann e il problema dello stile », *Pratica filosofica*, 7, pp. 107-125, toile : http//www.msh-paris.fr/texto/.

D. Psychologie de la Forme (*Gestalttheorie*)

ANTTILA R., 1977, « Dynamics Fields and Linguistic Structure : A Proposal for a Gestalt Linguistics », *Die Sprache, Zeitschrift für Sprachwissenschaft*, 23, Wien, Verlag der wiener Sprachgesellschaft, pp. 1-10.
EHRENFELS V. Ch., 1960, « Über Gestaltqualitäten (1932) » *in* F. Weinhandl (éd.), *Gestalthaftes sehen, Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
FRAISSE P., 1947, « De l'assimilation et de la distinction comme processus fondamentaux de la connaissance », *in Miscellanea Psychologia Albert Michotte*, Louvain, Editions de l'Institut Supérieur de Philosophie, pp. 181-195.
— 1975, « Is rhythm a gestalt ? », *in* Ertel S., Kemmler L., Stadler M., *Gestalttheorie in der modernen Psychologie*, Darmstadt, Dr. D. Steinkopff Verlag, pp. 227-232.
GURWITSCH A., 1957, *Théorie du champ de la conscience*, Paris, Desclée de Brouwer.
— [1935], 1966, « Some Aspects of the Developments of Gestalt Psychology », *in Studies in Phenomenology and Psychology*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 3-55.
KOFFKA K., 1935, *Principles of Gestalt Psychology*, New-York: Harcourt Brace.
KOSTRUBIEC V., 2001, *La mémoire émergente : vers une approche dynamique de la mémorisation*, Paris, L'Harmattan.
KÖHLER W., 1969, *The task of Gestalt Psychology*, Princeton: Princeton University Press.
— 1971, *Selected Papers* (éd. Mary Henle), New-York, Liveright.
ROSENTHAL V., VISETTI Y-M., 1999, « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica*, 28, pp. 147-227.
SMITH, B. (éd.), 1988, *Foundations of Gestalt Theory*, München, Philosophia Verlag.
WERTHEIMER M., [1923], 1938, « Laws of Organization in Perceptual Forms » *in* Ellis W. (trad.) *A source book of Gestalt psychology*, Routledge & Kegan, London, pp. 71-88.
— 1960, « Studies of some Gestalt qualities of words », *in* F. Weinhandl (éd.), *Gestalthaftes sehen, Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 398-405.

E. Autres

FOCILLON H., [1934], 1981, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 7e édition.
GINZBURG, C. 1989, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion.
JACOB A. (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, PUF, 2 vol.
LADRIÈRE J., 1984, *L'articulation du sens, I. Discours scientifique et parole de la foi*, Paris, Cerf.
LALANDE A., [1926], 1993, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF.

II - ŒUVRES ÉTUDIÉES ET ÉTUDES CRITIQUES

A. Œuvres poétique étudiées

De Jacques Dupin

— 1963, *Gravir*, Paris, Gallimard (repris dans *Le corps clairvoyant,* 1999).
— 1969, *L'embrasure*, Paris, Gallimard (repris dans *Le corps clairvoyant,* 1999).
— 1975, *Dehors*, Paris, Gallimard (repris dans *Le corps clairvoyant,* 1999).
— 1982, *L'espace autrement dit* (écrits sur l'art), Préface de J.-M. Reynard, Galilée.
— 1982, *Une apparence de soupirail*, Paris, Gallimard (repris dans *Le corps clairvoyant,* 1999).
— 1983, *De singes et de mouches*, Montpellier, Fata Morgana.
— 1986, *Les Mères*, Montpellier, Fata Morgana.
— 1986, *Contumace*, Paris, P.O.L.
— 1991, *Rien encore, tout déjà*, Montpellier, Fata Morgana.
— 1991, *Échancré*, Paris, P.O.L.
— 1992, *Éclisse*, Spectres familiers.
— 1996, *Le Grésil*, Paris, P.O.L.
— 1999, *Le corps clairvoyant, 1963-1982*, Préface de Jean-Christophe Bailly, Paris, Poésie/Gallimard.
— 2000, *Écart*, Paris, P.O.L.

De Gérard Macé

— 1974, *Le jardin des langues*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002)
— 1977, *Les balcons de Babel*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002)
— 1980, *Ex-Libris (Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen)*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.
— 1983, *Bois dormant*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002)
— 1985, *Les trois Coffrets*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.
— 1986, *Pierrot, valet de la mort*, lithographies de Jean Clareboudt, Michel Nitabah, Asnières (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002)
— 1987, *Le manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.
— 1987, *Tête-bêche*, encre originale de Pierre Alechinsky, Marchand Ducel (texte repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002)
— 1988, *Le Dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.
— 1991, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin.
— 1991, *La forêt qui se met à marcher*, miniature originale de Raja Babu Sharma, Fakir Press, Udaipur (repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002)
— 1993, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard.
— 1995, *Cinéma muet*, Fontfroide, Fata Morgana.

— 1998, *Le Singe et le Miroir*, dessins originaux de Sam Szafran, Cognac, Le Temps qu'il fait (texte repris dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 2002)
— 2001, *Un détour par l'Orient*, Le Promeneur.
— 2002, *Le goût de l'homme*, Le Promeneur.
— 2002, *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Poésie/Gallimard.

B. Poésie citée

BERCOT M., SETH., C., COLLOT M., 2000, *Anthologie de la poésie française, Du XVIII^e^ au XX^e^ siècle*, Paris, Gallimard, Pléiade.
CADIOT O., 1988, *L'Art poetic'*, Paris, P.O.L.
CELAN P., 1995, *Le Méridien*, Fata morgana, tr. fr. André du Bouchet
— 2000, *Gesammelte Werke (Vierter Band), Übertragungen I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
DECAUNES L., 1984, *Le poème en prose, Anthologie (1842-1945)*, Paris, Seghers, coll. « P.S. »
DELUY H., 1989, *Poésie en France 1983-1988, Une anthologie critique*, Paris, Flammarion.
DU BELLAY J., 1974, *Les regrets et autres œuvres poétiques suivis des Antiquités de Rome. Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*, Genève, Droz.
DU BOUCHET, *Laisses*, 1979, Paris, Hachette, POL.
ÉLUARD P., 1968, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard.
MALLARMÉ S., [1914], 1998, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Gallimard
RAYMOND M., 1971, *La poésie française et le maniérisme – 1546-1610*, Genève/Paris, Droz/Minard.
RIMBAUD A., *Œuvres I, Poésies*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion.
— *Œuvres II, Vers nouveaux, Une saison en enfer*, 1989, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, GF-Flammarion.
SABATIER R., 1988, *Histoire de la poésie française, La Poésie du XX^e^ siècle*, Albin Michel.
SIMONSEN M., 1992, *Perrault, Contes*, Paris, PUF, coll. Études littéraires.
VIRGILE, *Bucoliques*, 2002, deuxième tirage, Paris, Les belles lettres.

C. Études critiques

Sur Jacques Dupin

BAILLY, J.-C., 1999, Préface de *Le corps clairvoyant, 1963-1982*, Paris, Poésie / Gallimard, p. 9-10.
BROPHY M., 1988, « Illusoire clarté et profonde nuit : « Moraines » ou l'esthétique de Jacques Dupin », *Australian Journal of French Studies*, 25 (3), pp. 280-289.
COLLOT M., 1995, « L'écriture et le chaos », *in* Dominique Viart (dir.), *Jacques Dupin, L'injonction silencieuse*, Paris, Éditions de la Table Ronde, pp. 97-118.
— 1997, *La matière-émotion*, Paris, PUF, Ch. 3, « La musique du chaos », pp. 243-257.
FRÉMON J., 1995, « Brisées », *in* Dominique Viart (dir.), *Jacques Dupin, L'injonction silencieuse*, Paris, Éditions de la Table Ronde, pp. 269-277.
HIMY O., 1996, « Une écriture de la cécité (à propos du dernier recueil de Jacques Dupin, *Le Grésil* », *Littérature*, 104, Paris, Larousse, pp. 20-31.
HUGOTTE V., 1999, « À l'écoute de l'intensité », *in* J. Dupin, *Le corps clairvoyant, 1963-1982*, Paris, Poésie/Gallimard.
KLÜNNER L., 1986, « Méditation sur *Histoire de la lumière* », *in* À Jacques Dupin, *La revue des Belles-Lettres*, Genève, 3-4, pp. 143-145.
RICHARD J.-P., 1964, *Onze études sur la poésie moderne*, Ch. « Jacques Dupin », Seuil, pp. 340-363.
— 1994, « Jacques Dupin », *Il Verri: Rivista di Letteratura*, 1-2, pp. 95-118.
SABATIER R., 1988, Art. « Jacques Dupin », *Histoire de la poésie française, La Poésie du XX^e^ siècle*, Albin Michel, p. 525-527.
VIART D., 1982, *L'Écriture seconde, la pratique poétique de Jacques Dupin*, Paris, Galilée.
— 1992, « Jacques Dupin au fil de l'écriture », *Critique*, 536-537, tome XLVIII, pp. 43-55.
— 1995, « Fragments et litanie. *Écrire* selon Jacques Dupin », *in* Dominique Viart (dir.), *Jacques Dupin, L'injonction silencieuse*, Paris, Éditions de la Table Ronde, pp. 61-72.

— 1996, « Avons-nous commencé d'écrire ? Penser l'art et l'écriture selon Jacques Dupin », *Littérature*, 104, Paris, Larousse, pp. 3-19.
— 2001, Art. « Jacques Dupin», *in* Michel JARRETY (dir.), *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, pp. 219-224.

Sur Gérard Macé

ASSO, F., 1998, « Détours - Gérard Macé : Lecture, rêve, mémoire », *in* Dominique Viart (éd.), *Écritures contemporaines, 1. Mémoires du récit*, 1349-1355, Paris-Caen, *La Revue des Lettres Modernes, Histoire des Idées et des Littératures*, pp. 71-81.
— 2001, « Lecture, rêve, mémoire », in S. Boucheron, J.-L . Lambel, N. Ragonneau (éd.), 2001, *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le Temps qu'il fait, p. 23.
BLANCHET M., 2001, « Gérard Macé ou le désir de rêverie », *Le Matricule des anges*, 35.
BLANCHET M., REMAUD O., 2001, « Célébration des retrouvailles », entretien avec G. Macé, *Le Matricule des anges*, 35.
BLIN, R., 1990, « Les Mots de la tribu (Gérard Macé) », *Nouvelle Revue Française*, 449, juin, Montrouge, pp. 55-64.
BOUCHERON S., LAMBEL J.-L ., RAGONNEAU N., 2001, *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le Temps qu'il fait.
CHAPPUIS P., 2001, « Au milieu du désastre », *in* Boucheron S., Lambel J.-L ., Ragonneau N., 2001, *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le Temps qu'il fait.
CONORT B., 2001, Art. « Gérard Macé », *in* M. JARRETY (dir.), *Dictionnaire de poésie, De Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, pp. 451-452.
DEMANZE L., 2003, « Gérard Macé, une écriture en miroir », *Roman*, 20-50, 35, pp. 119-28.
HOUBERT O., 2002, « Gérard Macé ou le désir d'Orient », *Critique*, 658, mars, éd. Minuit, pp. 228-230.
ILLOUZ J.-N., 2002, « 'La lyre d'Orphée' ou le Tombeau des Chimères », *Littérature*, 127, sept., Paris, Larousse, p. 71-85.
JAUJARD X., 2001, « Une jubilation amère », *in* Boucheron S., Lambel J.-L ., Ragonneau N., *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le Temps qu'il fait.
JULLIEN D., 1987, « Gérard Macé, « Le manteau de Fortuny », *Romanic Review*, 78, 4, p. 533.
MACÉ M., 2002, « Le nom du genre, Quelques usages de l'« essai », *Poétique*, 132, Seuil, pp. 401-413.
PARA J-B., 1987, « La poésie tombée dans la prose (entretien avec Gérard Macé) », *L'Infini*, 19, Paris, Gallimard, pp. 74-82.
PASI C., 2001, « La vocation fondamentale », *in* Boucheron S., Lambel J.-L ., Ragonneau N., *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le Temps qu'il fait.
RICHARD J.-P., 1990, « Manteaux et tombeaux », *L'État des choses*, Paris, Gallimard.
ROUDAUT J., 2002, « Un matin de mémoire », postface de *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Poésie/Gallimard.
SABATIER R., 1988, Art. « Gérard Macé », *Histoire de la poésie française, La Poésie du XX^e siècle*, Albin Michel, p. 748.
VIART D., 1998, « Mémoires du récit, Questions à la modernité », *in* Dominique Viart (éd.), *Écritures contemporaines, 1. Mémoires du récit*, *La Revue des Lettres Modernes, Histoire des Idées et des Littératures*, 1349-1355, Paris-Caen, pp. 3-27.
WANDELÈRE F., 2001, « Les balcons de Babel », *in* Boucheron S., Lambel J.-L ., Ragonneau N., *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le Temps qu'il fait.

CONVENTIONS TYPOGRAPHIQUES

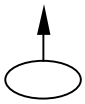
Unités linguistiques

signe
/sème/
'sémème'
//classe sémantique//

unité sémantique : u
sème inhérent : i.
sème afférent : a.
sème afférent contextuel : a.c.
indécidable : #
réécriture : │'u'│

sémème lexicalisé : 

sémème non lexicalisé : 

sémème compatible : 

complexe sémique : 

Modalité(s) évaluative(s)[1]

\+ : positif
– : négatif
+ – : dominance du positif
– + : dominance du négatif
± : positif et négatif
~± : ni positif ni négatif
Ø : non axiologisé (ou *indécidé*)
( ) : afférent (au sens large)

Intensité modale

↓ : faible intensité (ex. u-↓)
↑ : forte intensité (ex. u+↑)

[1] Nous devons la base de ces propositions à la réflexion de L. Hébert concernant la dialogique (2001, *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion, p. 165-166). Elles font l'objet d'un commentaire de notre part auquel nous renvoyons le lecteur (chapitre I, section IV « La dialogique »). Le positif affecte essentiellement l'euphorie, le mélioratif ou encore le supératif ; de manière complémentaire, le négatif affecte essentiellement la dysphorie, le péjoratif ou encore l'infératif.

Représentations schématiques

Connexion symbolique et complexe sémique : Connexion métaphorique :



Le tableau suivant rassemble et définit les primitives qui remplissent la fonction de lien dans les graphes sémantiques. Nous nous sommes inspirés du tableau de Louis Hébert en l'augmentant toutefois du cas COMP (comparatif), absent chez lui, ainsi que du cas CAU (causatif) que cet auteur assimile semble-t-il au cas RES glosé sans plus de précision par « EFFet (ou CAUse) »[2] :

Symbole de graphe	Cas sémantique	Définition
ACC	Accusatif	Actant / acteur patient d'un procès, entité qui est affectée par l'action
ATT	Attributif de qualité, de possession, de dépendance	Relation entre : une qualité attribuée et son unité récipiendaire ; unité possédée / unité possédante ; unité dépendante / unité dominante
BEN	Bénéfactif	Actant / acteur pour qui le procès est fait
CAU	Causatif	Relation marquant l'origine, la source ou la cause
COMP	Comparatif	Rapport d'analogie entre une unité comparée et une unité comparante
DAT	Datif	Destinataire, entité qui reçoit une transmission
ERG	Ergatif	Acteur / actant agent d'un procès / processus
FIN	Final	Relation marquant le but, le résultat, l'effet recherché
INST	Instrumental	Relation indiquant le moyen
LOC	Locatif temporel, spatial	Désigne une position dans le temps ou dans l'espace représentés
NOM	Nominatif	Exprime ne un état neutre entre l'ergatif et l'accusatif[3]
RES	Résultatif	Relation marquant le résultat, l'effet ou la conséquence

[2] Cf. Hébert 2001, pp. 116-117.

[3] Par rapport à la catégorie ERG / ACC , qui exprime la différence de potentiel, et donc un événement du genre « Pierre bat Paul », NOM est considéré comme une catégorie neutre, qui renvoie à un non événement (Pottier [1987] 1992, p. 122-123). Par exemple, des énoncés comme « Pierre réfléchit » ou « Pierre dort » sont considérés par l'auteur comme des non événements.

SOMMAIRE

INTRODUCTION ..... I-IV

CHAPITRE I

Les formes sémantiques
dans la sémantique interprétative (F. Rastier)
et la théorie des formes sémantiques (P. Cadiot et Y.-M. Visetti)

1. LA SÉMANTIQUE INTERPRÉTATIVE DE F. RASTIER 2

1.1. Une sémantique unifiée 3

1) Du signe au texte 3

2) De la signification au sens 4

3) L'interaction des composantes sémantiques 8

4) Du contexte linguistique à la situation de communication 10

1.2. Les morphologies sémantiques 15

1) Conceptions distributionnelle et morphosémantique du texte 15

2) L'hypothèse de la perception sémantique 16

3) Formes et fonds sémantiques 18

2. LA THÉORIE DES FORMES SÉMANTIQUES DE CADIOT/VISETTI 23

2.1. Cadre problématique de la théorie 23

2.2. Motifs, profils et thèmes 24

2.3. Profilage, sème inhérent et polysémie 32

CHAPITRE II

Vers une sémantique interprétative des styles
— Recherche d'un objet et d'une méthode —

1. SITUATION ÉPISTÉMOLOGIQUE 35

1.1. Des registres discursifs à la conception moderne du style 35

1.2. La question du style pour la linguistique 37

1.3. Orientations pour la description linguistique des styles 56

2. LES VOIES DE LA CARACTÉRISATION SÉMANTIQUE DES STYLES 63

2.1. Le mode du rapprochement 65

2.2. Le mode de la récurrence 75

3. DU CARACTÈRE AU *DUCTUS* 85

3.1. L'« intuition morphosémantique » de Jean Rousset 85

3.2. Le *caractère* et le *style* pour une sémantique interprétative 87

3.3. Le *ductus* et l'action sur les formes sémantiques 98

CHAPITRE III

Lignes stylistiques, tons - tonalité et aspect du ductus
dans l'œuvre poétique de Gérard Macé

1. APPROPRIATIONS DU POÈME EN PROSE 109

1.1. Les genres en question 109

1.2. Le poème en prose comme genre 112

1.3. Corpus d'étude et degré de *concordia discors* 116

1.4. Sémantique de trois formes textuelles 119

2. LE POÈTE ET SES NÉGATIONS — *LE VENT EST À LA PROSE* 132

2.1. Caractérisation thématique du texte 133

2.2. Modalités axiologiques et geste énonciatif dans l'intertexte 151

2.3. Le problème des évaluations : en quête de cohérence 165

3. ASPECTS DU *DUCTUS* 175

3.1. Une conception du style située : Max Jacob contre Rimbaud 175
3.2. Dégagement d'un schème d'unification 176
3.3. Autour d'un centon : *La chambre interdite* 180

4. PROPOSITION DE SYNTHÈSE 196

CHAPITRE IV

Sémiotique et sémantique du style chez Jacques Dupin — à partir du recueil Le grésil

1. ASPECTS SÉMIOTIQUES D'UNE TECHNIQUE DE COMPOSITION 201

1.1. Des textes de facture fragmentaire 201
1.2. Corrélations sémiotiques 210
1.3.Sémiosis des appariements et instabilité de l'unité périodique 216
1.4. D'un recueil à l'œuvre 217

2. THÉMATIQUE ET DIALOGIQUE 220

2.1. Aspects singuliers du texte 221
2.2. Caractère thématique global 224
2.3. Les figures de l'énonciation représentée et leur complexité 231
2.4. Le thème de l'Altération 245

3. INSTABILITÉS ET RÉGULARITÉS 257

3.1. Profilages, réécritures et formes textuelles 257
3.2. Sémantique des constructions elliptiques 263
3.3. Du parallélisme sémantique aux variations thématiques 269
3.4. Prégnance du motif d'*écrire* dans la lecture 276

4. CONCLUSIONS 285

4.1. Récapitulation 285
4.2. Poésie moderne, saisie esthétique et tâche herméneutique 288

CONCLUSION GENERALE **290**

GLOSSAIRE DE SÉMANTIQUE DES TEXTES **292**

BIBLIOGRAPHIE **303**

CONVENTIONS TYPOGRAPHIQUES **315**