

FRANÇAIS 6800

MODULE II

Jean-Marc Lemelin

GRAMMAIRE DE LA POÉSIE

Analyses de poèmes

Littérature de langue française

OBJECTIFS

L'objectif général de ce cours est d'initier les étudiants à diverses littératures de langue française, aux principaux genres littéraires et à différentes époques socio-historiques en Afrique, en Europe et en Amérique, selon chacun des trois modules, qui partagent le même barème d'évaluation mais qui ont leur spécificité théorique et méthodologique. L'objectif particulier de chaque module est de présenter une méthode d'analyse, par exemple la *grammaire du texte* dans le Module II, où est étudiée la *poésie française et québécoise*.

ÉVALUATION

Pour ce module, l'étudiant(e) doit choisir un poème en vers réguliers, en vers libres ou en prose de la littérature de langue française ; son choix doit être approuvé par le professeur. Le devoir, à remettre lors de la treizième semaine ou avant, consiste à faire l'analyse complète de la grammaire du poème selon les exemples et les modèles qui suivent ; il doit y avoir une introduction présentant l'auteur, le recueil de poèmes et le poème choisi, ainsi qu'une conclusion =

22 points (une vingtaine d'heures).

Il y aura aussi un test d'une heure lors de la quatorzième ou quinzième semaine : il comprendra un choix de sujets concernant la grammaire du texte : voir *SUJETS* =

11 points (une dizaine d'heures).

Pour des références à la grammaire du texte, voir le site de JML :

www.ucs.mun.ca/~lemelin/

Bibliographie de pragmatique

3.

Linguistique, sémiotique, pragmatique et poétique

SUJETS

INTRODUCTION

GRAMMAIRE DU TEXTE

LA FORME DE L'EXPRESSION

LA PHONOLOGIE

LA PROSODIE

La métrique

La rythmique

LA MORPHOLOGIE

L'analyse lexicale

Le vocabulaire de la sensibilité

LA FORME DE L'EXPRESSION ET LA FORME DU CONTENU

LA MORPHOSYNTAXE

La rhétorique

La (pra)grammatique

LA FORME DU CONTENU

LA SYNTAXE DES ACTEURS

La liaison narrative

Lieux

Liens

Luttes

L'évaluation narrative

Trois fonctions

Quatre sous-codes d'honneur

La schématisation narrative

Schéma actoriel

LA SÉMANTIQUE DES VALEURS

La valorisation sémio-narrative

L'analyse sém(ém)ique

LA GRAMMAIRE DES ACTANTS

Schéma antagonique

CONCLUSION

MÉTHODE OU THÉORIE

DIALECTIQUE RADICALE ET FONDAMENTALE

TRIPLE ARTICULATION

DOMINATION ← DÉTERMINATION

↑

SURDÉTERMINATION

INTRODUCTION

La **poésie** est à la fois « poiêsis » (création, fabrication), « tekhnê » (art, métier) et « praxis » (action, faire) ; elle est art de dire et art de faire : langage et technique. La poésie n'est pas nécessairement de la **littérature** ; il peut y avoir de la poésie en musique, à l'opéra, au cinéma, etc. Elle ne se confond pas non plus avec le **langage poétique**, qui se caractérise par la redondance, c'est-à-dire la répétition de signification (son ou autre), ni avec la **fonction poétique**, qui est l'insistance sur le message en tant que tel ; il peut y avoir langage ou fonction poétique dans la chanson, dans la publicité, dans la propagande politique, dans le folklore (dictons, maximes, proverbes). La poésie est aussi irréductible au **poème**, qui est lui-même irréductible au **vers** ; il y a des romans et des pièces de théâtre en vers.

Ici, la poésie est donc la rencontre du langage poétique et de l'art littéraire dans le poème ; même si elle a précédé la littérature, qui n'a pas toujours eu un sens esthétique, n'a pas toujours été de l'art... La poésie a d'abord été associée à la **musique** et plus particulièrement à un instrument : la *lyre*, sorte de guitare à deux manches ; chez les Grecs de l'Antiquité, la poésie était chantée, le chant étant accompagné de musique. Quand la poésie s'est détachée de la musique, elle s'est attachée à la littérature, à l'art du langage et donc à la grammaire.

Il faut distinguer : la **poésie lyrique** du poème, plus particulièrement du dithyrambe, qui est un hymne à la gloire du dieu Dionysos, la **poésie épique** de l'épopée ou du roman, qui est « l'épopée moderne », la **poésie tragique** de la tragédie (grecque, anglaise, française) et la **poésie**

dramatique du drame romantique (allemand ou français) : les quatre sont des *discours esthétiques*... Dans l'évolution de la poésie de langue française et au niveau de la forme de l'expression, il y a eu passage des vers réguliers ou irréguliers aux vers libres ou aux poèmes en prose à partir du XIXe siècle, où il y a une véritable *césure* avec Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé... Dans l'histoire de la France, la poésie n'a pas toujours été en langue française ; il y a eu le languedocien des troubadours du XIe siècle chantant l'amour courtois, l'occitan, le provençal, l'anglo-normand, l'ancien français (IXe-XIIIe siècles), etc. ; le moyen français, parlé du XIVe au XVIe siècle, est déjà du français par sa grammaire, mais pas l'ancien français avec ses cas hérités du latin ; le français classique et moderne, avec son vocabulaire en plus de sa grammaire, apparaît au XVIIe siècle.

PHOTOGRAPHIES

CHARLES BAUDELAIRE

ARTHUR RIMBAUD

STÉPHANE MALLARMÉ

1821-1867

1854-1891

1842-1898

PRINCIPAUX POÈTES FRANÇAIS

MOYEN ÂGE

Langue d'oc

Troubadours : amour courtois (XIe)

Ancien français

Chanson de geste (XIe)

Marie de France (XIIe : lais)

Romans en vers : courtoisie

- *Tristan et Yseut*

- Romans de Chrétien de Troyes (fin du XIIe)

- *Roman de la Rose* par de Lorrain et de Meung
(XIIIe)

Théâtre comique en vers (XIIIe)

Rutebeuf (XIIIe)

Moyen français

C. de Pisan (fin du XIVe)

C. d'Orléans (début du XVe)

F. Villon (XVe)

RENAISSANCE (XVIe)

C. Marot

Les poètes de la Pléiade (la gloire du sonnet)

- P. Ronsard

- J. du Bellay

- R. Belleau

- A. de Baïf

A. d'Aubigné
École de Lyon
- M. Scève
- L. Labé

XVIIe

Français classique

Le classicisme

- F. de Malherbe
- N. Boileau
- J. de La Fontaine
- C. Perrault
- Le théâtre tragique
/ P. Corneille
/ J. Racine
- Le théâtre comique
/ Molière

Le baroque

- Le théâtre comique
/ P. Corneille
- C. de Bergerac

XVIIIe : LUMIÈRES

- Le drame en vers
/ Voltaire
- A. Chénier

RÉVOLUTION

XIXe : NOUVEAU RÉGIME

Le romantisme

- A. de Lamartine
- V. Hugo

- A. de Vigny
- A. de Musset

Le parnasse

- C.-M. Leconte de Lisle
- J.-M. de Heredia
- T. de Banville
- T. Gautier

(Vers le) symbolisme

- C. Baudelaire
- G. de Nerval
- P. Verlaine
- C. Cros
- T. Corbière
- G. Nouveau
- A. Rimbaud
- S. Mallarmé
- La poésie en prose
 - / C. Baudelaire
 - / Lautréamont (Isidore Ducasse)
 - / A. Rimbaud
- Le vers libre
 - / J. Laforgue (+ vers régulier)

XXe

Le vers régulier

- P. Valéry
- C. Péguy
- A. Gide
- F. Jammes

Le vers libre

- P. Claudel : verset
- G. Apollinaire
- M. Jacob
- P. Reverdy
- Le surréalisme
 - / A. Breton
 - / P. Soupault

- / R. Desnos
- / L. Aragon
- / P. Éluard
- A. Artaud
- P.-J Jouve
- S.-J. Perse
- J. Supervielle
- R. Char
- F. Ponge
- H. Michaux
- J. Prévert
- S.-P. Roux
- L.-P. Fargue
- J. Cocteau
- A. de Noailles
- Y. Bonnefoy
- M. Deguy
- H. Meschonnic
- M. Noël
- D. Roche
- E. Guillevic
- H. Bauchau

PRINCIPAUX POÈTES QUÉBÉCOIS

XVIIe-XIXe

Le vers régulier

- M. Lescarbot
- R.-L. Chartier de Lotbinière
- J. Quesnel
- J. Mermet
- M. Biraud (premier recueil publié : 1817)
- F.-X. Garneau
- J. Lenoir
- O. Crémazie (École de Québec)
- F.-G. Marchand
- A. Garneau
- P. Lemay
- L. Fréchette
- É. Nelligan (École de Montréal)

XXe

Le vers régulier

- N. Beauchemin
- E. Evanturel
- L. Dantin
- C. Gill
- A. Ferland
- A. Lozeau
- R. Chopin
- P. Morin
- Jean Narrache (Émile Coderre)
- J. Bernier
- A. Desrochers
- C. Marchand
- G. Delahaye

Le vers libre

- J. A. Loranger
 - A. Grandbois
 - H. de Saint-Denys Garneau
 - R. Choquette
 - F. Ouellet
 - R. Lanier
 - A. Hébert
 - G. Hénault
 - C. Gauvreau
 - G. Miron
 - R. Giguère
 - P. Chamberland
 - A. Horic
 - P.-M. Lapointe
 - G. Lapointe
 - M. Van Schendel
 - J.-G. Pilon
 - J. Brault
 - G. Godin
 - G. Langevin
 - M. Beaulieu
 - D. Vanier
 - C. Beausoleil
 - P. Nepveu
 - R. Des Roches
 - F. Charron
 - J. Yvon
 - M. Gagnon
 - F. Théorêt
 - N. Brossard
 - D. Fournier
-

GRAMMAIRE DU TEXTE

La grammaire du texte ou la grammaire textuelle distingue la forme de l'expression (le phénotexte : le comment) du *poème* comme genre et la forme du contenu (le génotexte : le quoi) du *récit* comme histoire et discours et comme architexte ; entre les deux formes, il y a isomorphisme (le pourquoi) du *texte* par la voix (l'archétexte ou la parole, qui n'est pas le simple parler) : si l'expression change, le contenu change ; ce qui fait que la *traduction* littéraire est nécessairement *trahison*, surtout en poésie (en vers réguliers).

forme de l'expression ← forme du contenu

↑

isomorphisme

comment ← quoi
(surface) (profondeur)
↑
pourquoi
(volume)

performance ← compétence
↑
performativité

phénotexte ← génotexte
↑
archétexte

lecture ← écriture
(procès) (système)
↑
signature
(processus)

LA FORME DE L'EXPRESSION

LA PHONOLOGIE

La forme de l'expression comprend la phonologie et la morphologie ; c'est la *grammaire du mot*. La phonématique et la prosodie composent la phonologie : la **phonématique** est discontinue (discrète, distinctive) ou segmentale ; la **prosodie** est continue ou suprasegmentale. De la phonématique, il ne sera pas directement question ici [voir FRANÇAIS 2300 et FRANÇAIS 3310] ; mais si l'étudiant en est capable, il peut procéder à la transcription phonologique du poème à l'étude.

LA PROSODIE

La prosodie comprend la métrique et la rythmique.

La métrique

La métrique est l'ensemble des règles de la versification, donc des règles qui régissent les poèmes en vers réguliers ; en poésie, la *versification* est facultative ou accidentelle, tandis que le *rythme* est obligatoire ou essentiel. Se distinguent les poèmes à forme fixe et les poèmes à forme libre ; les poèmes à **forme fixe** sont : la ballade, le rondeau, le virelai, le sonnet, etc. La **ballade** est un poème de trois couplets ou plus avec un *refrain* et un *envoi* ; le **rondeau** est un poème fondé sur deux rimes avec des vers répétés ; le **virelai** est un petit poème fondé sur deux rimes avec un refrain ; le **sonnet** est un

poème de deux *quatrains* et de deux *tercets* (demi-sizains) qui forment un *sizain* et c'est la forme fixe par excellence aux XVIIe et XIXe siècles en France. Les autres poèmes sont des poèmes à **forme libre**, surtout si ce sont des poèmes en vers libres ou en prose.

Un poème se divise en strophes. La **strophe** est un ensemble ou un groupe de vers, réunis par l'alternance des rimes dans un poème en vers réguliers et séparés par un blanc dans n'importe quel poème en vers (réguliers ou non) ; c'est une *stance*. Selon le nombre de vers, voici donc les principales strophes :

Distique

Tercet

Quatrain

Quintil

Sizain

Septain

Huitain

Neuvain

Dizain

Onzain

Douzain

La strophe peut ou non correspondre à une *phrase*, qui est une unité syntaxique plus petite, égale ou plus grande qu'une strophe, qui est une unité métrique ; un poème peut ne comporter qu'une seule strophe.

Le **vers** est l'unité métrique et/ou rythmique correspondant à une unité matérielle, la *ligne*, dont la longueur peut parfois excéder la largeur de la page (avec alignement à droite ou retrait d'alinéa). Le **verset** (biblique ou non) est un vers en deux lignes (ou plus) où il y a alignement à gauche. Dans les poèmes en vers réguliers et dans certains poèmes en vers libres (avec ou sans signes de ponctuation), un vers

commence par une *majuscule*. Le type de vers régulier (compté) se définit par le nombre de *mètres* ou de *pieds* ; le **piéd** est une *syllabe* et il n'y a pas de syllabe sans *voyelle*, une *semi-consonne* (semi-voyelle) n'étant pas une voyelle. Selon le nombre de syllabes, de pieds ou de mètres, voici les **mètres simples** :

Quadrissyllabe (ou *quadrimètre*)

Pentasyllabe (ou *pentamètre*)

Hexasyllabe

Heptasyllabe

Octosyllabe

et les **mètres complexes** :

Ennéasyllabe

Décasyllabe

Hendécasyllabe

Dodécasyllabe

Un **alexandrin** classique est un *dodécasyllabe* avec deux *hémistiches* (ou deux moitiés de vers) de six

syllabes séparés par une *césure*, c'est à-dire par une pause.

Le vers français est donc un vers régi par le *compte* ou la répartition des syllabes, c'est-à-dire par le **nombre**. Mais il ne suffit pas de savoir compter, car il y a aussi une manière de compter : pour avoir le même nombre (pair ou impair) pour chacun des vers (sauf exceptions), il faut retenir les règles suivantes :

- 1) le e dit *muet ou caduc (atone)* ne compte jamais à la fin du vers, mais il compte et est prononcé dans le vers devant une consonne qui est au début d'une syllabe ou d'un mot : le e masculin est un e qui se prononce ;
- 2) il peut y avoir *diérèse*, c'est-à-dire ajout d'une voyelle devant une semi-consonne pour avoir deux syllabes plutôt qu'une ;
- 3) il y a parfois *surliaison* en vue d'enchaîner avec le e et d'ajouter une syllabe.

La *synérèse* (de plus en plus rare depuis le XVIIe siècle) est le contraire de la diérèse (répandue au XIXe siècle) et elle consiste à supprimer une voyelle pour avoir une syllabe de moins. L'*apocope* est la chute du e à la fin d'un mot ; la *syncope* est la chute du e à l'intérieur du mot et elle est rare ou interdite dans un vers régulier. Pour éviter que le e du mot encore ne compte devant une consonne, il pourra parfois être orthographié encor. L'*hiatus* est la rencontre de deux voyelles dans un mot ou d'un mot à l'autre, comme dans géant ou poète (parfois écrit avec un tréma : poëte) ; la poésie du XVIIe siècle cherche à l'éviter, voire à l'interdire ; l'*élision* est une manière de le contourner, par exemple dans la chanson populaire ou le parler familier : tu es → t'es, tu as → t'as...

L'une des principales règles de la versification et qui est tributaire de la répétition est l'**alternance des rimes féminines et**

masculines. La *rime féminine* est une rime qui se termine par un e, qui ne se prononce jamais à la fin et qui peut être suivi d'un s ; la *rime masculine* est une rime qui ne se termine pas par un tel e. Il peut y avoir alternance des rimes féminines et des rimes masculines :

- 1) par des **rimes plates** (MMFF ou FFMM),
- 2) par des **rimes croisées** (FMFM ou MFMF)
- 3) ou par des **rimes embrassées** (FMMF ou MFFM).

Chez Rimbaud, cette alternance n'est pas toujours respectée et il y a des vers réguliers (comptés) qui ne sont pas rimés : « Larme » et « Bannières de mai » parmi les *Poésies* de 1872. En outre, il arrive que le contenu redouble l'expression par ressemblance ou dissemblance, par résonance ou dissonance, dans une sorte de *motivation* des rimes et donc de la phonologie par la morphologie et la sémantique ; s'il y a discordance, il y a *démotivation* des effets de sens [voir plus loin].

Toujours de l'ordre de la redondance, l'**assonance** est la répétition d'une même voyelle à l'intérieur d'un vers (au moins trois fois), d'une strophe ou d'une strophe à l'autre ; l'**allitération** est la répétition de la même consonne initiale d'un mot ou d'une syllabe à l'intérieur d'un vers (au moins trois fois), d'une strophe ou d'une strophe à l'autre ; l'**anagramme** est la recomposition d'un mot avec les lettres d'un autre et c'est un phénomène plus visuel que sonore, les lettres y primant sur les sons, les phonèmes, les syllabes : lire → lier, aube → beau, ravi → vrai, aimer → Marie.

L'**homonymie** est un jeu de signifiant consistant à rapprocher deux mots par des sons identiques, à la rime ou non ; les *homonymes* peuvent être homophones (mêmes sons) et/ou homographes (mêmes lettres). La **paronymie** est aussi un jeu de signifiant consistant à rapprocher des mots avec deux ou trois syllabes identiques :

éminent, immanent, imminent ; la *paronomase* est un procédé rapprochant deux paronymes dans une proposition. Les jeux de signifiant sont des sources d'ambiguïté sémantique ou de polysémie.

L'***enjambement*** est le report, le *rejet*, au vers suivant d'éléments formant une proposition avec le vers précédent. Généralement, quand il y a enjambement, la proposition est plus longue qu'un vers mais plus courte que deux ; il peut y avoir un point ou un point-virgule à l'intérieur du vers. L'enjambement est l'introduction de l'*irrégularité* dans la régularité ; sa généralisation conduit au vers libre, où il y a abandon de la rime et disparition parfois totale des signes de ponctuation. L'enjambement est le débordement (caractéristique de la poésie française du XIXe siècle) de la métrique par la rythmique, de la versification par le rythme, voire du vers par la

prose ; c'est donc la principale « licence poétique »...

Pour un exemple et une analyse de la versification de « Brise marine » de Stéphane Mallarmé, voir le site/manuel de JML :

www.ucs.mun.ca/~lemelin/

Manuel d'Études littéraires

Analyse du poème

La prosodie

Application

NOTE

On numérote toujours les vers.

La rythmique

La rythmique est à la fois l'organisation des rythmes et leur étude. Alors que la prosodie est la syntaxe de la syntaxe, le **rythme** est la prosodie de la prosodie ; c'est la tension ou l'alternance régulière ou irrégulière des accents et des pauses, de la durée et de la vitesse, de la rapidité et de la lenteur, du mouvement et du repos, de la mélodie et de l'harmonie. L'*élision* et la *contraction* sont déjà des phénomènes rythmiques élémentaires. La **liaison** est l'enchaînement de la consonne finale d'un mot et de la voyelle initiale du mot suivant ; il n'y a pas de liaison à la césure d'un vers et devant un h dit aspiré ; il y a des liaisons obligatoires (entre le déterminant et le nom commençant par une voyelle, par exemple), des liaisons interdites et des liaisons facultatives. L'**intonation** est le débit ascendant ou descendant du rythme ; elle est souvent liée aux

signes de ponctuation, que ce soient des *signes de position*, plus particulièrement des *signes de pose* (comme le point d'interrogation, le point d'exclamation et les points de suspension), ou des *signes d'assise* (comme le(s) tiret(s) et les caractères italiques), les autres signes de ponctuation étant des *signes de pause* : blanc alinéaire ou autre, majuscule initiale, virgule, point-virgule, point, deux-points.

L'**accentuation** est la distribution des accents selon les pauses ou les silences et selon l'intensité ou la durée. L'**accent** est l'augmentation ou la fluctuation du ton de la voix ; le **contre-accent** est la succession immédiate de deux accents. L'accentuation peut être obligatoire ou facultative ; il y a accentuation obligatoire par l'accent tonique, l'accent prosodique et l'accent d'attaque.

L'**accent tonique** (ou syntaxique) frappe la dernière syllabe prononcée d'un groupe de mots formant une unité phonologique ou syntaxique : groupe nominal, groupe verbal ou groupe adjacent (prépositionnel) ; dans un vers régulier, il se confond avec l'*accent métrique* et il frappe la dernière syllabe d'un segment syllabique, la dernière syllabe de l'hémistiche et la dernière syllabe du vers et il est donc fermeture ; il ne peut y avoir plus de huit syllabes sans accent tonique. L'**accent prosodique** frappe une assonance ou une allitération, dans une sorte d'écho rythmique : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » [Jean Racine] est bien un vers qui siffle...

L'**accent d'attaque** frappe parfois la première syllabe du premier mot accentuable d'un groupe accentuable ; il est en tête de vers ou de strophe ; c'est un élan, une lancée, une ouverture.

Frappant la première syllabe d'un poème, d'une strophe ou d'un segment commençant par une interjection, un pronom ou un joncteur et s'accompagnant parfois d'un tiret ou d'un point d'exclamation, il peut être lié à la césure du poème et donc à sa segmentation [voir plus loin].

Il y a accentuation facultative par l'accent d'insistance ou par l'accent typographique. L'**accent d'insistance** est un accent d'intention marquée d'une manière *affective* (l'accent frappe alors la première consonne du mot) ou de manière *intellectuelle* (l'accent frappe alors la première syllabe du mot). L'**accent typographique** est un accent redoublant l'accent d'insistance, l'accent d'attaque ou l'accent tonique de manière *visuelle* : majuscule « initiatique » ou caractères italiques.

L'accent tonique est suivi d'une *pause*, qui sépare deux groupes rythmiques ; cette pause est une **coupe**. Dans un vers régulier, il n'y a pas de coupe à l'intérieur d'un mot ou entre un proclitique et le mot suivant, un **proclitique** étant un mot monosyllabique (déterminant ou pronom) uni au mot suivant dans un même groupe accentuel ; alors que le proclitique ne peut être accentué, l'**enclitique** peut l'être : c'est un mot monosyllabique uni au mot précédent avec inversion du sujet et du verbe, comme dans Viens-tu ? ou Dit-il.

Pour un exemple et une analyse du rythme de « Mon rêve familial » de Paul Verlaine, voir le site/manuel de JML :

La prosodie

Application

NOTE

On signale un accent tonique par un trait horizontal au-dessus de la syllabe accentuée, une coupe par une barre oblique après cette syllabe et un accent d'attaque par une flèche verticale (ascendante : ↑) avant le mot ainsi accentué.

LA MORPHOLOGIE

La morphologie est l'ensemble des *monèmes*, plus particulièrement des *lexèmes* ; c'est l'étude de la forme des monèmes ou des *parties du discours*. La morphologie est la *manifestation lexicale* de la grammaire ; c'est la réalisation du lexique par le vocabulaire ; elle touche donc à la forme du contenu, plus particulièrement à la sémantique des *lexèmes*. Par contre, les *morphèmes*, surtout les *grammèmes*, qui sont les *particules de la parole*, tiennent davantage de la syntaxe.

MORPHOLOGIE

MONÈME

monème lexical
(vocabulaire)

monème grammatical
(grammaire)

lexème

morphème

morphème
lexical

morphème
grammatical

morphème
grammatical
lié
(attaché)

morphème
grammatical
libre
(détaché)

marques

grammème

genre
nombre
conjugaison

substantifs
verbes
adjectifs qual.
adverbes
dérivés d'adjectifs

préfixes
suffixes

morphèmes
de
conjugaison
(auxiliaires)

pronoms
déterminants
joncteurs
autres adverbes

PARTIES DU DISCOURS

NOTE

Les lexèmes se dérivent : dérivation morphologique.

L'analyse lexicale

Les **lexèmes** sont des *vocables*, c'est-à-dire des *figures de langue* ou des *figures linguistiques*, dans un va-et-vient des termes et des thèmes. Parmi les lexèmes, se distinguent les substantifs (ou les noms communs : concrets ou abstraits, sensibles ou intelligibles), les verbes, les adjectifs (qualificatifs) et les adverbes dérivés d'adjectifs (en 'ment') ; les noms propres ne sont pas des lexèmes.

Pour procéder à l'analyse lexicale, il faut donc d'abord séparer ces quatre types de lexèmes, tout en étant sensible à la polysémie, qui est un *jeu de signifié* et qui s'oppose à la monosémie et à la synonymie. Il faut ensuite réunir ces figures linguistiques dans des champs lexicaux.

Un **champ lexical** est la réunion de plusieurs lexèmes dans un même groupe ou une même famille de mots ; c'est un *paradigme* : un territoire qui a le même centre thématique ; le nom d'un champ lexical est un *thème* attracteur ou organisateur. Un ensemble de champs lexicaux peut constituer une **idéologie**, qui est un système d'idées impliquant des jugements de valeurs.

Dans une troisième étape, il faut enfin regrouper les champs lexicaux dans des champs sémantiques. Un **champ sémantique** est un *domaine d'expérience* qui a le même centre notionnel ; le nom d'un champ sémantique est une *notion*. Un ensemble de champs sémantiques peut constituer une **axiologie**, qui est un système de valeurs impliquant l'évaluation des valeurs elles-mêmes, c'est-à-dire la valeur de la valeur. Les *valeurs* sont plus abstraites que les idées, mais les *idées* sont moins

concrètes que les *termes* ; de là, une **terminologie** est possible...

Le vocabulaire de la sensibilité

Dans le vocabulaire de la sensibilité, il y a l'*activité* des cinq organes externes des sens, du contact de la peau et de la bouche à la distance de l'œil et de l'oreille en passant par le nez : le toucher (ou le tact), le goût, l'odorat, la vue et l'ouïe (ou l'écoute) ; l'activité des sens permet de sentir et de saisir la *passivité* de la Terre, selon l'ordre suivant et avec les correspondances qui s'imposent :

1	3
	X
4	2

Quatre éléments de la nature

terre air

X

eau feu

Quatre saisons

printemps automne

X

hiver été

Quatre moments de la journée

aube/aurore (matin) crépuscule (soir)

X

minuit (nuit) midi (jour)

Quatre points cardinaux

est ouest

X

nord sud

Mais la sensibilité n'est qu'une des **facultés de l'âme**, âme (mortelle) qui est le sens des organes ou le « canal primaire » des canaux secondaires que sont les organes des sens ; la sensibilité est une des *propriétés* ou des *capacités du corps* :

corps organique ← corps organisateur

↑

corps originaire

cœur ← esprit

↑

chair

sensibilité ← entendement

↑

imagination

Tandis que les *sens externes* (l'action de la sensibilité ou l'irascible : l'« infect » organique ou pragmatique) sont de l'ordre de l'*extéroceptivité* (du monde), le *sens interne* (la raison de l'entendement ou l'intelligible : l'intellect organisateur ou cognitif) est de l'ordre de l'*intéroceptivité* (du langage) et le *sens intime* (la passion de l'imagination ou le concupiscible : l'affect originaire ou thymique) ou le sens des organes est de l'ordre de la *proprioceptivité* (de l'homme).

action ← raison

↑

passion

pragmatique ← cognitif

↑

thymique

quantitatif ← qualitatif

↑

qualificatif

percept(ion) ← concept(ion)

↑

affect(ion)

saillie ← saisie

↑

visée

imaginaire ← symbolique

↑

réel

extériorité ← intériorité

↑

intimité

extéroceptivité ← intéroceptivité

(sens externes) (sens interne)

↑

proprioceptivité

(sens intime)

monde ← langage

↑

homme

Pour un exemple et une analyse lexicale de « Le retour de l'enfant prodigue » de Jean Aubert Loranger, voir le site/manuel de JML :

La manifestation

Application

NOTE

On peut adopter quelques conventions typographiques pour distinguer les noms des champs lexicaux et

ceux des champs sémantiques : capitales et
caractères italiques ou gras.

LA FORME DE L'EXPRESSION ET LA FORME DU CONTENU

LA MORPHOSYNTAXE

Au niveau de la *grammaire de la phrase*, la morphosyntaxe est à la fois forme de l'expression et forme du contenu ; s'y articulent les *parties morphologiques du discours* et les *catégories grammaticales de la langue*, dans la conjugaison par exemple. Au niveau de la *grammaire du texte*, la rhétorique et la (pra)grammatique correspondent à la morphosyntaxe.

La rhétorique

La « rhétorique générale » est une très ancienne discipline, datant de l'Antiquité grecque, où elle est inséparable de la *politique* (qui est l'art de dominer, de gouverner, de vaincre, d'exercer le pouvoir), de la *dialectique* (qui est

l'art de dialoguer, de converser, de convaincre, de converser, de discuter, de disputer, de réfuter, de persuader, de dissuader, de démontrer, de prouver, de manipuler, d'argumenter) et de la *didactique* (qui est l'art d'enseigner : « païdeia ») ; c'est l'art du discours en général. Elle comprend la mémoire (ou l'intelligence), l'invention, la disposition, l'élocution et la diction (ou l'éloquence). La disposition ou la composition propre à la dissertation inclut le prologue ou l'exorde, la narration des faits, la confirmation par les preuves, et l'épilogue, la narration et la confirmation s'adressant à la raison et le prologue et l'épilogue à la passion.

Les **discours rhétoriques** de l'Antiquité sont :

- 1) le *discours délibératif* des orateurs politiques de la Cité, la politique étant orientée vers le futur (l'attente de la promesse) ;

2) le *discours judiciaire* (la plaidoirie) des avocats des tribunaux, tourné vers la philosophie et le passé (la nostalgie de la vérité) ;

3) le *discours épideictique* (le plaidoyer) des écrivains en prose, l'éloge et le blâme étant préoccupés de littérature et du présent (le souci du soin).

Au Moyen Âge, la rhétorique (générale) s'associe à l'*esthétique*, c'est-à-dire aux beaux-arts ou aux belles-lettres, à la littérature et aux humanités, ainsi qu'à la *scolastique* dans le « trivium » (dialectique, rhétorique, grammaire) et le « quadrivium » (arithmétique, astronomie, géométrie, musique) et dans les « arts libéraux ».

Mais de l'*art* à la *théorie*, la « rhéorique générale » se dissout dans une « rhétorique restreinte » : la mémoire est son amont et la

diction est son aval dans l'art oratoire ; au XVIIe siècle, l'invention (la topique : quoi dire) se voit accaparée par l'art de penser qu'est la logique ou la philosophie (cartésienne) et la disposition est récupérée par l'art de parler et d'écrire qu'est la grammaire ; il ne lui reste donc plus que l'*élocution*. La rhétorique restreinte est donc une « génologie » et une « tropologie » : une typologie des genres et des figures ; elle conduira à la *poétique*, qui est l'art du discours littéraire en particulier, et à la *stylistique*, la *narratologie* pouvant être considérée comme étant une « poétique narrative ».

Alors que l'*anaphorisation* -- *lier* -- est la combinaison habituelle des figures de langue (les figures linguistiques ou les lexèmes), la *métaphorisation* -- *lier* et *lire* -- est la composition des figures de discours ou de style (les figures rhétoriques ou les virtuèmes) : les

figures rhétoriques sont aux *figures linguistiques* ce que les images sont aux visages et aux paysages ; les premières organisent ou arrangent les secondes de manière particulière ou singulière (bizarre, inhabituelle, inattendue, imprévue, voire imprévisible). Tandis que le rêve est en quelque sorte l'accélération du temps, l'image est l'accélération de la pensée ; une image peut devenir un *symbole*, un *type* (stéréotype, archétype, prototype) ou un *complexe*, voire un *mythe*..

Les figures de discours ou de style sont des **métaboles**, qui peuvent être des *figures de mots* ou des *figures de phrases* ; les figures de phrases sont des *métalogismes* (de l'ordre du signifié ou du signifié/référent) ou des *métataxes* (de l'ordre du signifiant) ; les figures de mots sont des *métaplasmes* (de l'ordre du signifiant) ou des *métasémèmes* (de l'ordre du signifiant ou du signifiant/signifié). Les *métasémèmes* sont des

tropes ; les trois principaux tropes sont : la métonymie, la synecdoque et la métaphore ; ce sont des *archifigures* et, ici, il ne sera question que de celles-ci.

La **métonymie** est une archifigure consistant à déplacer ou à remplacer un concept par un terme désignant un autre concept qui en est proche ; il y a alors *déplacement* de sens ou *transfert* de mot à mot, par combinaison, par voisinage, par dépendance spatio-temporelle externe : par *contiguïté* (syntagmatique), par succession. Dans la métonymie, il y a transfert du contenant au contenu, du signe (concret) au symbole (abstrait), du lieu à l'objet, du possédé au possesseur, de la cause à la conséquence, du concret à l'abstrait (ou les formules inverses). La métonymie tombe sous les cinq sens : elle est *sensible* ; c'est pourquoi elle caractérise le langage ordinaire, quotidien. Dans la métonymie, le

terme *comparant* (topique : patent, explicite) est présent, mais le terme *comparé* est absent (latent, implicite).

La ***synecdoque*** est une métonymie particulière où il y a dépendance *interne*. Il y a transfert du général au particulier, du singulier au pluriel, de la partie au tout, de la matière à l'objet, du nom commun au nom propre, du plus au moins (ou les formules inverses). Pour les moyens et les fins ou les besoins de l'analyse, la synecdoque sera traitée ici comme métonymie.

La ***métaphore***, qui domine en poésie, est une archifigure résultant de deux synecdoques ; il y a alors *condensation* de sens dans l'utilisation d'un mot pour un autre mot ou *abstraction* ; il y a ainsi une relation d'association, de ressemblance, d'analogie : de *similarité* (paradigmatique), de sélection. Il y a trois « degrés » de métaphores :

- 1) la *comparaison* est une métaphore où les deux termes sont présents et réunis par un adverbe de comparaison, surtout « comme » ; la *personnification* est une forme de comparaison ;
- 2) la *métaphore in praesentia* est une métaphore où les deux termes sont présents et réunis par la copule « être » ou ses parasynonymes : « sembler », « ressembler », « paraître », « pareil à », « semblable à », « avoir l'air de », etc. ;
- 3) la *métaphore in absentia* est une métaphore où le terme comparé est absent, comme avec la métonymie ; mais c'est un terme *englobé* (intelligible, lointain, éloigné) et non *englobant* (sensible, proche, voisin).

Une métaphore peut être *usée* : « le soleil se lève », « le soleil se couche » ; elle peut être *filée* : tissée, cousue, maintenue du début à la fin du poème, comme si le titre était le terme comparant et le texte le terme comparé.

On peut sans doute identifier :

- 1) un « pôle sous-métonymique », où il y a un trouble de la contiguïté et de l'encodage, trouble de la production qui s'oppose à la définition et qui est une carence de la syntaxe ou de la grammaire (dans l'aphasie de Broca par exemple) ;
- 2) un « pôle sous-métaphorique », où il y a un trouble de la similarité et du décodage, trouble de la compréhension qui s'oppose à la dénomination et qui est une carence de la morphologie et du vocabulaire (dans l'aphasie de Wernicke par exemple) ;
- 3) un « pôle sur-métonymique », de la théorie à la paranoïa, de l'obsession au délire ;
- 4) un « pôle sur-métaphorique », de la schizophrénie à la folie, de l'hystérie à la démence.

Dans l'analyse rhétorique, il y a trois étapes à suivre :

- 1) *l'identification* des figures rhétoriques, selon le principe qu'elles sont la rencontre inattendue de figures linguistiques, c'est-à-dire de lexèmes : substantifs, adjectifs et verbes ;
- 2) la *comparaison* des termes présents en vue de la détermination des **effets de sens** : ce qu'il y a de commun aux deux termes ; si le terme comparé est absent (métonymie et métaphore in absentia), il faut le chercher dans le texte et dans le dictionnaire et en déterminer les effets de sens (concrets ou abstraits, sensibles ou intelligibles ;
- 3) La *définition* de l'archifigure : métonymie, comparaison, métaphore in praesentia ou métaphore in absentia ?

Pour un exemple et une analyse rhétorique de « Cage d'oiseau » de Hector de Saint-Denys Garneau, voir le site/manuel de JML :

La métaphorisation

Application

Pour une analyse en partie rhétorique et en partie (pra)grammatique de « La cage de chair » d'Alain Horic, voir le site de JML :

Analyses

NOTE

L'abréviation de « métonymie » est Mie et celle de « métaphore » est Mre.

La (pra)grammatique

La (pra)grammatique est la **ponctuation** de la situation, d'abord par la *démarcation* du corpus : ici, c'est la poésie de langue française à travers quelques poèmes qui en assurent la justification. Il y a ensuite ponctuation par la *titraison*. Le **titre** du texte en est le nom propre ; c'est une question ou un problème, dont le texte est la réponse ; le titre est un (r)envoi, une annonce ou une présomption d'isotopie, d'acteur ou de valeur, voire d'actant [voir plus loin]. Avec le titre, il y a débrayage énonciatif initial de la situation de l'énonciation (l'espace d'ici, le temps de maintenant et la première personne) au site de l'énoncé (l'espace, le temps et la personne du texte) par le sujet de l'énonciation (l'énonciateur ou le co-énonciateur, le scripteur ou le lecteur). Le titre ou la titraison fait partie de la *topique* ou *technique titrologique* (et

onomastique), les deux autres topiques ou techniques de la **signature** étant la *topique ou technique éditoriale* et la *topique ou technique rédactionnelle*. La ponctuation est donc démarcation, titraison et surtout segmentation.

La **segmentation** est la ponctuation du texte par l'énonciation ; c'est une opération déictique ou (pra)grammatique tributaire du « sentiment de la situation », c'est-à-dire de la thymie, de l'investissement thymique, de la « Stimmung » ; elle comprend le *découpage en séquences* et la *division en segments*. Le découpage est heuristique et provisoire ; il ne se justifie pleinement qu'a posteriori, l'analyse étant une *rétrolecture* : le texte ne se lie et ne se lit ou ne se relit qu'à partir de sa fin, qui est la réponse au titre. Le découpage est paradigmatic et syntagmatic, sémantique et syntaxique : grammatical ; la division est métamorphique :

grammaticale ; la segmentation est pragmatique (anaphorisation et déictisation).

Le **découpage** consiste à distinguer trois séquences, parfois dans la *triple épreuve de la peine* (effort, chagrin, châtiment : « catharsis »), qui est le *schéma narratif canonique* du récit :

I) la **séquence initiale**,

où il y a : défaut ou dette, manque ou perte, *manipulation* du sujet par le destinataire initial, acquisition de la compétence par le sujet en *disjonction* avec l'objet de valeur ou *épreuve qualifiante*, mise en situation ou *topicalisation* ; elle peut être présupposée par le titre, qui en est la *virtualisation* ;

II) la **séquence centrale**,

où il y a : faute ou passage à l'acte et donc *focalisation* (diagnostic en descendance et pronostic en ascendance avec curiosité et

suspense pour l'observateur, qui est informateur ou relateur, narrateur ou narrataire, acteur ou spectateur) et *potentialisation*, actions du sujet et transformations ou *jonction(s)* par l'*actualisation*, performance du sujet en des programmes narratifs d'usage (moyens) et de base (fins) avec une *épreuve décisive* consistant en une confrontation où il y a *refocalisation* ; si le texte est long, cette séquence est une *macro-séquence* et elle comprend des *micro-séquences*, qui sont des « mini-récits » ;

III) la ***séquence finale***,

où il y a : dot ou don et liquidation du manque s'il y a lieu, *sanction* (reconnaissance) du sujet par le destinataire final dans une *épreuve glorifiante* où il y a *réalisation* de la quête du sujet, apparition ou réapparition du destinataire en

conjonction avec l'objet de valeur ; si la sanction est positive, c'est la *récompense* : attribution (donation) ou rétribution (prix) ; si elle est négative, c'est la *punition* pour l'anti-sujet : *justice* si collective, *vengeance* si individuelle ; il y a alors *retopicalisation*.

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>
<i>compétence</i>	<i>performance</i>	<i>reconnaissance</i>
<i>manipulation</i>	<i>actions</i>	<i>sanction</i>
<i>topicalisation</i>	<i>focalisation</i>	<i>retopicalisation</i>
	<i>refocalisation</i>	
<i>virtualisation</i>	<i>potentialisation</i>	<i>réalisation</i>
	<i>actualisation</i>	
<i>disjonction</i>	<i>jonction(s)</i>	<i>conjonction</i>
<i>défaut</i>	<i>faute</i>	<i>rachat</i>
<i>épreuve</i>	<i>épreuve</i>	<i>épreuve</i>
<i>qualifiante</i>	<i>décisive</i>	<i>glorifiante</i>

La **division** permet de circonscrire une *tension segmentale* au niveau de la **phorie** ou du port de l'investissement thymique, qui peut être (r)apport ou transport, *dysphorie* ou *euphorie*, neutralisées par l'*aphorie* ou nivelées par l'*emphorie* (par exemple lors d'un spectacle : concert ou match). Se distinguent ainsi un **segment descendant**, qui est dysphorique, et un **segment ascendant**, qui est euphorique, les deux étant « tendus » par la **césure** du texte, qui en est la métamorphose ou le « point tournant ». La tension dysphorique peut être « passionnante » (positive, ludique) ou « passionnelle » (négative, désagréable) [Baroni]. Dans *Antigone* de Sophocle, le segment ascendant (avant la césure) est bref pour Antigone, mais le segment descendant est long pour Créon ; dans *Œdipe*, le segment descendant (avant la césure) est long, mais le segment ascendant est court pour Œdipe lui-même ; la

césure correspond dans les deux cas aux paroles de Tirésias [Hölderlin].

Il y a **justification** de la segmentation par les *changements* de :

. *prosodie* : accent d'attaque correspondant à la césure ;

. *espace* : passage d'un espace hétérotopique (disjoint, centrifuge, lointain, environnant, étranger) à un espace utopique (conjoint, original, étrange) par un espace paratopique (joint, centripète, proche, familial, familier), l'objet (de valeur) étant le centre ;

. *temps* : temps de l'histoire (dates, instants, temps des adverbies) ou temps du discours (temps des verbes) ;

. *personne* : apparition ou disparition d'un acteur ;

. *propos* : acte, thème ou événement ;

. *sensibilité* : éléments, saisons, moments, points

[voir MORPHOLOGIE] ;

. *jonction* : conjonction ou disjonction ;

. *thymie* :

phorie

(« pherein » : porter)

euphorie dysphorie

X

emphorie aphorie

pathie

(« pathos » : passion)

sympathie antipathie

X

empathie apathie

pour contre

X

avec sans

Arthur Rimbaud

[1854-1891]

Poésies

(1872)

BONNE PENSÉE DU MATIN

1	À quatre heures du matin	M
2	Le sommeil d'amour dure encore.	F
3	Sous les bosquets l'aube évapore	F
4	L'odeur du soir fêté.	M
5	Mais là-bas dans l'immense chantier	M
6	Vers le soleil des Hespérides,	F
7	En bras de chemise, les charpentiers	M
8	Déjà s'agitent	F
9	Dans leur désert de mousse, tranquilles	F
10	Ils préparent les lambris précieux	M
11	Où la richesse de la ville	F
12	Rira sous de faux cieux	M

13	Ah ! pour ces Ouvriers charmants	M
14	Sujets d'un roi de Babylone,	F
15	Vénus ! laisse un peu les Amants,	M
16	Dont l'âme est en couronne.	F
17	Ô Reine des Bergers ;	M
18	Porte aux travailleurs l'eau-de-vie	F
19	Pour que leurs forces soient en paix	M
20	En attendant le bain dans la mer, à midi.	M/F

« Bonne pensée du matin », qui est repris de manière différente dans *Une saison en enfer* en 1873, est un poème de vingt vers irréguliers mais rimés et distribués en cinq quatrains ; l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines y est régulière (rimes embrassées dans la première strophe mais croisées dans les quatre autres), sauf dans la dernière strophe, où il faut considérer la dernière rime, masculine, comme féminine (ouverte par la voyelle i). La disposition des vers y est aussi particulière.

Divers découpages en séquences de ce poème
ont été proposés :

I : 1-8

II : 9-12

III : 13-20

[Claude Ziberberg, en 1971]

I : 1-12

II : 13-20

[Ziberberg, en 2006]

I : 1-4

II : 5-16

III : 17-20

[Ashli Kean, en 2007 : Français 6008]

Le nôtre est le même que Kean, qui est symétrique.
Zilberberg regroupe les deux premières strophes à
cause du « Mais » en tête de la deuxième strophe ;
nous les séparons parce qu'il y a apparition d'un

nouvel espace et d'un nouvel acteur et nous considérons ce « Mais » comme un accent d'attaque, comme avec « Ah ! » et « Ô », et comme potentialisation. Zilberberg réunit aussi les deux derniers quatrains sous Vénus ; nous les dissociations, parce qu'il y a confrontation ou épreuve décisive entre les « ces Ouvriers charmants / Sujets » et « un roi de Babylone » et dissociation entre Vénus et les Amants à la quatrième strophe.

Dans la séquence initiale, le TEMPS est celui de la veille, de la nuit et du matin ; dans la séquence centrale, de la potentialisation à l'actualisation, c'est le temps de la matinée ou de la journée de travail, mais « vers le soleil des Hespérides » : l'ouest et le soir ; dans la séquence finale, c'est « à midi » : le sud et le milieu du jour. L'ESPACE de « là-bas dans l'immense chantier » et « Dans leur désert de mousse » [II]

s'oppose à l'espace du « sommeil d'amour » et de « Sous les bosquets » [I] et à celui du « bain dans la mer » [III] ; mais il y a aussi l'espace de « la richesse de la ville » « sous de faux cieux » [II]. Dans I, la PERSONNE est représentée par « le sommeil d'amour », qui est un acteur duel ou collectif : « les Amants », et par « l'aube », qui est un acteur-temps ; dans II, domine un acteur collectif : « les charpentiers », « ils », « ces Ouvriers charmants », en opposition avec un acteur individuel : « un roi de Babylone », et un acteur collectif « la richesse de la ville », en association avec un autre acteur individuel, « Vénus », et en dissociation avec « les Amants » ; dans III, la « Reine des Bergers » sanctionne et reconnaît les « travailleurs » avec « l'eau-de-vie ».

Le PROPOS va de l'amour [I] au repos par le bain [III], en passant par le travail des

charpentiers « en bras de chemise » et l'invocation de Vénus [II]. La SENSIBILITÉ est manifestée par l'eau et l'air : « évapore » [I], par la terre : « immense chantier », « désert de mousse », « lambris précieux » [II] et par l'eau : « eau-de-vie » et « bain dans la mer » [III] ; le toucher est présent du début à la fin : « sommeil d'amour » [I], « s'agitent », « préparent », « laisse un peu les Amants », « l'âme est en couronne » [II], « porte », « bain » [III] ; l'odorat est présent dans I : « L'odeur du soir fêté », l'ouïe dans II : « rira », et le goût dans III : « l'eau-de-vie » ; il a déjà été question des moments de la journée et des points cardinaux : c'est l'été du début à la fin.

Il y a topicalisation spatiale, temporelle et actorielle dans la séquence initiale, focalisation spatiale et actorielle au début de la séquence centrale et refocalisation locale à sa

fin par l'affrontement du roi et de ses sujets ; il y a retopicalisation globale dans la séquence finale. Au niveau de la JONCTION, il y a conjonction pour les Amants dans la séquence initiale mais disjonction pour les charpentiers, dans un espace hétérotopique ; il y a conjonction des travailleurs et du bain dans la séquence finale, la mer étant l'espace utopique, comme l'est le lieu « du soir fêté » -- sous les bosquets ? -- pour les Amants ; c'est pourtant le chantier qui est un espace paratopique, rapprochant « ces Ouvriers charmants » de l'eau-de-vie, grâce à l'intervention ou l'intercession et à la destination de Vénus. Quant à la THYMIE, la séquence initiale est euphorique pour les Amants mais pas pour les charpentiers, la séquence centrale est dysphorique pour ceux-ci et la séquence finale est euphorique pour les travailleurs ; de la part de l'énonciateur de cette « bonne pensée du matin », le titre étant ici la

virtualisation du texte et le dernier vers, sa réalisation, s'adressant à Vénus comme « Reine des Bergers », il y a sympathie pour « les charpentiers », ces « Ouvriers charmants » que sont les travailleurs ; il y a antipathie envers « un roi de Babylone » et sans doute envers « la richesse de la ville » et ses « faux dieux »..

En conclusion, dans la division en segments, il y a tension segmentale de la première strophe à la deuxième et de la troisième à la quatrième : le SEGMENT DESCENDANT [A] comprend les trois premières strophes, surtout la deuxième et la troisième (dysphoriques), et le SEGMENT ASCENDANT [B] rassemble les deux dernières strophes (euphoriques) ; la CÉSURE correspond à l'accent d'attaque au début de la quatrième strophe : †Ah !

↑ 1

A

↓ 2 et 3

↑ Ah !

B ↑ 4 et 5

Il y a donc correspondance entre cette division en segments et le découpage en séquences de Zilberberg en 2006.

LA FORME DU CONTENU

La forme du contenu concerne surtout la syntaxe des *acteurs* et la sémantique des *valeurs*, que l'on peut réunir dans une grammaire des *actants*, où il y a narrativisation et valorisation.

LA SYNTAXE DES ACTEURS

Espaces, temps et acteurs sont déjà identifiés et définis au niveau de la forme de l'expression (par la syntaxe discursive ou figurative du comment), qui est manifeste. Se divisent ainsi divers **espaces** : terrestre, insulaire, portuaire, maritime, marin, aquatique, subaquatique, aérien, céleste, extraterrestre, souterrain. Le **temps** est à la fois le temps du discours (le temps des verbes de la narration et de la description) et le temps de l'histoire (le temps de la fiction ou de l'action qui passe : le passé,

le présent et le futur) ; il n'est pas sans lien avec la *température* (le temps qu'il fait, le climat, les saisons)...

Les **acteurs** ne sont pas nécessairement des *personnages*, qui ne sont pas obligatoirement des *personnes*. Selon l'**entité**, se distinguent :

- . *les acteurs inanimés* (immortels) :
 - chose (naturelle, minérale)
 - objet (culturel, artificiel, technique)
- . *les acteurs animés* (vivants) [finitude] :
 - non-animal : végétal
 - animal (mortel)
 - / zoomorphe (avec/sans zoonyme)
 - / anthroporphe (avec/sans anthroponyme)
 - [solitude/sollicitude]
- . *les acteurs surnaturels* :
 - fantastique
 - merveilleux
 - divin (éternel)

Selon l'**identité**, un acteur surtout animal sera *individuel, duel* ou *collectif* ; selon la **présence**, il sera *présent* dans le discours (la narration et la description) et/ou dans l'histoire (la fiction ou l'action) ou *absent* dans le discours (innommé mais implicite ou présupposé) ou dans l'histoire (nommé ou supposé par la deuxième personne à l'impératif, comme dans « Bonne pensée du matin ») ; selon l'**actance**, c'est-à-dire le rôle (actif ou passif) dans l'action, il sera *agent* ou *patient*.

La syntaxe narrative du contenu (ou du quoi) distingue la liaison narrative, l'évaluation narrative et la schématisation narrative ; c'est la syntaxe des *rapports de force* : contrat, collusion, complicité, complot, négociation, entente, accord, contact, débat, malentendu, différend, désaccord, discorde, compétition, contrainte, collision, confrontation, conflit, combat, antagonisme.

La liaison narrative

La liaison narrative est l'ensemble des lieux, des liens et des luttes. Le **lieu** est le mode d'occupation de l'espace par la *place* ; la place est le *centre* de l'espace : elle est occupée par un acteur. Le **lien** est une relation positive ou euphorique entre au moins deux acteurs : amis, amoureux, amants, parents, enfants, confrères, partenaires, associés, employés, syndiqués, partisans, patriotes, citoyens, etc. La **lutte** est une relation négative ou dysphorique entre au moins deux acteurs qui sont des ennemis ; du contact à la contrainte, du contrat au conflit, elle peut aller jusqu'à l'*antagonisme* : de sexes, de langues, d'idéologies, de religions, de classes sociales, de catégories professionnelles, de groupes, de sectes, de bandes, d'équipes, d'ethnies, de clans, de castes, de tribus, de phratries, de générations, de familles, de partis, de sociétés, de peuples, de

nations, de patries, de régions, de pays, d'empires, etc.

L'évaluation narrative

Les acteurs transportent des valeurs ; ce sont des *porteurs* de valeurs ; celles-ci viennent des ancêtres, des pères et des mères ou des morts, des vivants et des survivants et elles s'incarnent dans les corps des enfants. La civilisation indo-européenne a incorporé des valeurs selon l'« idéologie tripartite » des fonctions [Dumézil] ; les **trois fonctions** sont : la **guerre**, la **souveraineté** (spirituelle, intellectuelle) et la **fécondité** du travail comme production et de la sexualité comme reproduction ; qui dit fécondité dit *paix* :

Trois fonctions (ou jonctions)

guerre ← souveraineté

↑

fécondité

↑

↑

travail

sexualité

(production) (reproduction)

« bellatores » ← « oratores »

(luttants)

(priants)

↑

« aratores »

(travailleurs)

Dumézil considère que la souveraineté (la religion et le droit, la foi et la loi, le clergé et la noblesse) est la première fonction et que la fécondité est la troisième ; le schéma qui précède suggère que c'est la fécondité qui est la première ou la dernière *instance* et qu'elle est

surdéterminante : il n'y a ni guerre ni souveraineté sans fécondité comme fonction et jonction, ni guerriers ni prêtres sans cultivateurs... Il a pu arriver dans l'histoire qu'un même acteur soit guerrier et souverain : un pape, un roi, un chef...

Correspondances

« libido dominandi » ← « libido sciendi »

↑

« libido sentiendi »

domination/possession/pouvoir ← voir/savoir/science

↑

sens/chair

orgueil de la vie ← convoitise des yeux

(jeu)

(spiritualité)

↑

convoitise de la chair

(sexe)

[Platon/Jean/Augustin/Dufour]

Trois échanges

échange des biens et des services ← échange des paroles ou des messages

↑

échange des personnes

[Lévi-Strauss/Greimas/JML]

Il y a aussi évaluation narrative par les **quatre sous-codes d'honneur**, qui s'opposent à la honte et à la lâcheté, comme le respect au mépris :

- . la **souveraineté** (matérielle, manuelle) est à la fois autonomie et indépendance ;
- . la **fierté** est à la fois autonomie et obéissance ;
- . l'**humilité** est à la fois indépendance et impuissance ;
- . la **soumission** est à la fois obéissance et impuissance.

La souveraineté (la puissance, la richesse) et la soumission (la pauvreté) sont des contraires, alors que la fierté et l'humilité sont des

subcontraires ; la servitude (la « d'odieuse ») et l'esclavage empirent la soumission :

Quatre sous-codes d'honneur

souveraineté

autonomie	indépendance	
<i>fierté</i>	X	<i>humilité</i>
obéissance	impuissance	

soumission

La schématisation narrative

Les rapports de force peuvent être représentés et résumés dans et par le **schéma actoriel** : le principal agent (vainqueur) est le *protagoniste* ; l'autre agent principal (vaincu) est l'*antagoniste* ; le patient central est l'*agoniste*. Le protagoniste est le sujet (S1), l'antagoniste est l'anti-sujet (S2) et l'agoniste est l'objet de valeur (O) :

S1

↓

O

↑

S2

BONNE PENSÉE DU MATIN

Acteurs

« Le sommeil d'amour », c'est-à-dire « les Amants », est un acteur duel ou un acteur collectif (si Antoine Fongaro a raison de dire que « Dont l'âme est en couronne » est une sodomisation en chaîne, selon la chanson paillarde : *Le Plaisir des Dieux*) ; c'est un acteur anthropomorphe, présent et agent, comme « les charpentiers », « ces Ouvriers charmants » ou les « travailleurs », qui est un acteur collectif comme « la richesse de la

ville » ; il en est de même des « lambris précieux », qui est cependant inanimé et patient comme lambris mais agent comme précieux. Dans le segment ascendant, il y a quatre acteurs individuels : Vénus, la « Reine des Bergers », qui est un acteur divin, présent et agent ; « un roi de Babylone », qui est anthropomorphe, présent et agent ; « l'eau-de-vie » et « le bain » sont inanimés, présents et patients. Tous ces acteurs se distinguent des circonstants d'espace et de temps. Quant à la personne qui s'adresse à Vénus, à l'impératif dans cette « bonne pensée du matin », c'est un acteur anthropomorphe, agent même si absent dans l'histoire : ce « penseur » est un énonciateur et un observateur.

Lieux

Par rapport à l'espace des « bosquets », il y a la place « du soir fêté », qui est le lieu du « sommeil d'amour » et qui est donc occupé par « les Amants » « en couronne ». Là où les charpentiers « [d]éjà s'agitent », c'est un « désert de mousse » : est-ce un échafaudage qui est le centre de l'espace de « l'immense chantier » ? Y seraient-ils « tranquilles » ? Le rire de « la richesse de la ville » est une place dans l'espace des « faux cieux ». Les « forces » des « travailleurs » trouvent la « paix » et leur place, « le bain » (le ventre ?), dans l'espace de « la mer » (la mère ?)

Liens

Il y a un lien amoureux, érotique et sexuel entre les Amants et un lien amical entre les Ouvriers charmants ou les charpentiers « en bras de

chemise », nudité partielle qui annonce le bain de midi ; les charpentiers, les Ouvriers charmants ou les travailleurs sont liés par leur métier ; il y a un lien aussi économique entre un roi de Babylone et la richesse de la ville ; il y a d'autres liens érotiques : entre les Amants et les Ouvriers charmants (par la majuscule et la rime), entre Vénus et ces Ouvriers charmants ou les travailleurs, entre les travailleurs, l'eau-de-vie et le bain. Il y a un lien sentimental ou poétique entre l'observateur d'une part et Vénus, ces Ouvriers charmants et les travailleurs d'autre part.

Luttes

Les charpentiers, ces Ouvriers charmants ou les travailleurs sont en lutte avec un roi de Babylone, puisqu'ils en sont les sujets, et avec la richesse de la ville qui se situe « sous de faux

cieux », qui ne sont pas les cieux mythologiques des dieux ou des déesses et de Vénus.

Trois fonctions

Comme tous les dieux et les déesses, Vénus est du côté de la souveraineté, de même que l'observateur ; d'une certaine manière, il y a une guerre entre le roi de Babylone et ses sujets ; les charpentiers ou les travailleurs sont alliés à la production et à la fécondité du travail et de la paix ; les Amants, a fortiori s'il y a orgie, s'abandonnent à la sexualité, même s'il n'y a pas reproduction (dans la sodomie) ; les Ouvriers *charmants* se situent entre les charpentiers ou les travailleurs et les Amants, entre le travail et la sexualité ou des deux côtés.

Quatre sous-codes d'honneur

Qui dit richesse de la ville et roi de Babylone dit souveraineté ; l'âme en couronne des Amants est digne de fierté ; les charpentiers en bras de chemise, d'abord victimes de la soumission, accèdent tout au moins à l'humilité, sinon à la fierté, à midi, parce qu'ils sont de charmants Ouvriers. Vénus, comme le Poète, n'est pas concernée par l'honneur, dans le Quadriparti du Ciel et de la Terre, des Divins et des Mortels :

Quadriparti

Ciel Terre

X

Divins Mortels

Schéma actoriel

charpentiers/travailleurs

Ouvriers charmants/Sujets

↓

bain

↑

roi de Babylone

LA SÉMANTIQUE DES VALEURS

À ce niveau encore plus profond, il y a la valorisation sémio-narrative : la synthèse des valeurs par l'analyse sém(ém)ique.

La valorisation sémio-narrative

Les **valeurs** sont des *différences* polaires ou scalaires (graduelles). Parmi les *valeurs sémio-narratives* et selon la *valence*, qui est la valeur de la valeur (l'investissement ou la charge sémiotique), se distinguent les valeurs syntagmatiques, les valeurs paradigmaticques et les valeurs métamorphiques. Les **valeurs syntagmatiques** se définissent par les modes d'existence ou de présence : elles sont virtuelles, potentielles,

actualisées ou réalisées ; les **valeurs**
paradigmatiques sont pragmatiques, cognitives ou
thymiques : les valeurs *pragmatiques*
(extéroceptives) sont sensibles (descriptives),
subjectives ou essentielles si elles sont
intransitives (« être »), objectives ou
accidentelles si elles sont transitives
(« avoir »), les valeurs *cognitives*
(intéroceptives) sont modales et donc de l'ordre de
la mémoire et de la volonté, les valeurs *thymiques*
(proprioceptives) sont somatiques ou
psychosomatiques. Des besoins aux désirs, les
valeurs métamorphiques sont des jonctions ou des
transformations, des transvaluations, et ce sont en
partie des « valeurs duliques » [Zilberberg].

Valorisation

Valeurs sémio-narratives

valeurs syntagmatiques ← valeurs paradigmatices

↑

valeurs métamorphiques

Valeurs syntagmatiques

valeurs virtuelles valeurs réalisées

X

valeurs actualisées valeurs potentielles

Valeurs paradigmatices

valeurs pragmatiques ← valeurs cognitives

↑

valeurs thymiques

<i>Valeurs paradigmatiques</i>	<i>Échanges sociaux</i>	<i>Fonctions idéologiques</i>
pragmatiques	biens/services	guerre
[effectivité]		
cognitives (modales)	paroles/messages	souveraineté
[réflexivité]		
thymiques	personnes	fécondité : travail (production) sexualité (reproduction)
[affectivité]		

Valeurs métamorphiques

valeurs individuelles ← valeurs collectives
(universelles) (particulières)



valeurs transindividuelles
(singulières)

Les *valeurs individuelles* (naturelles, universelles) sont absolues (ou polaires) ; ce sont des « valeurs d'absolu » : « tout ou rien », « vie ou mort ».

Les *valeurs collectives* (culturelles, particulières) sont relatives (ou graduelles) ; ce sont des « valeurs d'univers » : « plus ou moins », « nature et/ou culture ».

Les *valeurs transindividuelles* (posturales, singulières) sont relationnelles (ou radicales) ; ce sont des « valeurs d'événement » : ni « tout ou rien » ni « plus ou moins », « posture ».

Les *valeurs d'absolu* sont constantes ou invariables ; les *valeurs d'univers* sont variables mais prévisibles ; les *valeurs d'événement* sont incontournables mais imprévisibles...

<i>Valeurs individuelles</i>	<i>Valeurs collectives</i>	<i>Valeurs transindividuelles</i>
nature	culture	posture
disposition	position	dispositif
sang	rang	style
« statue »	statut	stature
règne		attitude
		étude
espèce		habitude
		prestance
animalité	socialité	allure
humanité	société	allant
natalité	gouvernement	
vitalité	parlement	
vivacité	police	
mortalité	État	
sexe	genre	« cul »

âge	métier	discipline
génération	profession	mission
parenté	fonction	comportement
	religion	personnalité
santé	sûreté	gestualité
	sécurité	
	nationalité	
	citoyenneté	
	langue	oralité
	famille	sexualité
	alliance	
	mariage	
hérédité	héritage	patrimoine
génétique	générique	généalogique
inné	acquis/ requis	enquis/ conquis
	quête	enquête
	requête	conquête
instinct (if)	institution (nel)	« institutif »
intellect	intelligence	génie
	fantaisie	fantasme
	rêverie	rêve
moi	surmoi	ça
		pulsion
		valence
mimesis	semiosis	deixis
communication	signification	énonciation
discours	langue	parole
extéroception	intéroception	proprioception

Modes d'existence ou de présence

(1) disjonction

(4) conjonction

X

(3) non- conjonction

(2) non-disjonction

virtualisation

réalisation

X

actualisation

potentialisation

Modes des verbes

infinitif

indicatif

X

impératif

subjonctif

infini

fini

X

défini

indéfini



L'analyse sém(ém)ique

Tandis que l'analyse lexicale est *centrifuge* (vers le champ), l'analyse sémique ou sémémique est *centripète* (vers le noyau). Le **sème** est l'unité minimale de la forme du contenu, alors que le **phème** est l'unité minimale de la forme de l'expression ; le sème est une unité distinctive ou différentielle du contenu de la signification et c'est l'un des deux termes d'une valeur binaire. Les sèmes peuvent être figuratifs (extéroceptifs), abstraits (intéroceptifs) ou thymiques (proprioceptifs). Le **sémème** est un ensemble ou un faisceau de sèmes ; c'est une unité sémantique correspondant à un lexème, qui est une unité morphologique.

Dans un **sémème**, il y a des sèmes constants ou invariables et des sèmes variables ou instables. Parmi les sèmes constants ou dénotatifs, il y a des

sèmes spécifiques, c'est le **sémantème**, et il y a des sèmes génériques (applicatifs ou fonctionnels), c'est le **classème** : /abstrait/ ou /concret/, /inanimé/ ou /animé (vivant)/, /végétal/ ou /animal/, /non-humain/ ou /humain/, /masculin/ ou /féminin/, etc., le second terme étant marqué (intensif) et le premier étant neutre (extensif) ; les sèmes variables ou connotatifs constituent le **virtuème**, qui est de l'ordre de la grammaire (phrases, textes) et de la rhétorique (figures, tropes) ou de l'encyclopédie (savoirs, connaissances) et non du seul dictionnaire (mots, termes) comme le sémantème et le classème.

Une **isotopie** est l'itération ou la répétition de sèmes, surtout au niveau du sémantème. Une isotopie peut être *locale* (partielle) et ne se retrouver que dans une séquence ou elle peut être *globale* (totale) et aller d'une séquence à l'autre. Les isotopies

assurent la cohérence et la cohésion du texte ; c'est par elles qu'il y a adhésion ou adhérence de la lecture à l'écriture ; elles sont aux champs sémantiques ce que les syntagmes (la grammaire) sont aux paradigmes (le vocabulaire). Un **connecteur d'isotopies** peut être un objet, un trope ou une idée directrice (isotopie locale). C'est par les isotopies que les axiologies parviennent à des idéologies ou que les idéologies adviennent.

 Système de valeurs, une **axiologie** peut être *figurative* : les quatre éléments de la nature, les quatre saisons, les quatre moments de la journée, les quatre points cardinaux [voir MORPHOLOGIE] ; elle peut être *élémentaire*. En plus de la « structure axiologique figurative », il y a deux « structures axiologiques élémentaires », qui sont des *univers sémantiques* : l'univers collectif et l'univers individuel.

L'univers collectif est le **sociolecte**, c'est-à-dire la structure axiologique organisée par la valeur sociolectale Nature/Culture ; c'est la valeur de l'espace et de la survie de l'espèce ou de la reproduction : de la conservation collective par la (re)production individuelle. La règle ou le tabou y est l'*interdit de l'inceste* et donc l'*exogamie* ; c'est le monde de la différence sociale et de la parenté. Il y a la transcendance du *principe de réalité* : la Loi (symbolique) y détermine le désir au profit des « valeurs d'univers » ; les pulsions de moi (ou de conservation) y prédominent : la génération conduit à la prédation.

L'univers individuel est l'**idiolecte**, soit la structure axiologique organisée par la valeur idiolectale Vie/Mort ; c'est la valeur du temps et du sexe de l'individu ou de la finitude : de la (re)production collective par la conservation

individuelle. La règle ou le tabou y est l'*interdit du meurtre* et donc le *totémisme* ; c'est le monde la différence sexuelle et de la famille. Il y a l'immanence du *principe de plaisir* : le désir y détermine la Loi au profit des « valeurs d'absolu » ; les pulsions de vie y sont en lutte avec la pulsion de mort : la prédation conduit à la génération.

Le sociolecte relie, allie, unit : tient, retient, entretient ; l'idiolecte délie, rallie, désunit : détient, contient, maintient. Ces deux univers sont investis de manière positive ou négative, euphorique ou dysphorique, par la **deixis**, qui est le déploiement de la valence dans la « structure élémentaire de la signification » [...]

Un univers tiers ?
[« dialecte »]

inné ← acquis/requis

↑
enquis/conquis

nature ← culture

↑
posture

ontogenèse ← phylogenèse

↑
épigenèse/morphogenèse

interdit du meurtre ← interdit de l'inceste

↑
interdit de l'infeste
(tabou du sang)

univers individuel ← univers collectif

↑
univers transindividuel

Pour un exemple et une analyse sémémique de « Le silence » d'Alain Grandbois, voir le site/manuel de JML :

Les isotopies et les axiologies

Application

NOTE

On nomme toujours les sèmes par des substantifs.

LA GRAMMAIRE DES ACTANTS

Un **actant** est la réunion d'acteurs et de valeurs : si un actant égale plus d'un acteur, il est sociologique ; si un acteur égale plus d'un actant, il est psychologique ; un acteur peut égaler un actant ou se diviser en deux actants. Les *actants de la phrase* sont définis par la valence, ici entendue comme la simple puissance d'attraction des actants par le verbe, de l'intransitivité à la transitivité ; ce sont : le sujet, l'objet, le partenaire et l'intermédiaire. Au niveau du texte, un actant est un *parcours narratif*, c'est-à-dire un ensemble de *programmes narratifs*. Les *actants du texte* sont : le Destinateur et l'anti-Destinateur, le Sujet et l'anti-Sujet, l'Adjuvant et l'Opposant, l'Objet de valeur et le Destinataire.

Le **Destinateur** est un agent ; il désigne et assigne l'Objet de valeur au Sujet et il le destine au Destinataire ; le *Destinateur initial* manipule le Sujet et il est donc manipulateur, alors que le *Destinateur final*, qui peut ou non être le même acteur, le sanctionne et il est alors juge ; il appartient à un univers transcendant et passé (établi ou à rétablir), celui du *devoir* (devoir-être et devoir-faire). L'**anti-Destinateur** a les mêmes qualités que le Destinateur, sauf qu'il n'a pas de Destinataire, ne réussissant pas à lui destiner l'Objet de valeur.

Le **Sujet** est aussi un agent ; il est mû par le *savoir* et le *pouvoir* et par le désir ; il est en quête de l'Objet de valeur et il est vainqueur : mourir n'est pas toujours un échec, une défaite (pour Antigone). Dans sa quête, le Sujet appartient à un univers immanent et présent. Lui aussi agent, l'**anti-Sujet** peut être en quête de ce

même Objet ou chercher à empêcher le Sujet de l'acquérir ou de le conquérir ; il peut ne pas partager le même investissement thymique que le Sujet et investir ainsi l'Objet négativement, mais son *contre-programme* échoue et il est vaincu, même vivant (comme Créon).

Agonistique

Le sujet de l'action (le « subjectum ») est aussi sujet à la passion (le « subjectus »). Qui dit *passion* dit aussi *passibilité* (susceptibilité et responsabilité) et *passivité* (patience et paresse) : subir et pâtir ; en ce sens, dans sa division et son décentrement et du principe d'individuation à sa déroute, le sujet est *agonistique* : compétent et performant mais surtout performatif. L'agonistique de la passion est à la

schématique de l'imagination ce que l'ontogenèse est à la phylogenèse.

L' **Adjuvant** est un agent allié ou ami entre le Destinateur (ou l'anti-Destinateur) et le Sujet (ou l'anti-Sujet) ; l' **Opposant** est un agent adversaire ou ennemi et c'est parfois un *traître* ; ce sont des agents du *vouloir*. L' **Objet de valeur** est un patient et il est la passion du sujet de l'action ; c'est un actant transi par un maximum de valeurs et il est traversé d'isotopies ; c'est un objet de circulation, de la transcendance à l'immanence, du passé au futur : c'est le centre impliquant un *croire* en la valeur de sa valeur, un *falloir*. Le **Destinataire** bénéficie de l'Objet et il profite donc de l'action du Sujet ; si le Sujet est aussi Destinataire, c'est un *archi-actant*.

Abréviations

Destinateur	:	Dr1
Anti-Destinateur	:	Dr2
Sujet	:	S1
Anti-Sujet	:	S2
Adjuvant de S1	:	Adj1
Opposant de S1	:	Opp1
Adjuvant de S2	:	Adj2
Opposant de S2	:	Opp2
Objet de valeur	:	0
Destinataire	:	Dre

L'adjuvant de l'un peut être l'opposant de l'autre.

S1 et S2 sont des contraires.

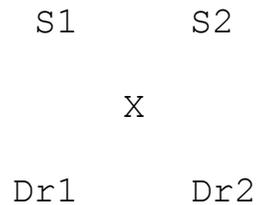
Dr1 et Dr2 sont des subcontraires.

S1 et Dr1 ou S2 et Dr2 sont des complémentaires

S1 et Dr2 ou S2 et Dr1 sont des contradictoires.

Carré sémiotique

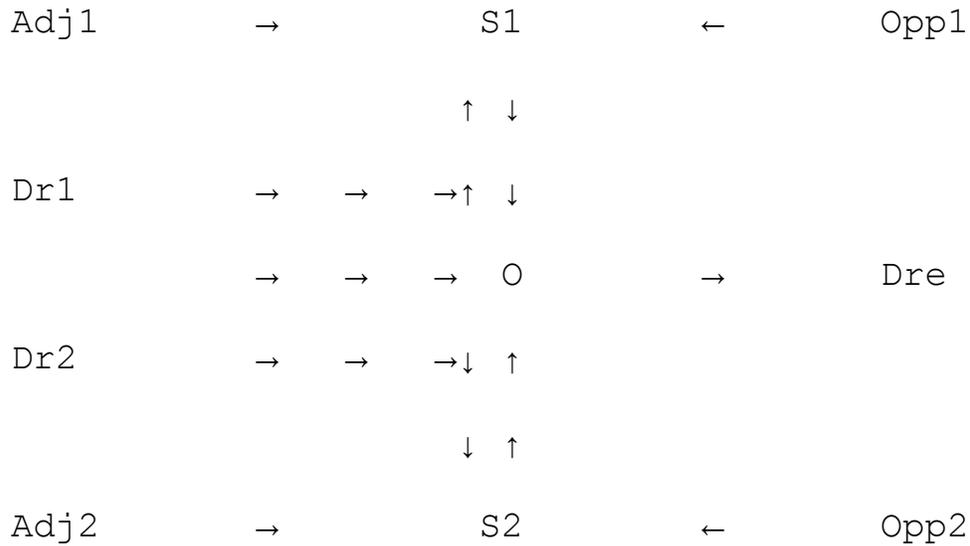
Le Sujet peut être projeté sur le carré sémiotique, c'est-à-dire le « modèle constitutionnel » de la *structure élémentaire de la signification*, et ainsi permettre de trouver d'autres actants, grâce à la **croix agonique** (« agon » : agonie, angoisse) :



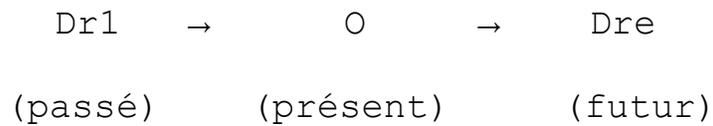
Dr2 est la négation de S1 et Dr1 est la négation de S2 ; le X central est l'objet de valeur : 0 ; on pourrait donc parler d'un **schéma S.O.S.**

Le devoir et le vouloir, le savoir et le pouvoir, le croire et le falloir sont des *modalités sémiotiques*.

Il est maintenant possible de proposer le **schéma antagonique**, qui est *polémique* :



Il y a, dans ce schéma, l'*axe temporel de la destination* (destin, destinée), qui est l'axe horizontal de la *transcendance* :



et il y a l'*axe spatial du désir* (quête du Sujet), qui est l'axe vertical de l'*immanence* :

S1

↓

O

↑

S2

Pour un exemple et une analyse grammaticale, sémiotique ou sémio-narrative des actants de « La braise et l'humus » de Gaston Miron, voir le site/manuel de JML :

Les actants

Application

NOTE

Avant de proposer le schéma antagonique des *actants*, il est préférable de disposer d'abord un schéma antagonique des *acteurs*, à partir du *schéma actoriel* et du *schéma actantiel*, en distinguant,

des acteurs (à gauche), les actants (à droite) par une majuscule initiale.

BONNE PENSÉE DU MATIN

Dr1	: penseur	= Poésie
Dr2	: richesse de la ville	= Capital
S1	: sujets (charpentiers)	= Travail
S2	: roi de Babylone	= Royauté/ Finance
Adj1	: Vénus	= Divinité
Opp1	: <i>lambris précieux</i>	= Saleté
Adj2	: <i>lambris précieux</i>	= Propreté
Opp2	: Amants/Ouvriers charmants	= Amour
O	: eau-de-vie/bain	= Repos
Dre	: travailleurs	= Paix

Comme « Reine des Bergers », Vénus est aussi le *Destinateur final*.

**Pour une récapitulation et une analyse de « Aube »
d'Arthur Rimbaud, voir le site/manuel de JML :**

L'inversion des contenus

Application

NOTE

Il serait sans doute possible de modifier le découpage en séquences de ce poème en prose pour identifier la séquence initiale et le seul premier paragraphe, de même que la séquence finale et le seul dernier paragraphe ; la césure a lieu avec « Alors », où il y a un accent d'attaque.

AVIS

Si l'étudiant veut s'attaquer à « Métropolitain », il peut se laisser guider par les deux étymologies du titre :

de « métropole » ← du bas latin « metropolis » (*mêter* « mère » et *polis* « ville ») et de l'anglais « metropolitan » (« de la grande ville ») → métro (moyen de transport). En outre, les cinq strophes (ou paragraphes) peuvent être considérées comme étant des stations rythmant la tension segmentale du poème avec une césure dans la séquence centrale. Enfin, il serait bon de méditer cette boutade : « Le métro viole la terre-mère... »

CONCLUSION

La puissance de la grammaire du texte, alliant l'industrie de la sémiotique et le génie de la psychanalyse, est très grande ; sa force réside dans le principe de l'isomorphisme, qui est conformité et parfois parallélisme : dans les contraires ou les contrastes, les ressemblances ou les correspondances, les équivalences ou les couplages. Le *parcours génératif* de la signification y est travaillé par le *cours génitif* du sens : c'est le travail du récit et du rythme ou de la voix.

La poésie ne change pas le monde ; mais elle cherche à changer la vie en inversant les valeurs ; c'est dire qu'elle pense ou repense la mort et l'amour, le désir et le sexe. En ses figures, ses acteurs et ses valeurs, elle est la « voix royale » de l'inconscient ; elle est la

quintessence de la parole, qui est l'essence du langage ; elle est la signifiante et la signature de l'homme.

Le récit est la grammaire du sens (de la vie) et la poésie est la vie du récit.

JML/avril-juillet 2011