

# CANADIAN THESES ON MICROFICHE

I.S.B.N.

# THESES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada  
Collections Development Branch

Canadian Theses on  
Microfiche Service

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada  
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes  
sur microfiche

## NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION  
HAS BEEN MICROFILMED  
EXACTLY AS RECEIVED

## AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ  
MICROFILMÉE TELLE QUE  
NOUS L'AVONS REÇUE

CONJONCTION ET DISJONCTION

---

ÉTUDE THÉORIQUE DE LEUR FONCTIONNEMENT

EN POÉSIE

ET APPLICATION À L'ŒUVRE DE

SAINT-DENYS GARNEAU

par Georges RISER

Thèse présentée à l'École des Études Supérieures  
de l'Université d'Ottawa pour l'obtention du  
doctorat en Lettres françaises.

Ottawa - Canada - 1981

## AVANT - PROPOS

Il m'est agréable de remercier ici les professeurs Paul Wyczynski et Jean-Louis Major, grâce auxquels l'idée de cette étude a germé. Dans la répartition de sujets de séminaire, me trouvant le dernier dans le tour de table, je n'ai pu que choisir le poète Saint-Denys Garneau et, une autre fois, "conjonction et disjonction". L'attention portée à ce double sujet m'a bientôt conduit à envisager de les réunir pour les approfondir l'un par l'autre. Je remercie particulièrement le professeur Jean-Louis Major dont la disponibilité, la patience, les observations et l'intérêt porté à ce travail m'ont grandement soutenu. Je voudrais exprimer également ma gratitude à l'endroit de la Direction de l'École des Etudes Supérieures, qui m'a octroyé des facilités très appréciées pour terminer cette étude. Enfin je remercie tous ceux et celles qui m'ont aidé de leurs remarques et de leurs corrections, ou dans la présentation matérielle du texte.

G.R.

## TABLE DES MATIÈRES

Table des symboles et abréviations. . . . .	vi
INTRODUCTION. . . . .	1
1e partie. - APPROCHE THÉORIQUE	
Ch.I. - CONJONCTION, DISJONCTION, A-JONCTION. . . . .	18
En logique (18) - en linguistique générale (19) - en grammaire traditionnelle (20) - en grammaire générative (23) - en grammaire de texte (24) - en sémiotique (26) - en rhétorique (28).	
Définition de la conjonction. . . . .	31
micro-et macro-structure (33) - forme-sens (36).	
Définition de la disjonction. . . . .	38
Définition de l'a-jonction. . . . .	40
Ch.II. - ESSAI DE TYPOLOGIE DE LA CONJONCTION ET DE LA DISJONCTION. . . . .	42
1e section : Au plan de l'expression	
1- Conjonction & disjonction syntaxiques . . . . .	42
- Conjonction syntaxique (43): cohésion grammaticale fondamentale (43) - avec connecteur explicite (49) - sans connecteur, juxtaposition, apposition (54) - anaphoriques et déictiques (57).	
- Disjonction syntaxique (60): changement de l'ordre séquentiel (60), de la construction syntaxique (63) - absence d'éléments, phrase nominale (66) - effacement de dépendances, fragmentation (69).	
2 - Conjonction & disjonction structurales . . . . .	72
- Conjonction structurale (72): parallélisme de l'élément invariant (72), de l'organisation syntag- matique (74), en macro-structure (76).	
- Disjonction structurale (77): faux parallélismes (77) - changement de structure (78).	
3 - Conjonction & disjonction morphémiques . . . . .	80
Brisure d'un mot (81) - enchevêtrement (82) - ad- jonction d'un morphème grammatical (83), d'un gra- phème (84) - création de lexèmes (84).	

4 - Conjonction & disjonction phoniques . . . . .	86
- Conjonction phonique (87): réitérations phoniques en micro-structure (88), en macro-structure (89) - production de nouvelles figures (90).	
- Disjonction phonique (92): opposition "marquée-non marquée" (92) - déconstruction-reconstruction d'un système (93) - rupture de cadence (94).	
5 - Conjonction & disjonction graphiques. . . . .	97
- Conjonction graphique (97): signes de ponctuation (97)- espace graphique du vers (98) - opposition majuscules/ minuscules (99) - disposition graphique du poème (100).	
- Disjonction graphique (101): signes de ponctuation (101) - rejet (102) - espace blanc dans la ligne (103) - espace blanc strophique (105).	
2e section : Au plan du contenu et de l'énonciation. . . . .	106
6 - Conjonction & disjonction sémantiques . . . . .	106
- Conjonction sémantique et cohérence (108): conjonction d'homosémie (108), d'hétérosémie (110) - en micro-structure, les déterminants (116), l'apposition (117), la comparaison (118), la métaphore (119), les parallélismes structuraux & phoniques (124) - en macro-structure (126); anaphorisation (129), subordination syntaxique (131) relation de temporalité (131), isotopies (134), structures narratives, actantielles (135), conta- mination (138).	
- Disjonction sémantique (140): absence de référent (142) - ruptures de temporalité (142) - énumération chaotique (144) - rupture d'isotopie (145).	
7 - Conjonction & disjonction énonciatives. . . . .	148
- Conjonction énonciative (151): permanence du mode d'énonciation (151).	
- Disjonction énonciative (152): changement du mode d'énonciation (152), du registre de langue (153) - l'énoncé rapporté (154).	

2e partie. - APPLICATION À L'OEUVRE DE SAINT-DENYS GARNEAU . . . . .	.156
Ch.I. - ÉTUDE DE POÈMES . . . . .	.157
Le jeu. . . . .	.159
On dirait que sa voix . . . . .	.169
Spectacle de la danse . . . . .	.172
Rivière de mes yeux . . . . .	.180
Flûte . . . . .	.185
Tu croyais tout tranquille. . . . .	.192
Petite fin du monde . . . . .	.204
Le jour, les hymnes . . . . .	.214
Le bleu du ciel . . . . .	.218
Les pins. . . . .	.229
Au moment qu'on a fait la fleur . . . . .	.234
Quitte le monticule . . . . .	.242
Ch.II. - AMBIGUÏTÉS ET MODULATIONS EN MICRO-STRUCTURE. . . . .	.259
1 - L'ambiguïté . . . . .	.259
2 - La modulation . . . . .	.268
- par variation de lexèmes (268), de structure (270).	
CONCLUSION . . . . .	.277
1 - Saint-Denys Garneau . . . . .	.277
2 - Régularités dans le fonctionnement de la conjonction et de la disjonction . . . . .	.291
3 - Perspectives. . . . .	.299
INDEX des poèmes de Saint-Denys Garneau analysés ou cités. . . . .	.308
BIBLIOGRAPHIE. . . . .	.310

## TABLE DES SYMBOLES ET ABREVIATION

Adj ; (Adj.)	: adjectif ; présence facultative de l'adjectif
Adv	: adverbe
app.	: apposition
art.	: article
(Dé)/(Da)	: déterminé/déterminant
Dét.	: déterminant (parfois spécifié Adj., SN, Pp.)
Dét(P.rel.)	: déterminant sous forme de proposition relative
Exp.	: expansion (suite de déterminants indifférenciés d'un nom-noyau)
N	: nom
N <sub>1,2,3,4...</sub>	: nom avec un indice d'ordre dans le syntagme
P	: phrase linguistique ou proposition grammaticale
P.rel	: proposition relative
(P <sub>1,2,3</sub> )	: ordre de dépendance des phrases linguistiques
(P) →	: phrase qui se réécrit (description de sa structure)
pN	: pronom (je, tu, il) qui remplace le nom-sujet SN <sub>1</sub>
Pp	: participe (en général, participe passé)
Pr	: préposition
Q ou q	: pronom relatif <u>qui</u> (Q) ou <u>que</u> (q)
SN	: syntagme nominal (complet)
sn	: syntagme nominal dont on dégage les déterminants
SN <sub>1</sub>	: synt. nominal sujet de-
SN <sub>2</sub>	: " " objet de-
SN <sub>1,3,4</sub>	: syntagme avec indice repère
SN ana	: synt. nominal en anaphore
SN app	: " " en apposition
↑	
SN app	: le trait vertical renvoie au terme déterminé
SP	: syntagme prépositionnel
SP agt	: " prépos. d'agent
SP comp.	: " " de comparaison
SP inst.	: " " d'instrument
SP loc.	: " " de lieu
SP opp.	: " " d'opposition
SP t.	: " " de temps
str. II	: strophe II
SV	: syntagme verbal (comprend le verbe et son complément)
SV <sub>1,2,3</sub>	: série de syntagmes verbaux
v.3	: vers 3 (ou verset)
V	: verbe
v <sub>1,2,3</sub>	: série de verbes avec indice-repère
+animé	: trait de sélection syntactico-sémantique
/fluidité/	: sème "fluidité"

<u>/faire/</u>	: non-faire
∅	: élément nul ou zéro
[b]	: phone
/b/	: phonème
#	: frontière de syntagme
≡	: corrélation ou équivalence

## INTRODUCTION

Cette étude a un double objet: le fonctionnement de la conjonction et de la disjonction dans des textes poétiques, et l'analyse, sous cet angle particulier, des œuvres poétiques de Saint-Denys Garneau, qui constitueront, par le fait même, le corpus dans lequel on vérifiera le comportement des deux procédés en question.

Depuis quelques années, un couple de termes a fait son apparition dans l'arsenal lexical des approches sémiotiques et stylistiques des textes littéraires: celui de conjonction et disjonction. Souvent employés sans être définis, le premier terme semble désigner un enchaînement d'unités et le second une sorte de dissociation ou même de rupture de ces mêmes enchaînements. Termes qui vont souvent de pair, car il est difficile d'apprécier la valeur de la dissociation sans l'opposer à l'association. Certes, il y a longtemps que des études ont été consacrées à la conjonction, tant en logique qu'en rhétorique, surtout sous son aspect particulier de coordination. Il a fallu attendre ces dernières décades pour qu'on s'intéresse de près au phénomène de la rupture comme phénomène de style<sup>1</sup>, avant de le faire entrer dans le domaine du discours comme stratégie signifiante.

On admet sans difficulté qu'un principe de cohérence sous-tend toute notre activité langagière courante, aussi bien au niveau de l'énoncé

---

1- La revue Degrés lui a consacré un numéro spécial, dès le début de son existence: "La notion de rupture", Degrés, n° 2, 1973.

qu'à celui du discours plus étendu ou du texte<sup>2</sup>. Il n'y a de communication et de compréhension possibles que dans la mesure où la chaîne du discours parlé ou écrit est cohérente d'une certaine façon, où la conjonction des unités est assurée conformément au code linguistique de la phrase grammaticale, à la dynamique unité interne de l'ensemble, discours ou texte. Système, système de systèmes ou de structures, la langue, au sens saussurien, se présente comme un lieu privilégié de relations, de connexions, d'enchaînements, de mises en rapport des unités constitutives, donc de conjonction. Et le discours, à son tour, est plus qu'une simple succession d'énoncés, le texte est plus qu'une simple juxtaposition d'éléments: ce sont d'abord des enchaînements ordonnés, des réseaux de relations, de conjonctions qui, par-delà les diverses articulations, donnent à l'ensemble une cohésion unificatrice.

L'étude du fonctionnement de la communication a mis en relief l'importance de la prévisibilité. Un message est d'autant mieux perçu et reçu que ses éléments se présentent par groupes aisément identifiables et dans une succession prévisible de la part du récepteur-décodeur. C'est le règne de la banalité, soutenue par la redondance. Comme le dit A. Meillet<sup>3</sup>, les unités de la langue s'usent au fur et à mesure de leur

---

2- Nous emploierons les termes "phrase, énoncé, discours; texte" dans le sens suivant: la phrase est l'unité syntaxique supérieure, suite syntaxique indépendante; elle relève du système, ou de la compétence. - L'énoncé désigne la phrase en acte de parole, réalisation concrète assumée par un sujet parlant mais hors situation hic et nunc. - Le discours est un enchaînement d'énoncés réalisé par un sujet selon une stratégie discursive. - Le texte est un ensemble discursif constituant un tout structuré, comme produit achevé de l'écriture. - Distinctions de valeur opératoire. Nous ne retenons pas, pour le texte, le sens donné par la sémanalyse de J. Kristeva: "le texte comme productivité". Ce serait nous engager dans une méthode d'analyse particulière; notre objectif est ailleurs. Toutefois, reconnaissons que le concept de "productivité", qui recuse la signification comme un "déjà-donné", convient par ailleurs à la découverte du fonctionnement de la conjonction et de la disjonction.

3- Antoine Meillet, Linguistique historique et linguistique générale, Paris, Champion/Klincksieck, 1952-58, p. 135.

emploi, elles perdent de leur valeur expressive, mais deviennent par là un canal de transmission plus rapide parce que figé. On est sur la voie du cliché. La continuité et la simplicité du médium favorisent la communication. La communauté linguistique tend donc à se doter d'un instrument où chaque chose soit bien à sa place et toujours à la même place. Ainsi s'établissent norme et code. Mais ce faisant, on limite la créativité, la liberté. Pour tout dire, la langue ne manque pas de moyens, mais le discours devra sortir du "prêt à porter", pour créer sans cesse des associations neuves et éviter ainsi l'usure des mots dont se plaignent traditionnellement les poètes<sup>4</sup>.

En dépit de ce principe de cohésion qui semble fondamental dans la langue et dans le discours, on constate, et depuis toujours, des faits qui, sous une forme ou une autre, vont à l'encontre de cette cohésion. Nous ne parlons pas ici de l'incohérence pathologique, phénomène intéressant par tout ce qu'il peut révéler à travers les anomalies du fonctionnement. Nous restons dans l'ordre du fonctionnement reconnu comme normal par l'ensemble des locuteurs. Aucun enfant ne comprend de travers la fable de La Fontaine, "Le corbeau et le renard":

Maître Corbeau, sur un arbre perché,  
Tenait en son bec un fromage.  
Maître Renard, par l'odeur allèché,...

---

4- Pour Saint-Denys Garneau, le poète n'exprime rien avec les "inanimés-mots" du lexique, cimetière de mots exsangues ("Monologue fantaisiste sur le mot", Oeuvres, p. 290). Ailleurs il remarque que les mots les plus simples, comme le mot "arbre", sont usés, "vidés à force qu'on passe dessus" (Lettres à ses amis, Montréal, H.M.H., 1967, p. 227). Il reprend un thème cher au poète allemand Hugo von Hofmansthal: "Il m'est devenu impossible de parler de choses élevées ou générales en employant les termes dont pourtant tout le monde se sert couramment... Les mots abstraits dont pourtant la langue doit forcément se servir, tombaient en poussière dans ma bouche comme des champignons pourris" (Hugo von Hofmansthal, Paris, Seghers, 1964, Col. Poètes d'aujourd'hui, p. 140-141). On connaît aussi l'effort de Mallarmé pour "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu" ("Le tombeau d'Edgar Poe"), celui de Rimbaud pour "inventer un verbe poétique accessible... à tous les sens" ("Archimie du verbe"), et cette réflexion de P.-Valéry: "Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage." (Variété, Situation de Baudelaire, Ed. de la Pléiade, I, p. 611).

Il faut être J.J. Rousseau pour s'emporter contre pareil langage et protéger le jeune Emile d'une mauvaise interprétation: "un arbre perché"! A-t-on jamais vu cela? Les inversions ne manquent pas dans le langage ordinaire, ni les redoublements: "Jean vient-il?" ou "Vint la nuit". Ces timides dérégations, comme les timides libertés des écrivains, du reste codifiées en leur temps dans les grammaires et les Arts poétiques, ont fait place aujourd'hui à bien d'autres manifestations de rupture, souvent plus profondes, plus fréquentes, et plus significatives.

Cela tient sans doute à l'apparition de la conscience d'un nouveau rapport de l'homme au monde, à celle d'une nouvelle vision de l'univers qui cherche son expression adéquate, à celle d'une volonté d'expression personnelle totale. Il faut mettre aussi cette évolution au compte d'une volonté de faire dire à la langue plus que le contenu dénotatif du message, de mobiliser toutes ses ressources dans l'espace du texte, de donner au mot une valeur autonome et génératrice. Dans le discours écrit; il faut tout dire avec des "mots de la tribu" pour que tout soit dit. Or la communication humaine passe par bien d'autres canaux: l'accent, l'intonation, le rythme, le geste, le regard, le sourire, le silence, l'hésitation, la moindre pause dans la voix. Racine avait déjà osé, en 1667, faire dire à Oreste, dans Andromaque:

Et l'amour seul alors se faisant obéir,  
 Vous m'aimeriez, Madame, en me voulant haïr.  
 Oh Dieux! tant de respects, une amitié si tendre...  
 Que de raisons pour moi, si vous pouviez m'entendre! (v. 543-546)

La phrase nominale inachevée du v. 545, marquée par les points de suspension, la pause et le changement structural de la phrase au vers suivant sont les signes matérialisés d'une rupture significative par elle-même. Il faudrait tout un développement maladroit et déplacé pour faire dire à Oreste avec des mots tout ce qui est contenu dans cette rupture du discours. Pourquoi ne pas tenter alors, dans un discours écrit, de donner une voix au silence, aux brusques ruptures, et cela non pas au titre d'une fantaisie ou d'un ornement, d'un écart qu'il faudrait se faire pardonner, mais comme un élément positif de la stratégie du discours, et qui ne prend tout son sens, ici, que sur la toile de fond d'une conjonction fondamentale.



Doit-on admettre aussi un rapport entre la pensée et cette double tendance à la cohésion et à la rupture? Sans aucun doute, même si l'on manque de lumière en ce domaine. De l'antiquité grecque aux linguistes contemporains, en passant par les Messieurs de Port-Royal, on n'a jamais cessé d'affirmer que l'ordre des mots et leurs diverses dépendances réciproques dans la phrase et dans l'énoncé, représentaient l'ordre naturel de la pensée<sup>5</sup>. L'indivisibilité essentielle de la pensée était sauvegardée par la forte cohésion grammaticale des éléments discrets de la langue. Etrange ordre "naturel" de nos pensées qui ne retenait, comme modèle, que l'exercice de l'argumentation logique et qui donnait la primauté à la démarche prédicative, génératrice d'un seul ordre canonique de l'énoncé. Position dramatiquement réductrice, car la langue n'est pas seulement le véhicule du pur rationnel, elle permet aussi, et peut-être d'abord, l'expression de l'affectivité, comme dit Ch. Bally, celle de l'expérience vécue, des interrogations existentielles de l'homme et de son rapport au monde. Bien mieux, H. Meschonnic voit dans l'écriture poétique le "produit de l'homogénéité du dire et du vivre"<sup>6</sup>.

Il y a donc place pour un autre mode de relation entre la langue et la pensée. Le déroulement de la pensée est loin d'être toujours continu, rigoureux, et de suivre toujours la même voie; il peut sauter d'un pôle à un autre; des images peuvent surgir à l'improviste et s'imposer à la conscience dans un ordre rationnellement désordonné, mais conforme aux mouvements de l'affectivité ou à l'expérience vécue de l'événement. Puisqu'il s'agit de dire quelque chose, ce quelque chose peut recouvrir bien des perceptions fugaces, des hésitations, des silences,

---

5- La Grammaire de Port-Royal dit exactement: "Ce que nous avons dit ci-dessus de la syntaxe suffit pour en comprendre l'ordre naturel, lors que toutes les parties du discours sont simplement exprimées, qu'il n'y a aucun mot de trop ni de trop peu, et qu'il est conforme à l'expression naturelle de nos pensées". (Cl. Lancelot et Antoine Arnaud, Grammaire générale et raisonnée, Paris, Pierre Le Petit, 1660, Ed. fac-similé, Menston, The Scolar Press, 1969, IIe partie, ch. XXIII, p. 145)

6- H. Meschonnic, Pour la poétique II, Paris, Gallimard, 1973, p. 35.

des vides, ou encore des orages intérieurs, des constructions imaginaires étranges, intraduisibles en alliances claires de mots clairs<sup>7</sup>. Le discours s'approprie alors toutes les ressources du système linguistique et les exploite, en particulier en faisant éclater le système commun, usé, banal, pour procéder à de nouvelles conjonctions de formes et de significations, souvent liées à des disjonctions à d'autres niveaux. Bien plus, la poésie contemporaine cherche tout simplement à "dire", à tenter une expérience d'écriture, souvent en laissant les mots surgir dans une fragmentation où tout est non-joint. La langue poétique, en raison de sa visée spécifique, est devenue un lieu privilégié de ce jeu générateur d'un langage nouveau.

Il pourrait paraître présomptueux de prendre d'emblée des textes poétiques comme champ d'expérience du fonctionnement de la conjonction et de la disjonction. En effet, toutes les grammaires de texte ont porté leur attention en premier lieu sur les textes "narratifs", d'un abord plus facile. Pourtant, les études commencent à abonder, qui touchent à la poésie<sup>8</sup>. Depuis les recherches de R. Jakobson et des Formalistes russes sur la poésie<sup>9</sup>, il est évident que c'est en ce domaine de la poésie qu'on peut voir à l'oeuvre l'action du dire poétique sur la langue pour en actualiser toutes les virtualités, pour transfigurer le système. Si la langue commune, en son discours quotidien, s'use et se banalise, la fonction de la poésie ne serait-elle pas justement de retrouver "le secret perdu du langage", de bousculer "la fiction de la conti-

---

7- R. Jakobson dit que "la violence que le langage exerce sur l'espace littéraire est particulièrement nette dans le cas des descriptions, lorsque les parties coexistant dans l'espace sont disposées en une succession temporelle." (Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973, p. 17). Simple exemple d'une distorsion fréquente entre l'ordre de la pensée, de la perception, et celui du langage.

8- On trouvera dans la bibliographie un certain nombre de références à ces travaux, surtout en ce qui concerne les recherches françaises.

9- Cf. R. Jakobson, Questions de poétique, p. 11-31 et 113 & ss.

nuité pour retrouver l'articulation de ruptures"<sup>10</sup>? Certes ce n'est pas là ce qui constitue la poésie dans son essence. Mais il faut reconnaître qu'elle ne va pas sans un travail de ré-agencement et de re-structuration du langage. Travail autrefois codifié, limité et dissimulé dans les contraintes du genre et de la versification; travail qui se donne libre cours aujourd'hui.

Linguistes et philosophes du langage traitent évidemment de la langue, et de la langue poétique en particulier, sur des modes fort divers. La linguistique, surtout depuis F. de Saussure, tend à valoriser dans la langue le système, la structure, le réseau de dépendances internes, le modèle fixe et régi par des règles en nombre limité. Hjelmslev en durcira encore les principes. Mais elle a fini par s'ouvrir aux perspectives du discours, car le système n'est à vrai dire qu'une abstraction: le seul objet qui tombe sous l'observation, qui ait quelque réalité, c'est l'enchaînement du discours, c'est l'énoncé vivant, à la fugacité duquel l'écriture permet d'échapper; c'est l'appropriation concrète par chaque sujet parlant des virtualités lexicales, syntaxiques et sémantiques offertes par la langue et dans la langue. Bien avant Paul Ricoeur qui voit dans le phénomène du langage une actualisation du virtuel, un accès à l'événementiel<sup>11</sup>, W. von Humbolt avait déjà pressenti que le langage n'était pas un produit fini, un ἔργον (ein Werk), mais une ἐνέργεια (eine Tätigkeit), c'est à dire une activité productrice, un dynamisme<sup>12</sup>. La langue est donc non seulement système ou structure, ou univers clos, mais d'abord structuration active, opération structurante, organisatrice et créatrice, selon des schémas très souples, que seuls l'usage quotidien et des instances "académiques" tendent à durcir en norme tyrannique.

---

10- A-M.Pelletier, Fonctions poétiques, Paris, Klincksieck, 1977, p. 2.

11- P.Ricoeur, "La structure, le mot, l'événement", dans Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique, Paris, Seuil, 1969, p. 80-97.

12- Cité par N.Chomsky, La linguistique cartésienne, suivi de La nature formelle du langage, Paris, Seuil, 1969, p. 40-41.

Or la langue poétique a toujours été le domaine choisi pour ces tentatives de victoire de la vie sur la sclérose du "bon usage". Il ne s'agit pas seulement de la libéralisation de l'imaginaire, mais de celle de l'énoncé poétique lui-même. Énoncé poétique qui permet, par des appariements inédits de "mots autonomes"<sup>13</sup>, par de nouvelles structurations, par des déplacements de signification, par des désorganisations syntaxiques, par des silences, l'émergence d'un langage hors de l'usage quotidien des mots et des associations usées. La communauté linguistique reconnaît toujours sa propre langue dans la langue poétique, mais en même temps elle en éprouve toute la richesse déployée, richesse à laquelle elle n'a pas toujours un accès facile. Ce faisant, la langue poétique brise les stéréotypes d'une certaine représentation du monde pour en proposer une autre, elle ne cherche plus uniquement à dire une réalité pré-existante mais à organiser une nouvelle vision du monde, comme le dit l'écrivain russe V. Chklovski: "le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non comme reconnaissance."<sup>14</sup>

Freinant la transitivité du message, l'opacifiant au besoin, le portant aux frontières de l'ambivalence, créant un champ de conflits, de tensions, de contradictions même, la langue poétique ne peut être que le milieu de choix pour le fonctionnement de la conjonction et de la disjonction, sur le double registre de ce qui est fondamental et virtuel dans la langue, et de qui est actualisé dans la plénitude de ses ressources poétiques.

\* \* \*

Notre approche du texte poétique, pour l'étude du fonctionnement de la conjonction et de la disjonction, sera du type approche formelle. Ce formalisme repose en général sur plusieurs postulats que nous n'adopterons pas sans certaines réserves. Paul Ricoeur voit avec raison

---

13- Expression chère au poète russe Khlebnikov, rapportée par R. Jakobson, Questions de poétique, p. 13.

14- V. Chklovski, "L'art comme procédé", dans Théorie de la littérature, Textes présentés par I. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 83.

dans le langage "non un objet, mais une médiation", le langage étant non une structure figée ni un événement, mais ce qui fait accéder la structure à l'événement<sup>15</sup>. D'autre part, il est tout aussi vrai que le poète puisse traiter la langue comme un objet, perçu en lui-même et pour lui-même, comme une

...boîte à jouets

Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements (SDG, 10)

où "le mot est ressenti comme mot", dit Jakobson, et non d'abord comme un substitut d' "autre chose" ou comme un médiateur qui permet de dire quelque chose du sujet ou de l'univers référentiel. A son tour, le lecteur critique est invité à ne pas toujours traverser la langue comme le regard traverse une vitre<sup>16</sup>, pour quêter quelque information sur l'au-delà d'elle-même, mais aussi et d'abord à s'y arrêter comme sur une réalité, pour scruter l'écriture, sa forme, ses constituants, leurs relations, leur fonctionnement. Ce mode de lecture, correspondant à un nouveau mode d'écriture, a surtout valeur opératoire; il ne dénie nullement la position de P. Ricoeur.

Cette conception autotélique du langage conduit à la notion de clôture du texte. Le texte poétique, comme toute oeuvre d'art, manifeste sa signification à l'intérieur des limites de son espace propre et trouve son unité moins sous l'effet des contraintes du genre que dans le réseau des nécessités et des dépendances internes qui l'organisent en une "finitude structurelle", selon le mot de J. Kristeva. C'est ce que Delas et Filliolet définissent comme "une totalisation en fonctionnement"<sup>17</sup>.

---

15- P. Ricoeur, Le conflit des interprétations, p. 85.

16- Pour Jean-Paul Sartre, "les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage...Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument...L'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet."  
(Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard, 1969, Coll. Idées, p. 16-17).

17- D. Delas et J. Filliolet, Linguistique et poétique, Paris, Larousse, 1973, p. 43-48.

Ainsi entendue, la clôture du texte peut être admise comme hypothèse opérationnelle, sans que nous la tenions pour un constituant essentiel du poème. Elle permet de saisir le dévoilement, par le poème, de son propre fonctionnement. Cela n'a rien à voir avec la clôture du système des signes, qui entraîne une conception structuraliste figée de la langue, alors que tout nous pousse à admettre une structuration dynamique, créatrice et féconde<sup>18</sup>. L'autonomie du mot, chère aux Formalistes russes, fait justement éclater cette clôture du système en y introduisant des possibilités de jeu. Conjonction et disjonction pourront donc fonctionner à l'intérieur d'un texte sans qu'il soit nécessaire de chercher des justifications extra-textuelles, et dans de libres modalités qui assouplissent la rigidité du système.

Les théoriciens russes voyaient volontiers "l'art comme procédé", selon le mot de V. Chklovski; et R. Jakobson soutient, à la même époque, que "si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le procédé comme leur 'personnage' unique."<sup>19</sup> Certes, puisque la poésie est un langage qui tend vers l'intransitivité et l'auto-télicité, la perception du langage en lui-même passe par l'attention portée aux moyens mis en oeuvre par le poète. Ainsi, nous considérerons la conjonction et la disjonction comme un double "procédé", souvent corrélatif, propre à la langue, car s'il trouve dans la langue poétique une manifestation plus fréquente, plus complexe et plus signifiante, il ne lui appartient pas en propre. Toutefois, concéder un tel statut de poéticité au "procédé" est sans doute difficile à justifier, et c'est lui faire beaucoup d'honneur. C'est pourquoi nous ne lui octroyons qu'une valeur opératoire limitée.

---

18- "L'unité de l'oeuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégrité dynamique ayant son propre déroulement; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'intégration.

La forme de l'oeuvre littéraire doit être sentie comme une forme dynamique." J. Tynianov, "La notion de construction", dans Théorie de la littérature, (T. Todorov éd.), p. 117.

19- R. Jakobson, Questions de poétique, p. 15.

Toute approche formelle opère en effet une sorte de "prélèvement" dans l'oeuvre, par la concentration de l'attention sur des corrélations, au détriment peut-être des unités mises en relation; prélèvement qui n'est pas toujours co-extensif à l'oeuvre, laquelle est plus riche dans sa compréhension totale. Même si c'est un vrai plaisir de découvrir des corrélations, au dire de R.Barthes, ce n'est pas respecter le texte que d'en mettre là où il n'y en a pas, au point qu'à côté de la conjonction et de la disjonction, il nous faudra sans doute donner sa place à une "a-jonction". D'autres approches sont nécessaires et bénéfiques pour la saisie aussi totale que possible du fonctionnement et de la signification de l'oeuvre. Mais cette approche-ci ne peut être évacuée: elle met l'oeuvre au centre de ses préoccupations. Ne considérer que le fonctionnement de la conjonction et de la disjonction peut être taxé à juste titre de "prélèvement" non-coextensif. L'objet de notre étude n'est qu'un aspect particulier de la lecture de l'oeuvre, comme il n'est qu'un des procédés du dire poétique, mais il est un de ceux qui touchent à l'essentiel, à la texture du texte.

Devant l'oeuvre poétique, nous nous présentons d'abord comme un lecteur-spectateur placé devant un objet fini, clos, le texte même du poème. Mais ce texte-objet n'est pas chose figée, pétrifiée, morte: il se réanime en son existence dans l'acte de lecture, dans le dialogue entre le lecteur et lui-même. Il nous faut, lecteur, essayer de retrouver, pour les suivre, les cheminements que le poète a suivis dans son acte créateur et qu'il a en quelque sorte inscrits dans son oeuvre<sup>20</sup>. Le texte se régénère ainsi sous nos yeux, à notre écoute. En ce sens, on ne peut parler

---

20- Le peintre Paul Klee, pour qui l'oeuvre est "devenir" et "mouvement" inscrit par le peintre dans l'espace de la toile, exprime ainsi l'activité du spectateur devant l'oeuvre: "semblable à un animal en train de paître, l'oeil du spectateur explore en tâtonnant des chemins aménagés dans l'oeuvre d'art" (Confession du Créateur). Il reprend cette idée 3 ans après: "(L'oeil) parcourt les différents chemins tracés dans l'oeuvre qu'il regarde et dont la création était elle-même soumise à un mouvement, et qui est devenue un mouvement fixé dans le temps et l'espace" (La pensée créatrice). Cité par C. Naubert-Riser, La création chez Paul Klee, étude de la relation théorie-praxis de 1900 à 1924, Paris, Klincksieck/Ottawa, Ed. Univ. d'Ottawa, 1978, p. 129 & 113.

de "finitude", de clôture, puisqu'à chaque lecture il s'opère comme une production du texte qui est réanimé dans son déroulement spatio-temporel, dans toute son épaisseur, recréé dans son dit et son non-dit. Cette sorte d'ouverture diffère de celle de l'oeuvre ouverte<sup>21</sup>, de l' "Open Art" ou encore de la "performance". On désigne ainsi une oeuvre dans laquelle interviennent des facteurs indépendants de l'artiste, tels le public, spectateur-acteur, lors du procès de création, et ce non seulement au moment de l'exécution, mais déjà dans le cadre de la conception et de la détermination de la structure. Une telle oeuvre est le fruit de transactions intersubjectives, structure formelle ouverte, et non plus produit fini, livré à la contemplation passive ou active du spectateur. Dans cette perspective, le poème devient aussi une "oeuvre ouverte", non au moment de sa création, mais dans l'expérience de la lecture, où se redécouvre le jeu de la conjonction et de la disjonction.

Les oeuvres de Saint-Denys Garneau nous serviront de corpus poétique pour cette étude. Après une vague d'engouement pour le poète de Regards et jeux dans l'espace, sous l'effet de l'évolution rapide et importante de la poésie québécoise dans les années 50, et devant le nombre grandissant de poètes qui retenaient l'attention tant par le renouvellement de leur thématique que par l'audace de leurs essais dans l'écriture poétique, Saint-Denys Garneau a connu une éclipse bénéfique. La plupart des premières études ne cherchaient dans l'oeuvre que l'explication d'une existence, d'un silence et d'une mort; on cherchait l'auteur, le poète, le héros ou la victime dans une lecture pré-orientée ou polémique,<sup>22</sup> en

---

21- "L'oeuvre ouverte" est le titre d'un ouvrage de Umberto Eco, Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962. Traduction française: L'oeuvre ouverte, trad par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965. Pour Eco, il y a différentes manières d'envisager "l'oeuvre ouverte", achevée ou non, (p.15-37). Il résume l'essentiel ainsi: "Les oeuvres 'ouvertes' en mouvement se caractérisent par une invitation à faire l'oeuvre avec l'auteur". (p.35) Mallarmé avait envisagé une telle oeuvre, "Le Livre", qui resta à l'état d'ébauche. Pour nous, le lecteur n'est pas co-auteur à part entière dans l'acte de la création poétique. Le lecteur rencontre une oeuvre "produite", existant en un certain état voulu par le poète. A moins de n'avoir affaire qu'à des textes inachevés, qu'on sait être tels; comme les "Poèmes retrouvés" dans notre corpus, Oeuvres, p.153-203. Cf. note 24 infra.

22- Cf. sur ce sujet l'étude de J-L. Major sur "Le mythe Saint-Denys Garneau", dans Le jeu en étoile, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1978, p.83-100.

oubliant de considérer le texte poétique dans ses caractéristiques propres et dans sa signification interne. Les choryphées laudateurs ont fini par se taire, à force de répéter les mêmes évidences ou inévidences usées. Ce temps salutaire de silence correspondait du reste à une évolution des méthodes d'approche des oeuvres poétiques ou des oeuvres littéraires en général. On a vu alors, dans les années 70, apparaître quelques essais de "lecture" qui se voulaient fidèle, attentive à la démarche du texte, pour lui faire dire ce qu'il contenait, sans référence à tout un arrière-plan idéologique. Courts essais comme ceux d'A.Turcotte, de J-L.Major, de R. Vigneault, de Noël Audet, de J.Fisette, de P. Perron...<sup>23</sup> C'est dans cette perspective moderne que nous voudrions inscrire cette étude.

L'oeuvre poétique de Saint-Denys Garneau semble donc un champ d'étude encore assez neuf et pourtant assez connu pour être choisie comme corpus expérimental du fonctionnement de la conjonction et de la disjonction, pour tenter une approche plus formelle que ce qui avait été fait jusqu'ici, et pour parcourir l'oeuvre entière. Grâce à l'ouvrage publié en 1971 par Jacques Brault et Benoît Lacroix<sup>24</sup>, nous disposons enfin des oeuvres "complètes", du moins en ce qui concerne les poèmes. D'autre part, la plaquette de Regards et jeux dans l'espace, publiée en mars 1937, passait pour faire souffler sur la poésie canadienne-française un vent de liberté que certains applaudissaient et que d'autres vouaient aux gémonies<sup>25</sup>.

---

23- On trouvera les références complètes dans la bibliographie. Donnons simplement les titres: A.Turcotte, "Aspects du langage poétique de Saint-Denys Garneau", Voix et Images du Pays, 1969, p. 43-62; - J-L.Major, "Saint-Denys Garneau et la poésie", Etudes Françaises, 1972, p. 176-194; - R.Vigneault, Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace, 1973; - N.Audet, "Saint-Denys Garneau ou le procès métonymique", Voix et Images, 1976, p. 432-441; - J.Fisette, "La question de l'énonciation en poésie, Saint-Denys Garneau", Voix et Images, 1977, p. 375-390; - P.Perron, "Essais d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau", Voix et Images, 1979, p. 479-491.

24- Saint-Denys Garneau, Oeuvres, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971.

25- Pour le concert général de louanges, comme pour les noms de quelques détracteurs, nous renvoyons simplement à la bibliographie commentée par Jacques Blais dans le Dossier de documentation sur la littérature canadienne-française, de Saint-Denys Garneau, Montréal, Fides, 1971. Cf. aussi J-L. Major, Le jeu en étoile, p. 83-100.

Aujourd'hui, où l'écriture poétique a considérablement évolué, on mesure mieux les limites de l'audace de S-D. Garneau. Ses poèmes, écrits entre 1934 et 1939, sont un exemple intéressant d'un mélange de traditionnalismes et de nouveautés. On y rencontre des libertés d'écriture qui vont plus loin que celles de Nelligan et de J-A. Loranger, ses prédécesseurs, et que celles d'Alain Grandbois, son contemporain dans les Poèmes d'Hankéou<sup>26</sup>. Mais elles restent bien timides en regard de ce que pratiquera, dix ans plus tard, un Paul-Marie Lapointe dans Le Vierge incendié de 1948, par exemple, et Cl. Gauvreau et les Automatistes. Chez S-D. Garneau, la disjonction naît encore dans un univers dominé par la conjonction. Plus tard, il faudra chercher le fil de la conjonction dans un texte dominé par la disjonction et la fragmentation.

Notre corpus retient les poèmes parus dans Regards et jeux dans l'espace, auxquels s'ajoutent tous les autres poèmes, publiés ou non par S-D. Garneau, groupés par Jacques Brault et Benoît Lacroix sous le titre "Poèmes retrouvés", entre 1934 et 1939, tels que publiés dans Oeuvres<sup>27</sup>. Nous travaillons sur le texte publié dans ce volume de 1971, seul texte établi avec des exigences critiques; seul texte retenu quand il existe plusieurs versions manuscrites ou plusieurs versions publiées dans des

---

26- Nous citons E. Nelligan, pour ses Poésies complètes, Montréal, Fidès, 1952, écrites entre les années 1896 et 1899. Et Jean-Aubert Loranger, pour ses Atmosphères, contenant quelques poèmes groupés sous le titre "Signets", plaquette publiée à compte d'auteur à Montréal en 1922. Dans son étude Surréalisme et Littérature québécoise, Montréal, Ed. l'Étincelle, 1977, André Bourassa mentionne d'autres précurseurs à l'épanouissement de la nouvelle écriture. Alain Grandbois en particulier figure parmi eux; si la plupart de ses poèmes Les Iles de la nuit, Rivages de l'homme et L'Étoile pourpre s'étendent de 1944 à 1957, nous retenons les fameux Poèmes publiés à Hankéou en 1934, au moment où S-D. Garneau entrait dans sa maturité de poète.

27- Dans le cours de cette étude, la plupart de nos citations de Saint-Denys Garneau proviendront de cet ouvrage. Nous ne renverrons donc pas en note pour ces références. Elles seront simplement affectées du sigle: (SDG,19) où le chiffre renvoie à la page, avec ou sans mention du vers. Mais nous donnerons les références explicites pour d'autres ouvrages.

revues ou des journaux. On ne peut toutefois négliger un fait important: beaucoup de poèmes dits "retrouvés", non publiés du vivant de l'auteur dans des journaux ou des revues, sont encore à l'état d'ébauche et "à corriger"<sup>28</sup>; tous portent déjà les marques d'un certain travail sur le texte, mais tous aussi pourraient avoir été modifiés plus ou moins par l'auteur s'il avait eu le temps et le goût de le faire. Une lecture attentive des notes critiques concernant l'état des textes publiés montre que très souvent les retouches définitives privilégiaient la disjonction<sup>29</sup>. Il faut sans doute admettre comme possible une utilisation plus intense de cette disjonction si tous les poèmes avaient été portés à maturité.

Il est temps de définir avec plus de précision les termes de conjonction et de disjonction, et même d'a-jonction, que nous avons déjà, largement employés dans ce chapitre. Pour ce faire, il conviendra tout d'abord d'explorer les diverses acceptions de ces termes selon les divers domaines où l'on en fait usage. Les sciences du langage, en renouvelant leurs méthodes pour saisir des aspects nouveaux de leur objet, ont été amenées à se forger un vocabulaire propre, souvent emprunté à d'autres domaines, mais auquel on accole un nouveau signifié. Si le terme de conjonction est traditionnellement admis, nous lui donnerons toutefois une extension plus grande; celui de disjonction est de plus en plus employé dans le sens que nous retenons. Quant à l'a-jonction, il faudra justifier son existence.

Les définitions générales recouvrent toute une variété de types de conjonction et de disjonction dont il est nécessaire de dresser une

---

28- Les éditeurs des Oeuvres de S-D. Garneau font remarquer dans une note: "Dans la marge de notre manuscrit, l'auteur écrit: A corriger." (SDG, Oeuvres, p. 1104, note de la page 181, Après les plus vieux vertiges ).

29- Le poème Spectacle de la danse (SDG,12) en est un exemple, si l'on compare le texte définitif avec l'état du premier manuscrit (p. 1052): le v. 13, "avant sa course et son repos au loin" devient "avant, sa course et repos au loin", ce qui introduit deux disjonctions. Cf. aussi le v. 16 ou "mariage du regard au ciel" devient "mariage au ciel du regard".

sorte d'inventaire ou une typologie. Il s'impose en effet, avant d'entreprendre l'étude de leur fonctionnement réciproque, de mettre en lumière les divers modes de conjonction et de disjonction, car ils reposent sur des bases différentes qu'il conviendra de justifier, tels l'ordre syntaxique, ou graphique, ou sémantique... Tour d'horizon quelque peu théorique, procédant d'une déduction analytique, malgré les exemples que nous donnerons de chaque type<sup>30</sup>.

Il sera alors plus aisé d'étudier le fonctionnement de la conjonction et de la disjonction d'une manière concrète dans notre corpus poétique, soit les textes poétiques de Saint-Denys Garneau. Cette approche se déroulera en deux temps. Abordant le poème comme totalité, l'analyse d'un certain nombre de poèmes montrera le fonctionnement de la conjonction et de la disjonction dans l'espace du texte, soit au niveau macro-structurel ou transphrastique. Nous laissons de côté la macro-structure que représente le recueil pour des raisons qui seront explicitées plus tard. Puis on mettra en lumière, en micro-structure, quelques cas typiques et intéressants de rencontres conjonction-disjonction. En ces deux chapitres, les deux procédés seront abordés dans leur dynamisme structurant et signifiant.

Il restera, en terminant, d'une part à dégager la manière personnelle de Saint-Denys Garneau dans le maniement de ce double procédé de la conjonction et de la disjonction, comme marque de son écriture et de son expérience vécue; d'autre part à tenter de faire une synthèse de nos observations sur le fonctionnement réciproque de la conjonction et de la disjonction, avant de mettre en lumière les perspectives signifiantes que leur présence conjointe nous suggère aujourd'hui.

\* \* \*

---

30- Notre corpus de poèmes de S-D. Garneau ne pourra nous fournir un échantillonnage complet des divers types de conjonction et de disjonction que dégagera notre analyse. Aussi aurons-nous recours à des recueils de poèmes d'autres poètes, tels Anne Hébert, Alain Grandbois, Paul-Marie Lapointe, etc...



1ère Partie

APPROCHE THEORIQUE



## CHAPITRE I

## CONJONCTION, DISJONCTION, A-JONCTION

Au seuil de cette étude, il est nécessaire de délimiter le sens dans lequel nous allons employer les termes conjonction, disjonction et a-jonction, après avoir tenté de cerner les principales acceptions des deux premiers termes.

Depuis longtemps, la logique connaît la conjonction et la disjonction. Les psycho-logiciens admettent qu' "un concept ne va jamais seul"<sup>1</sup>, mais qu'il fait partie d'un réseau très complexe avec toute une famille d'autres concepts "où chacun ne reçoit sa détermination exacte que de son rapport à la totalité". Ils rejoignent ainsi les positions bien connues de F. de Saussure et se demandent si les structures linguistiques ne correspondraient pas, en nous, à des structures de la pensée.

## EN LOGIQUE

Il semble en effet que la pensée la plus humble ne puisse fonctionner sans ces opérations élémentaires de la conjonction et de la négation, qui forment toujours un couple oppositionnel. La logique a raffiné l'étude de ce fonctionnement. Dans l'opération de couplage des éléments en question, concepts ou propositions, les logiciens décèlent plusieurs modes de relation, tels l'implication, l'incompatibilité, l'alternative, la disjonction et la conjonction.

Au sens strict, la conjonction consiste dans le couplage d'éléments et se marque par l'emploi du connecteur ET ou d'un autre marqueur conventionnel. Au sens large, les logiciens récapitulent toutes les diverses relations, même les oppositions, sous le terme de conjonction. En

---

1- R. Blanché, Structures intellectuelles, Paris, Vrin, 1965, p. 11-12.

ce sens, même une disjonction est une conjonction. La disjonction, qui fait partie du groupe de relations d'opposition, se divise ordinairement en disjonction non-exclusive, faible, ou disjonction proprement dite, exprimée par l'opérateur OU, et en disjonction exclusive, forte, appelée encore alternative, exprimée par le même opérateur OU.<sup>2</sup> La différence tient en ce que, dans l'alternative, les éléments sont contradictoires et s'excluent mutuellement, au point que si l'un est vrai, l'autre ne peut être que faux, tandis que dans la disjonction ordinaire, sans exclusive, il suffit qu'une proposition soit vraie pour que la relation de disjonction le soit aussi. L'incompatibilité, qui signifie "pas à la fois p et q", nous ramène à "soit p soit q" ou encore à "p ou q", donc à un type d'alternative.

La disjonction est donc familière à la logique. Mais d'une part elle reste une relation réunissant deux termes qui s'opposent ou s'excluent pour mettre en valeur cette opposition, - ainsi elle reste une conjonction au sens large. D'autre part, elle ne fonctionne que dans l'univers logique, dans la recherche des valeurs de vérité. Que "p v q" soit vrai ou faux importe peu comme phénomène de langue. La logique accorde donc une prééminence certaine à la relation de conjonction, au détriment de la disjonction, qu'elle ne connaît que sous sa forme faible, une disjonction qui ne disjoint rien. La langue anglaise, qui ne parle que d' "alternation" et ici d' "inclusive alternation", semble mieux inspirée.

## EN LINGUISTIQUE GENERALE

Conjonction et disjonction appartiennent au fonctionnement élémentaire du système du langage. Depuis F. de Saussure, soutenu plus tard par R. Jakobson, l'Ecole de Prague et les structuralistes, toute

---

<sup>2</sup>- Exemples, en langage ordinaire de disjonction non-exclusive: "Comme dessert, vous pouvez avoir du fromage, ou une pâtisserie, ou les deux si vous désirez". - Et de disjonction exclusive: "Comme dessert, vous pouvez avoir du fromage, ou une pâtisserie, au choix." L'intonation indique assez clairement, par ailleurs, à quelle sorte de disjonction on a affaire.

structure de langue comporte la présence de deux termes qui sont saisis à la fois sous un rapport d'identité, par ce qu'ils ont en commun, et selon un rapport de différenciation, par ce qui les distingue ou les oppose. S'établit ainsi une double relation unifiante et différentielle; cette relation de conjonction et de disjonction forme alors un couple homogène, plus homogène qu'il ne paraît en logique.

Par ailleurs, la langue fonctionne comme un système de relations d'opposition entre ses diverses unités. La phonologie et la morphologie reposent particulièrement sur ce système oppositionnel. Ce vaste réseau combinatoire se déploie selon les deux axes bien connus, aux nettes caractéristiques:

- selon l'axe syntagmatique, ou de la "contiguïté", selon la terminologie de R. Jakobson, où dominant l'association, l'enchaînement des éléments "in praesentia" par groupes formant des "syntagmes";
- selon l'axe paradigmatique ou de la "sélection", où dominant la différence, le choix d'un élément par rapport aux autres "in absentia", donc exclus, mais appartenant néanmoins à la même classe de termes possibles en cette place.

Par ailleurs, sur l'axe syntagmatique, on peut conjoindre, par parataxe ou par un lien syntaxique explicite, des éléments qui sont en opposition, en disjonction, à d'autres niveaux, par exemple au plan des isotopies sémantiques. D'autre part, sur l'axe paradigmatique, le terme choisi doit faire partie de la même classe lexicale ou du même groupe sémantique et fonctionnel que ceux auxquels il était opposé; il doit être en une certaine conjonction avec eux. Il est donc clair que sous cet angle linguistique, comme en logique, si la conjonction signifie bien une relation d'association, d'enchaînement ou d'unité, la disjonction signifie une relation d'opposition ou de différence, plutôt qu'une réelle rupture ou une dissociation qui soit l'opposé de la conjonction.

#### EN GRAMMAIRE TRADITIONNELLE

La grammaire dite "traditionnelle" connaît depuis toujours la conjonction et seulement la conjonction. En grammaire, ce terme a deux

sens: il désigne non seulement une relation, comme en logique, mais aussi une catégorie d'unités grammaticales, dites connecteurs, qui ont justement pour fonction d'effectuer une conjonction ou du moins de la matérialiser grammaticalement. Parmi ces connecteurs, on a toujours distingué les "conjonctions de coordination" et les "conjonctions de subordination", les unes et les autres assurant une fonction d'association de deux types différents. La coordination réalise la concaténation d'éléments de même catégorie grammaticale, de même fonction et d'ordre séquentiel interchangeable, ce qui comprend non seulement l'union de deux éléments, mais aussi la réalisation d'autres relations, comme l'opposition, l'alternative, la conséquence... En particulier, la conjonction OU peut exprimer la simple équivalence: "Le Tartuffe ou l'Imposteur"; une approximation: "nous étions 5 ou 6"; ou l'alternative: "c'est à prendre ou à laisser". La subordination permet d'enchâsser ou d'enchaîner, dans une relation de dépendance syntaxique et selon un ordre séquentiel fixe, des syntagmes, des propositions ou des phrases de fonctions différentes, exprimant divers types de relations, comme la complémentarité, la temporalité, la causalité, etc.

Cette grammaire traditionnelle, riche en connecteurs de toutes sortes, n'a jamais eu à sa disposition, - du moins en français - de mots grammaticaux appelés "disjonctions", jouant le rôle de dé-connecteurs. On ne rencontre que des "conjonctions disjonctives", qui unissent les termes en séparant les idées", comme dit le dictionnaire Robert, et non des "disjonctions" qui mettraient en évidence la séparation des termes. Il faut peut-être en chercher l'explication dans un rapport entre langue et pensée, que la Grammaire de Port-Royal avait déjà particulièrement explicité, mais qui remonte en fait à l'antiquité, puisque Platon affirme dans Le Sophiste que "pensée et discours, n'est-ce pas tout un"<sup>3</sup>.

---

3- Platon, Le Sophiste, 263 e (Oeuvres complètes II, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1950, p. 330). Il ajoute: "... sauf que c'est à un entretien de l'âme avec elle-même, se produisant au dedans de celle-ci sans le secours de la voix, à cela, n'est-ce pas, que nous avons donné le nom de "pensée"? ".

Puisque la langue est appelée à refléter et à exprimer aussi adéquatement que possible l'activité de l'esprit qui prédique des qualités, qui établit sans cesse divers rapports entre les concepts, il est normal que la grammaire soit fort pourvue d'instruments qui remplissent cette fonction essentiellement associative, conjonctive, même quand il s'agit de manifester une différence ou une opposition.

Ainsi, toute dissociation, toute rupture dans la construction habituelle de la phrase ou du discours ne pouvait être admise comme fait de grammaire, dans le code de la langue, mais comme fait de style ou comme figure. Aristote, qui a cité dans sa Poétique<sup>4</sup> la conjonction comme un mot parmi les éléments de langue, au même titre que le nom et le verbe, revient, dans la Rhétorique, sur la conjonction comme procédé et l'oppose à une non-jonction:

"Contribuent à l'ampleur du style les moyens suivants:  
 -Ne pas joindre [μή ἐπιζυγνύμαι] mais exprimer indépendamment chacune des deux idées. Pour être concis, on fait le contraire: τῆς γυναικὸς τῆς ἡμετέρας (de cette femme, la nôtre) - τῆς ἡμετέρας γυναικὸς (de notre femme).  
 -S'exprimer en liant les deux idées par une conjonction [μετὰ συνδέσμου]. Si l'on veut être concis, on n'en emploie pas"<sup>5</sup>.

Le principe de la conjonction est donc si fortement admis qu'on n'imagine pas l'existence d'une rupture, mais seulement la possibilité d'une non-jonction de ce qu'on pourrait joindre. Procédé remis au choix du locuteur, et qui n'a qu'une valeur esthétique, sans incidence sur la signification: ce n'est pas un élément de langue, ce n'est pas un signe, mais simplement une non-association facultative. Ce principe va traverser les

---

4- "L'élocution se ramène toute entière aux parties suivantes: la lettre, la syllabe, la conjonction [ σύνδεσμος ], l'article, le nom, le verbe, le cas, la locution". (Poétique, 1456 b,20). On remarquera que des éléments fort divers sont ainsi mis sur le même plan.

Plus loin, Aristote définit la conjonction comme "un mot dépourvu de signification qui, par sa nature, forme, de plusieurs sons significatifs, une expression une et significative." (texte grec altéré, peu clair) - (Poétique, Les Belles Lettres, 1457 a).

5- Aristote, Rhétorique, texte établi et traduit par Mederic Dufour et André Wartele, Paris, Les Belles Lettres, 1973, Livre III, ch.6, 1407 b.

siècles jusqu'à notre époque, imposant le primat de la conjonction.

#### EN GRAMMAIRE GENERATIVE

La grammaire générative transformationnelle, même sous ses formes les plus récentes, ne semble pas avoir apporté de changements notables sur la question. Née du structuralisme, valorisant surtout les corrélations et les hiérarchies structurales, et longtemps trop exclusivement centrée sur la structure syntaxique de la phrase relativement simple, la grammaire générative transformationnelle a conservé la même nomenclature et les mêmes catégories que la grammaire traditionnelle normative. Chomsky a longtemps parlé en termes de "sujet" et de "prédicat"<sup>6</sup>, ce qui nous ramène aux associations logiques de la Grammaire de Port-Royal. La grammaire de L. Tesnière en France, puis plus récemment la "grammaire des cas" de Fillmore aux Etats Unis ont cherché, en modifiant la nomenclature des fonctions, à mettre en lumière des rapports profonds cachés et faussés sous les anciennes catégories. Leur influence, non négligeable, n'a pas été décisive. La sémantique générative est entrée aussi dans la bataille des théories, mais seulement pour réclamer, en faveur de la sémantique, un rôle plus fondamental que celui que lui accordaient jusqu'ici les chomskyens. D'autre part, tous les travaux des générativistes ont tourné longtemps autour du problème de la grammaticalité: comment garantir qu'au terme de l'application de toutes les règles de réécriture et de transformation, au terme de la réalisation phrastique en surface, la grammaire ne génère et ne décrive que des phrases grammaticales de la langue. Aussi, pas à pas, étape par étape, on s'assure que tout soit bien "à sa place", et surtout que la continuité de la dérivation soit maintenue depuis la structure

---

6- N. Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique, Paris, Seuil, 1971, ch.2, en particulier p. 100 & ss.

profonde jusqu'à la structure de surface<sup>7</sup> et à l'énoncé concret. De toute façon, au niveau de la micro-structure ou phrase relativement simple, l'enchaînement syntaxique des éléments est de première importance. La grammaire de la phrase est le royaume incontesté de la conjonction.

## EN GRAMMAIRE DE TEXTE

La linguistique a fini par s'intéresser au discours qui, depuis l'Antiquité, relevait du domaine de la rhétorique, de la stylistique, de l'art du bien dire. Y a-t-il des normes d'organisation du discours comme il y en a pour présider à l'organisation d'une phrase correcte? Dès 1952, l'américain Z. Harris attirait l'attention sur l'analyse du discours<sup>8</sup>. Discours qui est pour lui "connected speech or writing", conglomérat de phrases. Les principes de l'analyse distributionnelle, dont il est un des tenants, étaient incapables de faire la lumière sur les relations inter-phrases, sur ce qui lie un ensemble de phrases en discours cohérent et signifiant.

Heidolph, Isenberg, Thümel en Allemagne, Van Dijk et Petöfi en Hollande, Barthes et Greimas en France, et bien d'autres encore, à partir des années 1966-68, se sont penchés sur les relations existant entre les phrases d'un texte. De là une série de travaux qui se poursuivent activement sur la "Grammaire de texte" et sur la grammaire narrative. On abordait enfin la macro-structure ou le texte dans son ensemble.

---

7- Nous ferons parfois appel à ces notions de "structure profonde" et de "structure de surface", tirées de N.Chomsky (Aspects de la théorie syntaxique, p. 30-35). Par "structure profonde", on entend l'organisation structurale abstraite et sous-jacente d'une phrase, d'ordre syntaxique ou sémantique selon la théorie générative adoptée; structure qui, soumise à un certain nombre de "transformations", débouche sur la "structure de surface", abstraite elle aussi. Celle-ci désigne l'organisation superficielle des unités soumise à l'interprétation phonétique et morphologique, ce qui conduit à la forme concrète de l'énoncé effectif ou "performance". Ne traitant pas ici d'aspects spécifiquement linguistiques, nous userons rarement de la structure profonde, sous-jacente, élaborée ou reconstituée à partir de l'énoncé concret. Nous retiendrons surtout la structure de surface, souvent présentée sous forme de suite de symboles catégoriels, et l'énoncé de surface, celui qui est réalisé concrètement dans le texte.

8- Zellig-S. Harris, "Discourse Analysis", Langage, 28, p. 18-23. Trad. franç.: "Analyse du discours", Langages, 13, 1969, p. 8-45.

Tout de suite s'est posée la question du principe de cohérence. Pendant longtemps, cette notion de cohérence affleurerait partout, tous les grammairiens du texte en parlaient, mais on ne semblait pas l'étudier pour elle-même. Depuis quelques années, la cohérence est l'objet d'une étude particulière. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

Il est évident que les phrases, simples ou complexes, composant un texte d'une certaine longueur, ne sont pas liées entre elles comme le sont les unités d'une phrase. On s'est très vite aperçu, comme disait R. Barthes en 1966<sup>9</sup>, que "le discours (comme ensemble de phrases) est organisé". Un texte ne peut se réduire à une "séquence de phrases", mises bout à bout, et, dit T. Van Dijk, "la notion fondamentale de cohérence ne peut être définie en termes de concaténation superficielle"<sup>10</sup>. Les premières recherches concluent que si la connexion syntaxique semble prédominer au niveau micro-structurel de la phrase, c'est la conjonction sémantique qui structure le texte à travers les relations transphrastiques.

Soucieuse de définir les modalités de cette connexion en termes linguistiques, la grammaire de texte n'a pu éviter la question des nombreuses manifestations textuelles de non-connexion, de rupture évidente même, voire intentionnelle, et chargée de signification. Pour élaborer une explication linguistique satisfaisante, T.A. Van Dijk en particulier admet comme fondamental, dans la structuration d'un texte, le jeu de plusieurs "structureurs"<sup>11</sup>: structureurs d'ordre phonique, syntaxique, sémantique, graphique... Parler de structuration, c'est établir des relations entre des termes, donc les mettre en conjonction. D'autre part, l'absence de structureur d'un ordre donné ou la suspension de son effet, peut provoquer un effet de "rupture" ou de disjonction par opposition à ce

---

9- R.Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, 8, 1966, p. 3-4.

10- T.A. Van Dijk, "Grammaires textuelles et structures narratives", dans C.Chabrol, Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, 1973, p. 184.

11- T.A. Van Dijk, "Aspects d'une théorie générative du texte poétique", dans A.J. Greimas. Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, p. 191 & ss.

qui se passerait si le structurateur en question avait fonctionné. La grammaire de texte admet donc implicitement la non-connexion et la rupture de connexion, tant en surface du texte que dans sa structure profonde.

## EN SEMIOTIQUE

La sémiotique considère un texte comme un ensemble de structures de signification, qui s'organise selon des règles de combinaison et de transformation. Elle cherche à dégager la structure élémentaire de la signification et son organisation profonde, cachée sous la manifestation superficielle du texte. Elle est donc sensible aux divers réseaux de conjonction établis dans le texte et manifestés par les signifiants. Plus précisément, les procédures de description s'appuient sur un modèle logico-sémantique qui fait appel à la conjonction et à la disjonction, comme concepts de base "non définis", avoue l'école de Greimas<sup>12</sup>. Relation antonymique complexe, où la conjonction définissant la combinaison selon l'axe syntagmatique, et la disjonction définissant l'opposition alternative selon l'axe paradigmatique figureraient en toute structure élémentaire. On rejoint par d'autres voies la linguistique de F. de Saussure et R. Jakobson, et la logique.

Les deux termes gagnent en précision dans le système actantiel de la sémiotique narrative, où un sujet S est nécessairement en relation avec un objet O, relation de jonction constitutive des énoncés d'état. La conjonction y désigne la fonction "avoir quelque chose" (conjonction du sujet possédant et de l'objet possédé, formalisée  $S \cap O$ ); la disjonction du sujet et de l'objet, formalisée  $S \cup O$ , désigne la fonction "n'avoir pas quelque chose". En vertu des relations contradictoires du carré sémiotique, il y a place pour une non-conjonction ("n'avoir plus quelque

---

12- Voir par exemple J. Courtès, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Paris, Hachette, 1976, p. 57.

chose") et pour une non-disjonction ("garder quelque chose")<sup>13</sup>. Dans l'ordre du faire, la conjonction devient l'acquisition, et la disjonction recouvre la renonciation ou la dépossession.

La sémiotique semble user plus fréquemment du terme et du concept opératoire de disjonction, que de ceux de conjonction, comme si cette dernière allait de soi. Ainsi la disjonction intervient dans la segmentation introduite dans la continuité syntagmatique du discours, quand apparaissent des signes de changement ou de rupture du continu, permettant l'identification des "séquences". La disjonction actantielle désigne le changement intervenant dans la dénomination des acteurs-sujets, la disjonction spatiale ou temporelle marque un changement de lieu ou de temps, la disjonction topique le changement de contenu, la disjonction phorique le passage de l'euphorie à la dysphorie, etc.<sup>14</sup>. Tout signe retient l'attention, même les blancs du texte, les vides dans la texture d'un code. Il semble toutefois qu'il s'agisse davantage d'une relation que d'un simple changement ou d'une rupture. Il n'y a perception du changement que parce que les deux termes, l'avant et l'après signe, sont mis en relation d'opposition ou de disjonction. Quoi qu'il en soit, la sémiotique admet donc, à côté d'une conjonction comme procédé de connexion et de combinaison, la disjonction comme procédé de rupture du continu, phénomène positif et

---

13- Le carré sémiotique de la conjonction/disjonction s'organise sans difficulté. L'investissement cité ici, (et tiré de Greimas & Courtès, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, p. 61 & 108) souligne l'écart qui s'inscrit entre la signification des termes imposée par les relations au sein du carré sémiotique et le sens dans lequel nous allons employer conjonction et disjonction. En effet si la conjonction du sujet et de l'objet désiré traduit la /possession/, la non-conjonction devrait être la /non-possession/ ("ne pas avoir"), la disjonction la /dépossession/ qui implique une possession antérieure rompue, et la non-disjonction une /non-dépossession/, donc une /conservation/ ou une possession maintenue. Nous sommes là dans un conflit de logiques! Ne mettant pas à contribution le modèle sémiotique de Greimas, nous nous sentons très libre d'adopter une autre interprétation de la disjonction.

14- Cf. Greimas, A., Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques, Paris, Seuil, 1976, p. 19, 21, 160, 175 et passim.

signifiant par lui-même, même si toutefois cette disjonction garde un air de parenté évident avec la disjonction des logiciens.

#### EN RHETORIQUE.

Dans sa Rhétorique, Aristote avait fait une place à la conjonction et à la non-jonction, comme nous l'avons vu. A sa suite, la rhétorique ne pouvait pas ne pas s'intéresser à la conjonction et à son absence quand on l'aurait attendue. Du Marsais ne s'est occupé que des "tropes", c'est à dire des "figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot."<sup>15</sup> Certes il reconnaît, comme fondement de la métaphore, "un rapport de ressemblance" tandis que l'ironie est fondée "sur un rapport d'opposition, de contrariété, de différence"...<sup>16</sup> Mais rapports de ressemblance ou d'opposition ne sont pas forcément synonymes de conjonction et de disjonction. Dans la deuxième partie de son vaste ouvrage, Les figures du discours<sup>17</sup>, Pierre Fontanier aborde "les figures du discours autres que les tropes". Parmi les soixante-six figures non-tropes qu'il catalogue, il fait une place à la conjonction et à la disjonction dans le chapitre "Figures d'élocution", section C: "par liaison". Utilisant le même terme de conjonction pour désigner la figure et l'opérateur ou marqueur, Fontanier dit de la conjonction que "c'est, si l'on veut, la liaison de divers membres (d'une proposition) par la même conjonction répétée". En somme, une forme A,B,C et D n'a rien de remarquable, la "figure" n'apparaît qu'avec A et B et C et D. C'est la surconjonction qui est figure. La disjonction

---

15- Césair Du Marsais, Des Tropes ou des différents sens dans lesquels on peut entendre un même mot dans une langue, Paris, 1730, repris dans Pierre Fontanier, Les Tropes de Du Marsais, avec un commentaire raisonné, par M. Fontanier, t.1, Paris, chez Belin-Le Prieur, 1818, 1ère partie, art.4, p. 17:

16- Césair Du Marsais, Les Tropes de Du Marsais, p. 249, 250.

17- Pierre Fontanier, Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1968, (ré-édition). Nos citations concernant la conjonction et la disjonction: p. 339-340.

"consiste à retrancher les conjonctions copulatives, et à ne lier que par leur rapprochement immédiat les parties semblables du discours". Il s'agit donc d'une sorte de non-jonction, qui devient figure quand on aurait attendu une unité de conjonction: A,B,C,D. Mais Fontanier reconnaît que si, apparemment, cette figure "désunit et sépare", en réalité "elle lie plus fortement peut-être que la conjonction même ce qu'elle semble désunir". Il avoue que "quant à l'esprit, quant à l'effet", sa disjonction est une conjonction sans marqueur, une asyndète.

Mais en parcourant les figures que Fontanier classe d'une façon qui nous surprend maintenant, on constate que le concept, le mécanisme de la conjonction et de la disjonction affleurent souvent sous d'autres dénominations. Parmi les conjonctions, on citerait volontiers l'apposition, qui est "un complément ajouté", le pléonasme, qui comporte réduplication et amplification, l'anadiplose, la répétition qui toutes deux créent un certain parallélisme...Et l'enallage nous paraît une disjonction plus vraie que ce que Fontanier désigne sous ce vocable; ajoutons l'ellipse, le zeugme, l'anacoluthie, et bien d'autres.

Un des derniers ouvrages parus sur le sujet, Gradus<sup>18</sup> de Bernard Dupriez, nous offre "1200 définitions, 1500 remarques, 3000 citations d'auteurs, 4000 références" et pas un mot sur la conjonction. La disjonction y a droit de cité: "construction syntaxique dans laquelle les éléments communs à plusieurs propositions parallèles sont en quelque sorte 'mis en facteur' de façon à ne pas devoir être répétés."<sup>19</sup> Un exemple simple et, hélas, courant de cette définition savante serait l'expression "... et/ou..." Nous y verrions plutôt un type de conjonction contractée. Mais plus encore que Fontanier, ce dictionnaire présente des cas fort nombreux de réellé conjonction et de réelle disjonction, sans parler de

---

18- Bernard Dupriez, Gradus, Les procédés littéraires, Paris, Union générale d'éditions, 1977/1980, coll. 10/18.

19- B. Dupriez, Gradus, p. 161.

l'a-jonction, sous une nomenclature aussi variée que précise. Si la "conjonction", comme telle, n'a pas de place en cet ouvrage, ne serait-ce pas un signe qu'elle est sentie comme allant de soi et comme un procédé fondamental dans la structuration des éléments, au point qu'elle ne saurait prétendre à la dignité de "figure".

La Rhétorique générale<sup>20</sup> publiée par le Groupe  $\mu$  tente de mettre un peu d'ordre dans cette prolifération dont témoigne Gradus. Pour les auteurs du Groupe, la rhétorique n'est pas une collection de figures, mais une série d'opérations actives, des altérations susceptibles d'auto-correction, et ces opérations touchent soit à la substance des unités, soit à leurs relations de position. Changer les positions revient à opérer une "permutation". Mais on touche à la substance de deux manières: par suppression ou par adjonction d'unités. En jouant sur ces deux opérations de base, et en les situant dans les cadres "linguistiques" de la morphologie, de la syntaxe, de la sémantique et de la logique, de métaplasmes en métataxes, de métasémèmes en métalogismes, on classe aisément quatre-vingt "figures", selon l'opération partielle ou complète de "suppression", ou de "adjonction", ou de "suppression + adjonction", et de "permutation". Cette grille logique et bien articulée paraît des plus satisfaisantes. Mais elle prête flanc à plusieurs réticences. Elle repose d'abord sur le postulat d'un degré zéro, d'une norme de forme minimale, à partir desquels on mesure la suppression ou l'adjonction. Tout en reconnaissant que la plupart des figures sont d'abord un fait sémantique sous des apparences syntaxiques ou formelles, la Rhétorique générale opère souvent au niveau apparent. Tel est le cas de la comparaison<sup>21</sup>, qui

20- Groupe  $\mu$  (J. Dubois & alii), Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970, coll. Langue et Langage. Cf. en particulier p. 33-49.

21- A propos de la comparaison synecdochique, on lit: "On serait tenté de considérer ce genre de formulation comme des métasémèmes in praesentia par adjonction... Mais, en réalité, il n'y a pas figure sémantique, puisqu'il n'y a pas infraction au code lexical." Et plus loin, à propos de la comparaison métaphorique n°(2): ses joues sont comme des roses, "(2) introduit déjà dans l'anomalie, dans la mesure où l'attribut commun disparaît." (Rhétorique générale, p. 113 et 114) Pourquoi juger que l'élément commun a disparu, sinon en comparaison de l'énoncé (1): ses joues sont fraîches comme des roses. Il nous semble que cet élément commun (fraîches) limite considérablement l'échange et la conjonction des sèmes entre joues et roses. Que cet élément manque, et l'on a moins une suppression qu'une extension de conjonction.

paraît une adjonction de sèmes, mais que l'on classe dans la catégorie de "suppression partielle sémantique". Enfin, la suppression est loin d'être une disjonction, au sens de rupture, tandis que l'adjonction pourrait recouvrir davantage le concept de conjonction.

Il faut donc reconnaître désormais, à côté d'une conjonction omniprésente, une non-jonction et surtout une disjonction ou rupture, qui apparaissent de plus en plus souvent, non comme un écart admissible parmi les figures de style, mais comme des procédés appartenant à la langue et de véritables signifiants, qui trouvent évidemment leur signification et leur "valeur" au sens saussurien dans leur corrélation à la conjonction. Aussi, après ce tour d'horizon sur les diverses acceptions de la conjonction et de la disjonction, convient-il de spécifier davantage le sens que nous allons donner à ces deux termes et l'emploi que nous en ferons dans notre étude.

\* \* \*

#### DEFINITION DE LA CONJONCTION

Nous définirons la conjonction comme la relation de connexion établie entre les éléments du texte, au niveau micro-structuré de la phrase et au niveau macro-structuré du texte, par divers facteurs et de diverses manières, produisant une "forme-sens".

Explicitons cette définition.

En faisant de la conjonction une relation de connexion, nous n'envisageons pas nécessairement la limitation de cette relation à des associations binaires, par couples. S.K. Levin a déjà parlé de coupling<sup>22</sup> ou procédé de couplage. S'appuyant sur certains aspects de la théorie poétique de R.Jakobson<sup>23</sup>, il définit le couplage comme "une structure dans

---

22- S.K. Levin, Linguistic Structures in Poetry, The Hague, Mouton, 1962.

23- R.Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963, ch.XI, en particulier p. 235.

laquelle des formes de nature équivalente arrivent dans des positions équivalentes"<sup>24</sup>. Ces positions équivalentes peuvent correspondre soit à une construction "comparable":

A C A N (qui se lit: Adjectif + Conjonction + Adjectif + Nom)  
où deux adjectifs A coordonnés déterminent le même nom N ,  
soit à une construction "parallèle" :

A N C A N (Adjectif + Nom + Conjonction + Adjectif + Nom)  
où chacun des adjectifs détermine un nom différent, ou encore  
N V C N V (Nom + Verbe + Conjonction + Nom + Verbe).

On voit bien en quoi consiste l'équivalence ou le parallélisme des positions. Mais les conclusions que Levin tire de ce parallélisme formel sont quelque peu surprenantes. Certes, il se peut que "les formes qui arrivent en positions équivalentes" soient, ici ou là, aussi "sémantiquement ou phonétiquement équivalentes", et que ces affinités phonétiques et sémantiques soient mises en relief par le parallélisme. Nous le constaterons aussi dans le chapitre suivant. Mais Levin laisse entendre que tout se tient, que l'équivalence des positions, première perçue, entraîne presque naturellement l'identité de nature phonétique, grammaticale et sémantique, et qu'on mettrait ainsi le doigt sur un des secrets du langage poétique. Les conclusions dépassent largement les prémisses. Si pour Levin le couplage n'affecte que des paires de formes, pour nous, la connexion instaurée entre des éléments linguistiques n'est pas limitée à des paires, le parallélisme de position n'étant qu'un des nombreux facteurs qui le manifestent. Les formes conjointes ne sont pas nécessairement de nature identique, ni par conséquent sémantiquement équivalentes. Nous y reviendrons plus loin en caractérisant ce que nous appellerons la conjonction structurale.

Ce que la grammaire traditionnelle appelle "conjonction de coordination ou de subordination" désigne non une relation, mais des lexèmes "connecteurs" ou "opérateurs" - ainsi les nommerons-nous désormais pour

---

24- S.K. Levin, Linguistic Structures in Poetry, p. 33-35.

éviter toute confusion. La plupart du temps, ces connecteurs ne sont pas créateurs de la conjonction; ils ne font que manifester en surface du texte une conjonction instaurée en structure profonde, et souvent leur emploi est facultatif. A partir d'une structure sémantique profonde qui présenterait, par exemple, ces éléments:

Je + être fatigué + s'arrêter + relation de cause

on peut obtenir, en énoncé de surface:

- |  |                  |
|--|------------------|
| (1a) je m'arrête, je suis fatigué              | =par parataxe    |
| (1b) je suis fatigué, je m'arrête              |                  |
| (2a) je m'arrête, car je suis fatigué.         | =avec connecteur |
| (2b) je suis fatigué, alors je m'arrête        | d'association    |
| (3a) je m'arrête parce que je suis fatigué     | =avec connecteur |
| (3b) parce que je suis fatigué, je m'arrête    | de dépendance    |
| (3c) je suis tellement fatigué que je m'arrête |                  |

Il apparaît clairement que les divers connecteurs ici employés en (2) et en (3) ne créent pas la relation de cause, ils la manifestent; mais elle est perceptible, sans équivoque, dès (1a) et (1b), où ils font défaut, car la relation de cause repose d'abord sur un lien à la fois logico-sémantique et expérientiel ou extra-linguistique.

On ne peut donc restreindre notre conjonction à une simple coordination qui unit deux termes de même catégorie grammaticale et de même fonction, par l'intermédiaire d'un connecteur ou par simple juxtaposition, comme dans une énumération. De même pour la subordination, qui unit des éléments de fonction différente dans un rapport de dépendance. La conjonction englobe ces relations et les dépasse, comportant, comme on le verra par la suite, de nombreuses manières de mettre des éléments en connexion à différents niveaux. La conjonction est donc à la fois une relation d'association, de cohésion, instaurée entre des éléments et manifestée dans le texte, - et le résultat ou l'effet produit par cet acte de connexion.

Les éléments du texte mis en conjonction appartiennent soit à la micro-structure soit à la macro-structure. Nous empruntons cette distinction à T.A. Van Dijk qui n'entre pourtant pas dans des définitions précises:

Les règles macro-structurelles opèrent surtout dans des textes narratifs et dans une moindre mesure - sous son aspect thématique - dans des textes "poétiques" brefs, tandis que les règles (complémentaires) micro-structurelles se font surtout valoir au niveau des "phrases" du poème.<sup>25</sup>

Insensiblement, macro-structure devient synonyme de "transphrastique" et désigne les unités du texte qui dépassent les frontières de la phrase. En ce sens, cette expression désignerait des groupes de phrases formant un ensemble significatif supérieur, un paragraphe, une strophe, une "séquence"<sup>26</sup> de texte, ou même le texte en son entier, récit ou poème. Par son allusion à l'aspect thématique, Van Dijk donnerait priorité à un ensemble plus vaste, poème ou groupe de poèmes. Mais de nombreux poèmes, surtout ceux qui sont courts, - et les poèmes contemporains le sont presque tous, - ne sont formés que d'une grande "phrase" à plusieurs articulations. Or les critères de délimitation et d'identification de la phrase, comme unité de description et d'analyse, sont aussi mouvants et incertains que ceux du mot. Si le poème est formé d'une seule phrase, doit-on le traiter comme une

---

25- T.A. Van Dijk, dans A. Greimas, Essais de sémiotique poétique, p. 184.

26- La strophe, aisément identifiable dans les genres traditionnels et les poèmes à forme fixe, est plus difficile à déterminer dans les poèmes modernes. Traditionnellement, une strophe avait une certaine unité formelle et interne, reposant sur une cohésion conjointe au plan du contenu et à celui de la syntaxe. Les poèmes modernes, aux formes plus libres, usant du vers libre, du verset ou de la phrase linéaire à la manière de la prose, recourent moins souvent à la division du texte en strophes. On peut cependant l'identifier formellement comme un ensemble de vers, séparé d'un autre ensemble par un blanc plus large, le nombre de vers de cet ensemble n'ayant aucune importance. - Le terme de séquence, emprunté au langage cinématographique et désormais admis dans le métalangage littéraire, désigne ici une articulation d'un autre ordre que la strophe avec laquelle elle correspond rarement. C'est une partie du texte qui constitue un ensemble cohérent sous le rapport de l'action dramatique ou narrative et qui est en relation fonctionnelle et signifiante avec les autres parties. (Cf. J-L. Major, Le jeu en étoile, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1978, p. 53-54, notes). Si la strophe est une unité rythmique, surtout visuelle aujourd'hui, la séquence correspond à une structure dramatique, événementielle ou thématique, et à une articulation du discours marquée par la conjonction ou la disjonction. Articulation qui n'apparaît pas toujours clairement, surtout en poésie où l'aspect narratif peut être des plus réduits.

On met à jour la séquence par une procédure de segmentation du texte en grandes parties, procédure qui tient compte du contenu ou thème de la

phrase, comme une micro-structure, ou bien comme un texte, comme une macro-structure? Nous penchons pour la "double nationalité", puisque cette distinction n'a qu'une valeur opératoire, la même unité pouvant être décrite aux deux niveaux.

Les éléments conjoints ou disjoints au niveau micro-structurel désignent donc les unités de la phrase, morphèmes et lexèmes, syntagmes et propositions, ces dernières jouant en général le rôle de syntagmes compléments d'objet ou compléments circonstanciels. Font partie du niveau macro-structurel les phrases dans leur enchaînement, et les unités supérieures, telles la strophe ou mieux la séquence, le texte dans sa totalité aux multiples articulations, et enfin le recueil tout entier dans certaines conditions.<sup>27</sup>

---

partie, auquel on peut donner un titre, - et de l'expression formelle, de la présence de marqueurs de division. - Plus que les termes de "division" ou de "partie", celui de séquence connote non seulement une unité, mais aussi un mouvement et un dynamisme internes, ainsi qu'une relation fonctionnelle avec les autres parties, en vue de former la structure globale. - La linguistique structurale, à la suite du distributionnalisme américain, s'est emparé du terme, pour lui faire dire autre chose: tout groupement ordonné d'éléments formant une structure de phrase, groupement déterminé par les combinaisons de ses éléments. Puis le sens linguistique s'est élargi, pour désigner tout enchaînement ordonné d'éléments (morphèmes, lexèmes, syntagmes, phrases, images...). Il s'est enfin spécifié en grammaire générative pour désigner la suite dérivée ou terminale des symboles de la structure profonde ou de la structure superficielle. Pour éviter toute confusion avec cet usage linguistique, nous emploierons en ce cas les termes de suite ou de série. - Dans l'introduction de sa thèse récente, Lecture de "Rivages de l'homme" d'Alain Grandbois, Yves Bolduc définit aussi le terme "séquence" (p. 5-7). Nous regrettons qu'en mentionnant les diverses acceptions du terme, il ait commencé par citer R.Barthes, et dans une citation légèrement tronquée, alors que Barthes ne fait que reprendre, en l'adaptant au récit, la conception phrastique du distributionnalisme de Z.Harris, qu'il complète par la notion de "fonction" prise aux Formalistes russes. Toutefois, nous sommes d'accord avec le sens définitivement adopté par Y.Bolduc en p. 7 du manuscrit.

27- Pour qu'un recueil puisse être considéré comme une unité de macro-structure; il faut qu'il soit "structuré", c'est à dire organisé par le poète lui-même, et non par l'éditeur ou par des amis bien intentionnés. La publication posthume de manuscrits laissés sans ordre ne peut prétendre constituer un "recueil" au sens strict. L'ordre chronologique de création n'est pas signifiant. On admettra volontiers qu'il est difficile de tenir pour un "recueil" l'ensemble des poèmes de S-D. Garneau formant notre corpus. Nous y reviendrons plus loin.

La relation de conjonction produit une forme-sens<sup>28</sup> dans un texte qui est tout entier forme-sens. Cette expression, empruntée à Meschonnic, est employée ici dans un sens assez différent. Elle nous intéresse par la conjonction de deux concepts souvent opposés, "forme" et "sens", en une seule unité dialectique. Le terme de forme est à prendre ici dans son acception forte, selon l'emploi qu'en fait Benveniste<sup>29</sup>: il désigne "une unité de globalité enveloppant des parties", unité linguistique identifiable à la fois structurée et structurante, unité signifiante. Dans la "forme-sens", la forme ne reçoit pas son sens d'un ailleurs, d'un univers référentiel, d'un pré-donné ou du contexte; elle est productrice de sa propre signification, "elle se signifie", comme dit H.Focillon<sup>30</sup>. Ainsi l'acte de conjoindre ou de disjoindre deux unités crée une nouvelle disposition de la structure, une nouvelle forme non-lexicale qui puise en elle sa

---

28- Par "forme-sens", H.Meschonnic désigne la "forme du langage dans un texte, forme spécifique de ce texte, en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre" (Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970, p.176). Il définit l'oeuvre littéraire comme "écriture", comme "unité de vision et unité de diction ... forme-sens, forme-histoire" (p.62), dans la mesure où elle intègre, en interaction, le dire et le vivre en un seul acte d'écriture. L'auteur développe cet aspect dans Pour la poétique II, 1973, p. 29-46. Il nous semble traduire ainsi l'expérience de Jacques Godbout, qui, à travers le personnage de François, s'exprime ainsi: "Je sais bien que de deux choses l'une: ou tu vis, ou tu écris. Moi je veux vécrire... Chaque mot, c'est une histoire qui surgit..." (Salut Galarneau, Paris, Seuil, 1967, p.154). Ce "vécrire" est la synthèse formelle et dialectique de "vivre-écrire". Aussi sommes-nous surpris de voir P.Nepveu paraphraser ainsi la "forme-sens" de Meschonnic: "un énoncé simple, verbal ou nominal, isolé par du blanc, ... c'est à dire une manière de dire l'absolue présence, sans mémoire ni profondeur" (Les mots à l'écoute, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p.18). Nous prenons nettement nos distances par rapport au contenu de la formule de Meschonnic, pour n'en garder que l'aspect dialectique entre forme et sens, et la connotation d'écriture en acte. Nous convenons que la notion de "forme" est une des plus délicates à manier.

29- E.Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, p.22-23. Le rapport forme-sens est abordé dans un autre chapitre, p.126 & ss.

30- H.Focillon, La vie des formes, Paris, P.U.F., 1964, p.4. Il ajoute: "le signe signifie, mais, devenu forme, il aspire à se signifier, il crée son nouveau sens, il cherche un contenu, il lui donne une vie jeune par des associations, par des dislocations de moules verbaux" (p.8):

propre signification. Un signifié particulier surgit de l'acte de conjonction, - ou de l'acte disjonction, - qui fonctionne comme un signifiant, par sa configuration même. Une conjonction produit donc une forme-sens particulière, localisée, qui s'amalgame aux unités lexicales en présence, au sein de formes-sens plus étendues, jusqu'à la forme-sens générale que constitue le texte dans sa configuration totalisante et signifiante.

Parmi le large éventail possible de conjonctions, il faudra choisir quelques échantillons plus significatifs. Les conjonctions qui entrent en jeu avec une disjonction retiendront davantage notre attention, non parce qu'elles forment "contraste" avec le contexte, selon la théorie de Riffaterre,<sup>31</sup> mais parce qu'elles mettent en valeur un aspect important du fonctionnement de la langue poétique. Ainsi, que parlant d'un mort, S-D. Garneau associe dans

jeune mort étendu (SDG,194)

vieux mort bercé...

vieux mort enfoui dans les silences sous-marins (SDG,158)

le terme /mort/ avec /jeune -vieux - étendu -bercé -enfoui/, ces combinaisons n'ont rien de particulièrement remarquable, bien que chaque conjonction diffère des autres par sa forme et sa signification. Mais dans

Un mort a soif et demande à boire. (SDG,20)

la forme née de la conjonction est porteuse d'une signification particulière et de type dialectique. Par-delà la conjonction syntaxique de la phrase, une conjonction de contraires au plan sémantique associe le sème /mort/ ou /non-vivant/ du sujet avec le sème /vivant/ inclus dans "avoir soif" et "boire". Et ceci dans un mouvement de va-et-vient entre les deux pôles. La conjonction des deux termes produit une forme, la mise en relation des sèmes contraires, dont la présence dans le texte est signifiante par elle-même. Elle provoque un échange sémique qui modifie chacune des deux formes conjointes et crée une forme-sens nouvelle.

---

31- M.Riffaterre, Essais de stylistique structurale, présentation et trad. de D.Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 57-58.

"Couplage, concaténation, connexion, corrélation", autant de termes qu'on aurait pu retenir à la place de conjonction. Si nous avons préféré ce dernier, c'est en particulier à cause du couple oppositionnel très visible qu'il forme avec la disjonction. Les autres termes n'ont pas d'antonyme sous une forme lexicale aussi expressive. Le couple "association-dissociation" n'a pas été retenu parce que le terme "association" n'a pas l'extension grammaticale et stylistique du terme "conjonction", à la fois plus précis et plus vaste, puisqu'il exprime des types de dépendance que l'association ne recouvre pas.

\* \* \*

#### DEFINITION DE LA DISJONCTION

Définissons la disjonction comme la rupture, - provoquée ou manifestée par un ensemble de moyens linguistiques et stylistiques, - au sein d'enchaînements et d'associations habituelles, attendues ou favorisées par les conjonctions environnantes, créatrice d'une forme-sens.

Cela aussi appelle quelques précisions.

Nous faisons de la disjonction une rupture, non une simple opposition ou une alternative, qui reposent toutes deux sur une sorte de conjonction; nous évacuons définitivement ici le sens logique d'alternative. Cette disjonction s'oppose aussi à la juxtaposition, à la parataxe et à l'asyndète, termes qui désignent toujours une conjonction réalisée sans l'emploi de connecteurs explicites.<sup>32</sup> Elle diffère encore de la simple non-association, que nous avons déjà nommée a-jonction, par rapport à laquelle elle est marquée et que nous définirons plus loin. Elle diffère enfin des oppositions et des négativités regroupées en catégories sémiques par la sémiotique.

---

32- On rejoint ainsi le sens de la disjonction défini par P. Fontanier, Les figures du discours, p. 340.

Rupture, la disjonction ne peut l'être que de quelque chose qui forme préalablement un tout cohérent, organisé, unifié, comme un lexème, un syntagme ou un énoncé, dont elle opère la dissociation partielle et localisée. Mais elle affecte souvent un ordre normalement commandé par le principe de la conjonction, en rompant un enchaînement linéaire ou architectural; surtout, elle peut transgresser un type de relations syntaxiques normatives pour en proposer d'autres. La rupture perturbe ainsi la "normalité" à un degré plus ou moins profond, dans un plan quelconque, syntaxique, sémantique ou autre. Elle forme contraste, non pas tant avec un contexte qui sert de pattern, qu'avec un principe de cohérence ou de conjonction, fondamental dans la structuration des séquences linguistiques. Cette disjonction rompt la prévisibilité des schémas communs de la langue, introduit un important facteur d'imprévisibilité, non pour détruire le sens, mais pour le souligner ou pour ajouter une signification. Elle n'est donc pas simple négation, elle opère d'une façon positive.

La présence d'une disjonction dans la phrase ou dans le texte crée une forme-sens, c'est à dire un élément de dysrelation auto-signifiant, ajoutant en interaction son signifié aux signifiés des unités linguistiques en présence, de la même façon que procède la conjonction.

Pour manifester son rôle de rupture de conjonction, nous avons choisi le terme de disjonction car il nous paraît plus approprié qu'un certain nombre d'autres. "Déconnexion" ne marque pas assez l'aspect de rupture; il signifie simplement qu'on défait une connexion précédemment établie et non pas un ordre structural donné. "Dissociation" n'a pas été retenu pour des raisons citées à propos de la conjonction. "Dislocation" ou "déconstruction" connotent une destruction, une déorganisation trop radicale de la structure, que le terme de disjonction ne comporte pas. Enfin on ne retiendra pas non plus, pour l'opposer au principe de cohérence, le terme d' "incohérence", car la rupture de certains enchaînements dus à ce principe ne détruit pas la cohérence totale, grammaticale et sémantique, elle en suspend seulement certains effets localisés.

## L' A-JONCTION

On aura remarqué que la disjonction, au sens où nous l'entendons, ne peut avoir d'existence qu'à l'intérieur d'un univers commandé ou dominé par la conjonction. Ce n'est pas seulement la conséquence d'un postulat sémantique, c'est aussi la constatation d'un fait dans le fonctionnement ordinaire et commun de la langue, comme médiateur de communication. Mais une autre constatation nous oblige à faire une place à un autre phénomène: l'écriture poétique moderne pratique le discontinu; non pas toujours la rupture d'un continu normal et canonique, mais simplement une non-jonction des éléments du discours, poussant jusqu'à ses extrêmes conséquences le conseil que donnait Aristote dans sa Rhétorique.

La non-jonction ou a-jonction consisterait en la cohabitation fortuite dans un même espace - ligne ou page du texte - d'éléments linguistiques hétérogènes, "autonomes", que rien ne pousse à relier, à joindre. Dans l'acte d'écriture, des formes linguistiques, des mots surgissent, sans liens formels entre eux, qui sont posés "là", dans leur discontinuité originelle. Leur seul lien est qu'ils apparaissent dans le même espace. Certes, une investigation psychanalytique ou une recherche sur la productivité du texte par lui-même peuvent tenter de mettre en lumière des relations secrètes au niveau de la création. Mais le respect de la forme du texte nous invite à ne pas jeter des ponts là où manifestement il n'y en a pas, à laisser béantes des "ouvertures", à admettre la fragmentation d'un univers. Comparant la page d'un texte à une photographie, on peut reconnaître, enfermés dans le cadrage, des personnages divers réunis par une commune appartenance à un groupe; ou des personnages indéterminés, saisis intentionnellement dans leur simultanéité en un même lieu; ou encore un personnage qui passe fortuitement, en arrière-plan, dans le champ de la caméra braquée sur un autre sujet. En ce dernier cas, la contiguïté dans le même espace, admise et retenue après coup, fixe une discontinuité des deux plans, une a-jonction formelle et fonctionnelle.

Il paraît utile de maintenir, à côté de la disjonction ou rupture, une place pour la non-jonction, qui n'est pas sentie comme une négativité, mais plutôt comme une suspension de conjonction. Nous n'en

analyserons pas tous les aspects et tous les types, l'objet de notre étude se limitant au couple conjonction-disjonction. Mais la distinction de cette notion sera précieuse et permettra, au passage, de mieux caractériser certains phénomènes qu'il eût été difficile de ranger sous le label de disjonction.

## CHAPITRE II

ESSAI DE TYPOLOGIE DE LA CONJONCTION  
ET DE LA DISJONCTION

Sans prétendre présenter ici une typologie exhaustive de la conjonction et de la disjonction, il est essentiel toutefois de dégager les principaux procédés dont la langue dispose pour manifester ce double phénomène. Procédés qui n'ont pas tous la même valeur ni le même fondement, et qui ne s'exercent pas nécessairement dans les mêmes domaines. Certains modes peuvent être privilégiés au niveau de la phrase ou micro-structure, d'autres au niveau transphrastique. Pour y voir plus clair, nous sommes amenés à faire des distinctions de valeur opératoire et à étiqueter les différents modes de conjonction et de disjonction. Pour ce faire, nous garderons une dénomination fréquemment utilisée dans les analyses et qui ne contredit pas les emplois linguistiques. Ainsi nous distinguerons, dans la première section au plan de l'expression, les ordres syntaxique, structural, morphématique, phonétique et graphique, et dans la seconde section au plan du contenu, l'ordre sémantique, enfin l'ordre de l'énonciation, termes qui seront spécifiés en leur temps.

1<sup>ère</sup> section

Au plan de l'expression

1 - CONJONCTION & DISJONCTION SYNTAXIQUES

Ce n'est pas sans hésitation que nous avons retenu cette dénomination de "syntaxique" pour caractériser un type de conjonction. Ce terme recouvre en effet, selon les diverses théories linguistiques de la grammaire, des notions différentes et fort complexes. N'en voyant pas d'autre qui soit plus adéquat pour notre propos, nous le gardons, et dans le sens suivant: la syntaxe met en lumière - sans préjuger de leur valeur

ou de leur signification - les relations fonctionnelles des éléments de la phrase ou du texte entre eux, et les règles présidant à leur correcte connexion en un tout linéairement organisé. Nous affecterons donc la dénomination "syntaxique" aux différents procédés qui réalisent ou manifestent la cohésion des éléments selon leur dépendance fonctionnelle.

### CONJONCTION SYNTAXIQUE

1.1 - Il faut d'abord donner sa place à la cohésion grammaticale fondamentale. Des linguistes anglais, dont D. Wilkins et H.G. Widdowson, ont remarqué un double type de cohérence et distingué la cohésion de la cohérence. La cohésion est d'ordre grammatical ou syntaxique; elle est assurée et manifestée par l'ensemble des procédés syntaxiques qui lient, par des connexions explicites ou implicites, les éléments de la phrase et les phrases du discours. La cohérence est d'ordre sémantique: elle assure la continuité du sens, même au sein de la discontinuité ou des ruptures grammaticales<sup>1</sup>.

La cohésion fondamentale est à la fois principe organisateur de l'ensemble et relation instaurée entre les parties. L'existence d'une

---

1- H.G. Widdowson, "Directions in the Teaching of Discourse", Colloque Theoretical Linguistic Models in Applied Linguistics, Université de Neuchâtel, 1972. Cette question de la cohésion et de la cohérence a d'abord été soulevée et étudiée par M.A. Halliday et l'école anglaise, dès 1964. Les développements, en France, de l'analyse du discours et de la grammaire textuelle ont amené un certain nombre de sémioticiens à s'interroger, non seulement sur "l'ordre du texte et l'ordre du discours", mais sur la cohérence de la macro-structure textuelle. On ne compte plus aujourd'hui les noms des chercheurs et le nombre d'articles paraissant sur la question. Hélas, on a l'impression qu'on s'enlise dans des disputes d'école, sans avancer dans la clarté. Cf. par exemple l'article de J.M. Adam, "Ordre du texte, "ordre du discours", Pratiques, 13, 1977, p. 105-108. Nous préférons nous en tenir à la distinction de H.G. Widdowson. Complétée par l'apport de la réflexion ultérieure, elle peut répondre à nos besoins, surtout si on tient compte par ailleurs de la distinction fondamentale que Bénéviste introduit entre le niveau linguistique du mot et le niveau discursif de la phrase et de l'énoncé, comme on le verra plus loin.

relation organique entre les divers composants d'un énoncé ne pose pas de difficulté, c'est un fait d'ordre linguistique. Il peut être plus ou moins aisé de déceler ces relations, de les identifier, mais on sait qu'elles sont là. Tout énoncé est une combinatoire. Sauf heureux effet du hasard ou fruit d'un automatisme inconscient, des mots quelconques jetés d'aventure sur une page forment rarement un énoncé linguistique.

Cette cohésion fondamentale se livre moins aisément son secret quand on la considère comme principe organisateur de la phrase, prise dans son ensemble ou dans chacune de ses parties. Benveniste parle d'une fonction intégrative<sup>2</sup> de la langue qui insère les unités d'un niveau dans l'unité de niveau supérieur, du phonème à la phrase, en passant par le morphème et le lexème. Cette fonction intégrative ne nous semble pas devoir être réservée à l'intégration hiérarchisée de constituants d'un niveau à un autre; elle doit pouvoir être étendue à l'organisation interne des sous-groupes ou syntagmes dans un même niveau et à celle de l'ensemble-phrase, donc des éléments de l'énoncé. Comment agit-elle en micro-structure?

Elle opère de deux manières, l'une pour la formation de groupes ou syntagmes, l'autre pour la connexion hiérarchique et fonctionnelle de ces divers syntagmes. Qu'il s'agisse du syntagme nominal SN ou du syntagme verbal SV, divers éléments satellites gravitent<sup>3</sup> autour d'un terme-noyau,

---

2- E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 124-128.

3- Cette image n'est peut-être pas très exacte pour tous les éléments, car leurs places ne sont pas indifférentes. Le schéma canonique est le suivant:

$$(\text{art}) + (\text{dét. Adj}) + N + \left\{ \begin{array}{l} (\text{dét. Adj}) \\ (\text{dét. Nom}) \\ (\text{dét. P. rel.}) \end{array} \right.$$

où "art" recouvre les articles et autres déterminatifs: démonstratifs, possessifs, quantitatifs...; "dét. Adj" désigne les divers déterminants adjectifs ou participes passés; "dét. Nom", les noms compléments; "dét. P. rel.", les propositions relatives déterminatives (les propositions relatives explicatives ayant souvent une valeur causale ou autre). La parenthèse indique la présence facultative de cet élément. Cf. table des symboles p.vi.

nom ou verbe: ce sont tous les "compléments" du noyau, comme les articles, les déterminants variés, adjectifs, noms ou propositions, les auxiliaires modaux, les adverbes... L'esprit humain tend à rapprocher dans l'espace et le temps les éléments qui forment des sous-ensembles d'un ensemble plus vaste. On rapproche "ce qui va ensemble"; cette proximité ou contiguïté est signe et manifestation de la relation de dépendance organique. Qui n'a pas éprouvé, devant une langue étrangère inconnue ou à peine connue, la difficulté de segmenter l'ensemble de l'énoncé en sous-groupes correspondant aux structures de la langue? La compréhension d'une langue passe par la maîtrise du découpage de la chaîne orale ou écrite de l'énoncé. A ce problème du décodage par celui qui lit ou écoute, correspond, dans l'expression écrite ou orale, le respect de ce principe de cohésion.

En français, le syntagme, - noyau et satellites - tend à former un "mot phonétiquement unique", comme dit A. Meillet, une sorte de mot long, dont la cohésion est très sensible dans la prononciation grâce à l'accentuation, au rythme, à l'intonation. Syntagme dont le très haut degré de cohésion permet peu de fantaisie: certains déterminants sont toujours antéposés, d'autres placés après le noyau, d'autres enfin peuvent se placer avant ou après; aucun élément étranger au syntagme ne vient se glisser entre l'article et le noyau; et seuls quelques quantificateurs, comme "tous", "chacun", "même", peuvent se déplacer dans l'énoncé, modifiant ce qu'on appelle la focalisation et la présupposition. A l'intérieur du syntagme, tous les déterminants sont régis par le lexème-noyau, qui leur impose son genre et son nombre, se comportant comme l'intégrateur vis à vis des constituants intégrés. La plupart de ces déterminants peuvent donc être considérés comme des "expansions" du noyau, selon la formule de A. Martinet<sup>4</sup>.

La cohésion fondamentale opère aussi la structuration de la phrase, en organisant les relations de dépendance entre les divers syntagmes: nominal, SN<sup>6</sup>, - verbal, SV, - prépositionnel, SP, le premier et le

---

4- A. Martinet, Eléments de linguistique générale, Paris, Colin, 1967, p. 128.

troisième pouvant être manifestés dans le texte par une nouvelle proposition remplissant la fonction du syntagme dont elle prend la place. En général, le verbe fonctionne comme noyau de cet ensemble<sup>5</sup>. Qu'on l'appelle "prédicat", selon la terminologie traditionnelle, ou "noeud", selon celle de Tesnière, il apparaît avec évidence que le verbe V est conçu comme l'élément central. Le syntagme nominal-sujet est toujours "sujet-de- V", comme dit N. Chomsky, tout syntagme nominal-complément est "objet-de-V", et tout syntagme prépositionnel indique les circonstances qui affectent le verbe. Une autre grammaire, dite des Cas, de Ch. Fillmore<sup>6</sup>, met l'accent sur les relations sémantiques que le verbe établit avec l'ensemble des éléments nominaux devenus "agentif, datif, objectif, locatif, instrumental" du verbe, ce qui souligne, d'une autre manière, sa fonction de noyau de la proposition. Le verbe se présente donc comme le point de convergence des articulations grammaticales. On justifie volontiers ce rôle central par le fait qu'un verbe peut constituer à lui seul une phrase pleine et entière, à la différence du nom qui, employé seul, réfère toujours à un verbe sous-entendu. Nous reviendrons là-dessus plus loin, pour envisager cette pratique sous un autre jour, à propos des phrases nominales.

Se pose alors la question de l'ordre des éléments dans l'énoncé. En principe, l'ordre des unités, ou construction, est indépendant de la syntaxe, ou relation de fonction. En fait, dans la langue française, dépourvue en général de désinences ou de formes indiquant la fonction grammaticale, l'ordre des places est pertinent pour manifester les relations de dépendance syntaxique. Il est évident que dans l'énoncé oral et écrit,

---

5- E. Benveniste parle de la "fonction cohésive" du verbe, "qui est d'organiser en une structure complète les éléments de l'énoncé." (Problèmes de linguistique générale, I, p. 154).

6- Ch. Fillmore, "The Case for Case", dans E. Bach & R. Harms (ed.) Universals in Linguistic Theory, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1968, p. 1-88. Cf. aussi l'article de Fr. Dubois-Charlier, "Avant-propos: les premiers articles de Fillmore", Langages, 38, juin 1975, p. 3-17.

tous les mots ne pouvant être prononcés ou écrits en même temps, une succession linéaire s'impose. Mais cet ordre, qui appartient à l'énoncé de surface, correspond-il à une réalité plus profonde, à une nécessité plus radicale? De Platon jusqu'à nos jours, on a admis sans difficulté que l'ordre des mots du discours reflétait l'ordre naturel de la pensée, qu'il était "fondé en raison": on pose d'abord le sujet, qui est ce dont on affirme quelque chose, puis le prédicat, qui est ce qu'on affirme du sujet<sup>7</sup>. Dans cette perspective logique, c'est le terme faisant fonction de "sujet" qui serait le noyau, le pivot dont le reste de l'énoncé dépend. Parler de "thème - rhème" au lieu de "sujet-prédicat" ne change rien à l'affaire. Ainsi, en nommant en priorité le sujet, je le pose dans l'être avant de le poser dans l'agir. "C'est l'ordre choisi quand on veut être clair, c'est l'ordre normatif de nos langues"<sup>8</sup>, dit Sechehaye. Mais, critiquant la fragilité scientifique de ce fondement logique ou rationnel et son caractère extra-linguistique, N. Chomsky ne parvient pas à justifier son fondement grammatical. Dans la description structurale de la structure profonde, le syntagme nominal de gauche "est sujet-de", le syntagme nominal de droite "est Objet-de"<sup>9</sup>. Ainsi la place définit la fonction, et la fonction détermine la place! Les distinctions entre sujet logique en

---

7- Sujet et prédicat n'étant définis que l'un par rapport à l'autre, la cohésion syntaxique est l'image de la cohésion et de l'indivisibilité de la pensée, arguent les Grammairiens de Port-Royal et ceux de l'Encyclopédie, comme Beauzée. L'organisation des mots a un pouvoir représentatif. -Albert Sechehaye, disciple de F. de Saussure, ne parle pas autrement: "Aussi longtemps qu'il y a communication, il y a nécessairement un mouvement de la pensée qui va du terme admis comme base, prédonné ou présupposé, au terme d'aboutissement. Donc un sujet et un prédicat... Un terme nouveau est nécessairement le prédicat de ce qui précède. Et tout ce qui précède sert de sujet à ce qui va venir." (Essai sur la structure logique de la phrase, Paris, Champion, 1950, p. 31-32). Qu'on parle de "thème" et de "rhème", ces termes recouvrent exactement ce que dit Sechehaye.

8- A. Sechehaye, Essai sur la structure logique de la phrase, p. 33.

9- N. Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique, Paris, Seuil, 1971, p. 100-107.

structure profonde et sujet grammatical en structure de surface ne détruisent pas ce cercle vicieux.

C'est un linguiste russe, S.K. Šaumjan, qui a mis le doigt sur le défaut de cette construction de Chomsky<sup>10</sup>. De quel droit passer de l'ordre linéaire qui appartient aux contraintes de l'énoncé en surface, dans le temps, à un ordre linéaire semblable, en structure profonde, qui est une structure abstraite, construite, et non un reflet de "l'expression naturelle de nos pensées"? Et il faut en revenir encore aux Formalistes russes, préoccupés de poésie plus que de logique. "L'art, c'est la pensée par images", affirme V. Chklovski, citant Potebnia<sup>11</sup>. "Les images n'ont d'autre fonction que de permettre de grouper des objets et des actions hétérogènes". Si donc on accepte qu'il y ait un lien entre la pensée poétique et la langue poétique, il faut quitter le champ rigide de la logique pour celui, plus souple, de la pensée par images. Sechehaye avoue du reste que "dans une quantité de cas, l'esprit ne peut saisir entre deux idées associées qu'un rapport empirique et contingent... une simultanéité fortuite dans la conscience ne donne lieu à aucun rapport logique."<sup>12</sup> Et poursuivant son explication psychologique, il reconnaît que le locuteur exprime en premier lieu ce qui est dominant dans sa pensée, ce qui occupe la première place dans la conscience, première place en importance, en impact affectif, en surgissement de l'image, plutôt qu'en ordre chronologique.

Que la phrase poétique se déroule en une forme où places et fonctions apparaissent aisément selon le schéma courant, ou qu'elle prenne les formes les plus étrangement articulées, c'est donc le même principe organisateur et structeur qui lui donne sa cohésion syntaxique fondamentale. Souvent, un certain désordre linéaire n'est qu'apparent. Le

---

10- Cf. l'article d'Hélène Włodarczyk, " 'La grammaire générative applicative' de S.K. Šaumjan", Langage, 33, 1974, p. 15-64.

11- V.Chklovski, "L'art comme procédé", dans Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 76.

12- A.Sechehaye, Essai sur la structure logique de la phrase, p. 20.

langage populaire est plein de ces formes où l'importance affective d'une image commande des mises en valeur, comme se plaft à le souligner Ch. Bally<sup>13</sup>: "Cet homme-là, sa maison est belle" ou "Son enfant! mais elle le déteste, cette mère!" En réalité, tout est en place, en bon ordre, grâce aux anaphoriques; ce sont les référants qui sont déplacés, librement, et qui pourraient occuper d'autres places, comme: "cette mère, mais elle le déteste, son enfant!" De même, l'ordre des divers syntagmes peut varier et le syntagme nominal-sujet ne pas occuper la première place "à gauche": cela relève de la pratique la plus courante de la langue. Toutefois, la langue poétique organise plus librement les formes, au point qu'on pourra parler alors de disjonction, et c'est sous ce titre qu'on les observera.

En macro-structure, il est difficile de parler de cohésion syntaxique fondamentale, au même titre que pour la phrase. Certes, le texte possède en général une certaine unité qui lie ses diverses parties. Les grandes étapes du récit peuvent s'enchaîner selon un ordre chronologique, logique; psychologique, et constituer l'investissement d'une structure narrative profonde. Parfois la structure des lieux organise le récit, en un ordre spatial, comme dans l'Assommoir de Zola. Mais bien que la poésie se situe souvent aux antipodes du récit et qu'on ne puisse lui appliquer, sauf exceptions, ce qu'on appelle "la syntaxe narrative", le texte poétique n'en est pas moins articulé en quelques séquences ou moments-clé qui possèdent leur propre cohésion et qui déroulent les étapes de l'expérience poétique. Il semble toutefois difficile d'admettre, à ce niveau, une cohésion de type "syntaxique", au sens que nous avons donné à ce terme. Il est préférable d'adopter, en macro-structure, la notion de cohérence sémantique, dont on parlera plus loin.

1.2- On peut grouper un certain nombre de cas de conjonction qui se manifestent par un connecteur explicite. Ce sont d'abord toutes les

---

13- Ch. Bally, Traité de stylistique française, Paris, Klincksieck, 1951, 3e éd., p. 314.

associations ou couplages de deux éléments de même catégorie et de même fonction, c'est à dire les coordinations traditionnelles et les comparaisons. Elles mettent en oeuvre divers connecteurs, dont les plus courants sont ET, MAIS, NI, OU, CAR, ALORS, l'indicateur de comparaison COMME, ou même des adverbes de temps opposant maintenant à autrefois, comme en ce poème Petite fin du monde:

On les a vues autrefois  
Se rencontrer ...

...  
Qu'est-ce qu'elles ont maintenant  
Quatre mains sans plus un chant... (SDG,31,v.9-10 , 14-15)

Non seulement ces connecteurs relient les deux formes, mots, syntagmes, phrases ou séquences de texte comme dans l'exemple ci-dessus, mais souvent ils ont, en plus, comme principale fonction de connoter une valeur d'opposition, de cause, de conséquence, de temps, ou simplement d'insistance. En ce cas, les éléments ne sont pas interchangeables, mais ordonnés par des exigences internes de chronologie, de logique, de causalité:

Une tendre chiquenaude  
Et l'étoile  
Tombe dans l'eau et fait des ronds (SDG,10)  
Je l'ouvrirai à tout venant  
Comme quelqu'un se souvenant (SDG,153)

Une coordination simple, au contraire, n'est pas ordonnée, les éléments pouvant apparaître dans un ordre ou dans un autre sans modification sensible du sens:

Un remords et un regret (SDG,14,v.22)

garderait le même sens sous la forme "un regret et un remords".

Les connecteurs ET et MAIS méritent quelque attention. ET fait plus que relier deux termes de même nature et de même fonction. Souvent, ces deux termes ne sont pas sur un même plan, comme en cet exemple tiré de Lassitude:

Quels yeux de femme et de bonté  
Voudront descendre en ce réduit... (SDG,154,v.17)



sortes de compléments; à l'adjectif, au participe passé, à l'adverbe, il joint un certain nombre de compléments-expansions, comme dans les exemples suivants:

ma boîte à jouets pleine de mots (SDG,10)  
 Assailli de toutes les morts (SDG,153)  
 trop de vents et de rafales (SDG,191)

C'est avec le nom ou substantif qu'il exerce toute sa puissance de coupure,

soit sous la forme complexe<sup>14</sup>:  $N_1 + \underline{\text{de}} + \text{art. ou dét.} + N_2$   
 où  $N_1$  est le déterminé (Dé) et  $N_2$  le déterminant (Da)

une gravité de l'autre monde (SDG,11)  
 à la surface du globe d'une fissure (SDG,26)  
 Pour ces compromissions de nos dons (SDG,32)  
 Pour le rayonnement de ce que vous rêçtes (SDG,159)

soit sous la forme simple:  $N_1 + \underline{\text{de}} + N_2$

Déroulements de danse (SDG,11)  
 La danse de ces pas de joie (SDG,34)  
 La clef de lumière (SDG,167)

En simplifiant, on obtient la forme-sens (Dé) de (Da)<sup>15</sup> (déterminé de déterminant). C'est sous cette dernière forme simple que le DE opère les conjonctions les plus variées et les plus libres. Formant un groupe nominal, un syntagme, il donne l'illusion de générer une structure syntaxique connue, de type "complément de nom". Mais sans fonction grammaticale précise, établissant un lien très lâche et très souple, il permet plutôt le passage d'un substantif à un autre substantif, entre lesquels

---

14- Voir p.vi, avant l'introduction, la table des abréviations et symboles employés.

15- Nous empruntons ces symboles à Jean Fiset, (Le texte automatisé, Montréal, Presses de l'U. du Québec, 1977; p. 40) qui par ailleurs conduit dans cet ouvrage une analyse fouillée du comportement des "particules" DE, ET, etc...

Il instaure un jeu subtil de relations difficilement définissables, mais jeu producteur de sens et permettant une circulation de sens en va-et-vient entre les deux termes conjoints. A tel point qu'il autorise la réversibilité des termes, comme dans ces exemples tirés du Vierge incendié, de P-M. Lapointe<sup>16</sup>:

Je suis une main qui pense à des murs de fleurs  
à des fleurs de murs  
à des fleurs mûres. (PML,15)

Dans les sables ou les pantomimes  
des fous de cour  
des cours de fous  
épatent les lustres des mignonnes (PML,19)

La structure simple (Dé) de (Da) peut se développer en chaîne, le déterminant devenant déterminé par l'adjonction d'un nouveau déterminant; et l'on obtient alors une série de la forme (Dé) de (Da/Dé) de (Da). Fréquente chez P-M. Lapointe, cette forme se manifeste aussi chez Saint-Denys Garneau:

Des manières d'évidence de l'éternité (SDG,156)  
Aux seins branlants des danseuses de bazar (SDG,160)

Parmi les diverses fonctions connectrices remplies par A, mentionnons spécialement son emploi fréquent dans la langue familière et populaire à la place d'un de, dans la structure  $N_1 + \underline{à} + (\text{art. ou déterm.}) + N_2$ , qui peut se réécrire aussi (Dé) à (Da), joignant une relation dative d'attribution à celle d'appartenance, comme dans les exemples suivants:

a mangé la vie aux oiseaux (SDG,31)  
Non plus la fin du courage,  
Non plus la mort au mirage (SDG,179)

Nous ne rangerions pas dans cet emploi les exemples suivants:

alliage au ciel  
Mariage au ciel du regard (SDG,12)

---

16- Paul-Marie Lapointe, Le réel absolu, Montréal, L'Hexagone, 1971. Toutes nos citations seront tirées de cet ouvrage, et on abrègera la référence sous la forme (PML, et la page).

car à n'y remplace pas de, il garde sa fonction normale imposée par le concept de "mise en rapport" contenu dans "alliage" et dans "mariage". Ainsi, ces DE et A se révèlent des agents fort précieux de conjonction syntaxique, par la liberté des liens qu'ils autorisent et par la variété des modalités sémantiques manifestées. C'est pourquoi nous y reviendrons dans l'étude de l'aspect sémantique, où trouvera place aussi le rôle de DE, "cheville de la métaphore".

La dépendance entre propositions grammaticales de fonctions différentes, à l'intérieur d'une phrase complexe, se marque également par des connecteurs. Nous n'entrerons pas dans le détail de ce que la grammaire appelle "conjonctions de subordination". Distinguons seulement trois sortes de propositions dépendantes: la proposition complétive qui joue le rôle et prend la place d'un syntagme nominal-objet du verbe de la proposition principale, - la proposition à valeur circonstancielle, qui remplace un syntagme prépositionnel, toutes deux dans l'orbite du verbe-noyau, - et la proposition dite relative, qui constitue au contraire une expansion du nom-noyau, et appelée à ce titre par Tesnière "proposition adjectivale".

1.3 - D'autres types de conjonction se réalisent sans connecteur. Aussi bien au sein de la phrase qu'entre des séquences de texte, la simple juxtaposition peut effectuer la conjonction d'éléments de même catégorie et de même fonction, comme le remarquait P. Fontanier. Plus subtilement que la coordination, la parataxe crée du continu avec du discontinu à qui elle conserve son caractère discontinu par l'emploi normal de la virgule, qui peut être supprimée et remplacée par un blanc. La continuité naît de la synthèse de la contiguïté spatiale, de la similarité catégorielle et de l'identité fonctionnelle, saisies à la fois. Comme pour la coordination, l'ordre séquentiel des unités peut être ordonné:

C'est une ville, un comté, ...  
 Tantôt l'univers (SDG,10)

ou non-ordonné:

... regardent passer  
Les yeux les bouches les cheveux (SDG,28)

selon le mode de relations internes existant entre ces unités. A l'intérieur du syntagme nominal, la conjonction d'éléments de catégorie différente, jouant le rôle de déterminants du nom-noyau, tels l'adjectif et le participe, s'effectue aussi par simple contiguïté. On rencontre à peu près toutes les formes et les expansions possibles, en jouant sur les places, le nombre et les enchaînements des unités, selon les schémas suivants, où N désigne le nom et A l'adjectif sans qu'on tienne compte de la présence possible de déterminatifs du N ou du A :

- (1) NA ; NAA ; NAAA  
 (2) AN ; AAN ; ANA ; AANA ; AANAA ; AAAANA  
 (3) NA de N ; NA de NA ; NA de AN ; NAA de N  
 (4) AN de N ; AAN de N ; ANA de N ; ANA de AN  
 (5) N de NAAA

... la surface  
Du globe tout mesuré inspecté arpenté (SDG,26)

- (5)  $N_1$  de  $AN_2$  de  $N_3$  de  $NA_4$  Qui...

Alentour de je ne sais quel souvenir de mâts  
d'un bateau péri  
Qui furent sur la mer jadis leur port d'attache (SDG,176)

où l'on remarque que le relatif dépend de  $N_3$  et non du  $NA_4$  qui le précède immédiatement.

Autre type de conjonction sans connecteur, l'apposition ne se rencontre en général qu'à l'intérieur d'une phrase. On la découvre parfois à un niveau supérieur, quand une phrase ou une séquence de texte sert d'apposition à un élément lexical de la phrase précédente ou à un concept diffus dans ce qui précède. Par simple position "à côté" d'un syntagme nominal, soit parfois avant, soit plus souvent après, et sur le mode du discontinu davantage marqué que dans la parataxe, l'apposition affecte à ce syntagme, qui peut être réduit à un je ou à un tu, un déterminant de qualification sous la forme d'un segment parfois très simple:

vous, les arbres,

ou se développant en une architecture fort complexe, comme dans le poème Maison fermée, où 18 vers sont construits en apposition.

On peut réécrire l'apposition selon le schéma suivant:

SN app → (art) + (dét.) + (Adj) + (Adj) + { (SP)  
(P.rel)

où les parenthèses indiquent le caractère facultatif des éléments. En général, elle est constituée d'un vrai syntagme nominal séparé ou non par une virgule, et placé après le nom qu'elle affecte. Parfois l'anaphore répète le même lexème, comme dans Silence (SDG, 156, v.4-6)

garde... comme un trésor ses paroles ...

...

Ses paroles qui ne sont pas du temps...

Mais ce peut être aussi un simple nom accolé au nom-noyau, ou encore un adjectif ou un participe antéposé, comme on trouve chez Fernand Ouellette<sup>17</sup>:

Et sur son ventre dormant mes doigts fusées douloureux...

...

et sa peau ondule et danse mon oeil plume

...

Dense d'attente, ceinturé de soleils, son ventre s'éveille  
au récit du monde.

("Doigts fusées", p.50)

Comme l'apposition permet des rapprochements sémantiques particulièrement efficaces, nous y reviendrons à propos de l'aspect sémantique.

Mais des propositions peuvent aussi faire l'objet d'une conjonction sans connecteur, au sein d'une phrase complexe. C'est le cas des propositions dites "participiales", dont le verbe est au participe passé ou présent, et exprimant des relations temporelles de simultanéité ou d'antériorité, ou encore des relations d'instrumentalité. Il ne s'agit pas d'un participe jouant le rôle d'un déterminant, épithète ou apposition, comme dans ces exemples:

17- Fernand Ouellette, Poésie, poèmes 1953-1971, Montréal, L'Hexagone, 1979.

Sur l'eau bercée de nénuphars ...  
 Porte le pied des deux collines  
 ...  
 Tendait les pentes vers le fond  
 Plonge le front des deux collines (SDG,19-20)

mais d'une proposition de la forme complète SN + SV , comme en ce poème  
La ville tuée d'Anne Hébert<sup>18</sup> (Poèmes, p. 94, v.4)

L'horreur de la mort nous guidant, certaines images  
 jugées maléfiques sur-le-champ furent interdites

Ce procédé, assez fréquent chez Anne Hébert, est rare chez S-D. Garneau,  
 où l'on n'en relève que six exemples<sup>19</sup>.

1.4 - Il faut mettre à part le cas des anaphoriques et des déictiques. On désigne généralement sous ce vocable d'anaphorique tout terme qui se réfère à un autre terme ou à une réalité contenue dans le contexte précédent. Cela comprend les pronoms personnels, démonstratifs et possessifs, les adjectifs démonstratifs et tout ce qu'on classe comme "substitut". Question fort complexe, à la fois syntaxique et sémantique, car une relation d'anaphore s'établit entre un anaphorique et un référent ou "inter-

---

18- Anne Hébert, Poèmes, Paris, Seuil, 1960. Toutes nos citations seront tirées de ce recueil et l'on abrègera la référence en (AH, et la page).

19- Voici les "propositions participiales", complètes ou non, présentes dans notre corpus:

- 1- La chaleur monte.../Brouillant le ciel/Tremblant les arbres/  
 Brûlant le vent à son passage (SDG,24)
- 2- Comme une âme qu'on a suivi sans plus attendre / L'ayant  
 reconnue pour soeur. (SDG,168)
- 3- De lui voler des bijoux/qu'elle n'a pas étant nue (SDG,172)
- 4- Mais les vivants passant n'ont pas pitié des morts (SDG,172)
- 5- Tout faux détour effacé (SDG,180)
- 6- Qu'on démêla pour une fugue /Et passé la fugue je reviens  
 tantôt (SDG,188)

prétant", antécédent dans le texte, qui peut être soit un lexème précis, soit un concept développé dans la séquence antérieure, soit des éléments extra-linguistiques comme une situation ou des circonstances. Par "déictiques", nous entendons les déictiques indiciels, c'est-à-dire tous les mots dont le sens référentiel ou le contenu ne peut être défini que par rapport à la situation ou au contexte, plus particulièrement par rapport au locuteur d'un acte de parole donné, en dernier ressort par rapport à un Je, ici, maintenant<sup>20</sup>. La question n'est pas tranchée, du statut syntaxique des anaphoriques et des déictiques, en raison de leur fonction, ni celle de leur statut morpho-sémantique en raison de leur contenu et de leur accord avec l'élément auquel ils réfèrent ou dont ils sont le substitut. Sans entrer dans le débat, retenons d'une part le rôle syntaxique rempli par un anaphorique tenant la place d'un lexème: il permet à ce lexème de remplir deux fonctions à la fois dans la même phrase, et cela constitue évidemment une sorte de conjonction, - et d'autre part le rôle rempli par un déictique anaphorique, par exemple un démonstratif, quand ce dernier est d'abord considéré comme un déterminant au sein d'un syntagme nominal. Le déictique indiciel intervient plutôt dans le cadre de l'énonciation, en raison de son investissement sémantique.

Mais c'est en macro-structure que leur rôle a été surtout valorisé, et en particulier par les théories de R. Harweg<sup>21</sup> qui voit dans les anaphoriques et les déictiques les instruments privilégiés des connexions interphrastiques. Dans une phrase, tout lexème, et dans une séquence toute phrase peut devenir "substituendum" pour un "substituens" présent dans la phrase suivante. Même si cela restreint abusivement les modes de concaténation syntaxique des phrases d'un énoncé, tout ce que soutient Harweg sur les mécanismes assurant la "continuation de texte" est très juste.

---

20- E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, I, en particulier le ch. XX, p. 251.

21- Roland Harweg, "Text Grammar and Literary Texts", Poetics, 9, 1973, p. 65-91.

Des conjonctions qui s'appuient formellement sur des anaphoriques ne manquent pas, tel ce poème d'Anne Hébert, Survienne la rose des vents. Dans une première partie, il est question de "coeur", d'amour...

Lorsque la main de l'amante ne sonne plus et s'altère  
monnaie perdue n'ayant plus cours ni pouvoir entre  
les mains de l'amant ...

Et tout à coup, dans le dernier verset qui constitue la dernière séquence, des pronoms surgissent dans le discours direct:

Engaine ton couteau, et toi, ramasse tes robes de toile...  
larguez sur la mer qui flamboie... (AH. Poèmes, p.84-85)

Les deux tu, qui sont présents dans les deux verbes au mode impératif et dans les déterminants possessifs ton et tes, établissent une relation d'anaphore, à la fois syntaxique et sémantique, avec les deux personnages inclus dans la fonction amour qui comporte un prédicat à deux places, et inclus dans la mention de l'amante et de l'amant au v.2. A quoi s'ajoute le passage du mode narratif, où domine le il et le ça, au mode conjonctif où règne le tu.

On constate donc la multiplicité, la variété et la souplesse des procédés de conjonction syntaxique, sur laquelle repose en grande partie la réalisation de la cohésion structurale et grammaticale des phrases et même des séquences du texte.

## DISJONCTION SYNTAXIQUE

Si fondamentale que soit la cohésion syntaxique, la disjonction peut la perturber, aussi bien au sein de la phrase qu'au niveau des séquences transphrastiques. Et dans la mesure où la conjonction est fondamentale, ce type de disjonction se situe aux frontières de la transgression du code, ou du moins d'un code, car d'une part il est bien admis aujourd'hui qu'il y en a plusieurs dans la langue, et d'autre part l'emploi systématique de certaines formes de disjonction, telle la phrase nominale par exemple, constitue une nouvelle régularité, un sur-code. Nous grouperons les diverses manifestations de la disjonction autour des points suivants: modification de l'ordre des éléments, modification de la construction de l'articulation syntaxique, absence d'éléments normalement attendus, fragmentation qui manifeste plutôt une a-jonction. Toutes ces modifications affectent d'abord la structure de surface, la stratégie discursive; il ne semble pas qu'elles atteignent la structure profonde syntaxique que l'on peut presque toujours retrouver sous les réarrangements apparents, comme le montre A-M. Pelletier dans sa "description de la performance" chez Mallarmé<sup>22</sup>.

1.5 - La disjonction syntaxique peut se manifester dans la modification de l'ordre séquentiel qui marque les diverses dépendances organiques et fonctionnelles des éléments au sein de la phrase. Des inversions peuvent, à l'intérieur d'un syntagme nominal, modifier la distribution des déterminants, adjectifs ou compléments de nom. Des adjectifs habituellement postposés peuvent être antéposés, ou vice-versa; le complément de nom, qui suit toujours son déterminé, peut aussi le précéder. Inversions souvent commandées par des contraintes rythmiques. Mais la poésie contemporaine, peu soumise aux anciennes contraintes, en use peu, ainsi que S-D. Garneau. Retenons, dans Les pins:

---

22- Anne-Marie Pelletier, Fonctions poétiques, Paris, Klincksieck, 1977, p. 106 et ss.

La rythmique lenteur de vos balancements (SDG,154,v.2)

Où alors on accumule les adjectifs avant le nom, comme

Ces tristes, vöyez-vous, ces vides  
Voulantes assoiffées mains désirantes (SDG,163,v.54)

La permutation du schéma canonique des syntagmes

(1) SN1 + V + (SN2) + (SP)

admet traditionnellement l'antéposition du syntagme prépositionnel:

(2) SP + SN1 + V + SN2

Et c'est à ce moment que j'ai vu fuir  
Un bateau fantôme ... (SDG,176)

ou la position du syntagme nominal-sujet après un verbe intransitif (sans syntagme complément-objet):

(3) V + SN1 + SP

Reprend le feu  
Sous les cendres (SDG,23)

(4) SP + V + SN1

Pour qui vogue en plein milieu...  
Plonge le front des deux collines (SDG,19)

Il est plus rare de rencontrer d'autres schémas, tels que

(5) V + SP + SN1

comme dans cet exemple tiré d'un poème de Suzanne Paradis<sup>23</sup>:

... mais ronflait  
contre vos murs l'âge du silence et de la pauvreté

ou encore

(6) SN1 + SN2 + V

signalé chez Mallarmé<sup>24</sup>, mais absent chez S-D. Carneau:

---

23- Suzanne Paradis, "Par le fer et par le froid", dans Guy Robert, Poésie actuelle, Montréal, Déom, 1970, p. 287.

24- A.M. Pelletier, Fonctions poétiques, p. 107.

Le hasard musicien  
Cela dans le doute expire ...

ou même

(7) V + SN2 + SN1

Où prend lumière tout le poème (SDG,157, Tous et chacun)

Tout affectionné par A. Hébert, l'inversion du syntagme-sujet (V + SN1) se rencontre très rarement dans notre corpus, ce qui n'est pas sans signification.

Le déplacement d'un élément s'accompagne souvent de son insertion inhabituelle à l'intérieur d'un groupe, soulignée ou non par une ponctuation. On rencontre ainsi de simples unités ou des groupes nominaux glissés dans un syntagme, très souvent entre un nom et son complément, entre le déterminé et le déterminant. Notre corpus en contient quelques exemples. Dans Spectacle de la danse,

Accolade, lui, par l'immatériel (SDG,12,v.22)

Deux vers consécutifs d'Autrefois présentent ce double déplacement:

Dans l'espoir à la surface du globe d'une fissure  
Dans l'espoir et d'un éclatement des bornes (SDG,26,v.20)

c'est à dire d'abord un enchâssement d'un syntagme prépositionnel SP2 à l'intérieur d'un premier syntagme SP1, et l'insertion d'un ET au sein d'un syntagme, tous deux entre le nom et son déterminant. Les nuances de sens instaurées par ces deux insertions ne sont pas négligeables: la place occupée par "à la surface du globe" localise d'abord l'espace où se produira la fissure, terme qui reçoit ainsi l'accent du vers, tandis que, perdant sa fonction de connecteur, le "et" intensifie le concept d'éclatement et rend plus visible le parallélisme structural à l'attaque du vers. Dans Les pins, c'est une apposition assez longue, de type anaphorique, déployée sur deux vers, qui s'insère entre le nom qu'elle détermine et le verbe:

Ces grandes secousses qui jaillissent de vos racines,  
De vos racines inébranlables,  
Et tout le long du tronc,  
Tout au long du centre résistant

(Les secousses qui s'amortissent dans les racines, dans le tronc, où tout meurt dans la paix et le calme.)  
S'en vont mourir à votre surface (SDG, 155, v. 6-12)

Ce qui est remarquable, ici, c'est la place de l'apposition, - mise entre parenthèse, introduite par un article et close par un point, - si loin du nom "grandes secousses", à cause de l'expansion en escalier de la proposition relative.

Une proposition ou une phrase complète peut s'insérer à l'intérieur d'une grande phrase englobante. Elle est parfois isolée de son environnement par des parenthèses, comme dans Paysage en deux couleurs:

Pour le poisson qui saute au milieu  
(Voit une mouche tout au plus)  
Tendant les pentes vers le fond  
Plonge le front des deux collines (SDG, 19, v. 22-26)

ou elle constitue simplement un vers autonome:

Seul à conserver un petit feu dans le grand être  
L'alimentant de branches sèches  
Petit à petit  
Que cela dure  
Pour empêcher la mort totale du feu (SDG, 22, 10-14)

Le manuscrit de Maison fermée porte, pour le v. 13, la forme:

Pour que cela dure

qui est en conjonction avec le vers suivant:

Pour empêcher la mort totale du feu

L'effacement de "pour" et la suppression de la connexion accordent à la phrase complète (SN + SV) son autonomie: elle est en rupture syntaxique avec ce qui l'entoure.

1.6 - D'autres modifications portent sur la construction syntaxique ou sur ce qu'on pourrait appeler les modalités canoniques usuelles d'articulation des éléments entre eux. On peut ainsi jouer sur la transitivité des verbes ou leur intransitivité, ou sur leur modalité active ou passive. Fièvre contient deux exemples intéressants:

La chaleur monte  
 ...  
 Tremblant les arbres

et plus loin

Et la chaleur intolérable  
 Du feu repris (SDG, 24, v. 36 et 48)

Dans le premier exemple, "tremblant", participe présent d'un verbe intransitif dépourvu de syntagme nominal-objet, se trouve ici en fonction transitive, doté d'un syntagme-objet "les arbres". Dans le deuxième, le participe "repris" appartient, par sa forme et son emploi, au régime des participes passés passifs, les seuls qui ne soient pas accompagnés de leur auxiliaire. Or ici, "repris" remplace une proposition relative de mode actif: "qui a repris", ou une forme participiale active: "ayant repris".

L'incertitude dans l'emploi d'une préposition-connecteur semble assez rare, car l'éventail de l'usage que le poète peut faire de DE et de A est déjà très large. Pourtant on remarque, ici ou là, un emploi de A qui ne repose sur aucune habitude de construction, tel cet exemple d'un poème non publié, qui aurait donc pu être remanié avant d'atteindre son état définitif:

C'est là que vous allez vous éveiller  
 Me décomposer tout l'univers  
 Devant moi et le reconstruire  
 A débordement de tous cadres. (SDG, 160-161, v. 7-10)

Gaston Miron, dans L'homme rapaillé<sup>25</sup>, use du même procédé:

tu auscultes toujours  
 d'une sonde à l'étoile  
 ta longue désespérance (Au pays du son bleu, p. 8)

et

et je saurai ma présente  
 d'un voeu à l'azur ton mystère  
 déchiré d'un espace rouge-gorge (Mon bel amour, p. 9)

---

25- Gaston Miron, L'homme rapaillé, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970.

C'est une habitude d'équilibre et d'harmonie, et non une règle du code de la langue, de coordonner des éléments de même catégorie quand ils remplissent la même fonction. Une disjonction apparaît donc dans le couplage de déterminants de catégories différentes ou quand ce couplage met en jeu des constructions différentes. Notre corpus est riche de ces exemples. Retenons celui-ci, tiré de Paysage en deux couleurs:

Plonge le front des deux collines  
 ...  
 Un sans couleur ni de visage (SDG,20,v.29)

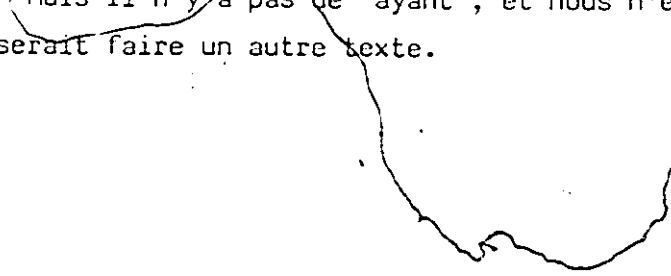
où la construction privative s'articule différemment pour chacun des deux noms; et celui-ci, tiré de Après les plus vieux vertiges:

Après ton corps une colonne  
 Bien claire et parfaitement dure  
 Mon corps une rivière étendue et dressé pur jusqu'au bord  
 de l'eau. (SDG,182,v.10-12)

où le syntagme "mon corps" reçoit deux déterminants coordonnés, l'un sous forme d'un syntagme apposition: "une rivière étendue", et l'autre sous forme d'un participe-adjectif ayant valeur d'épithète. Parfois le changement de catégorie est plus net encore et provoque une véritable rupture de construction, comme dans Tous et chacun:

Nature, tu m'as chanté  
 Le duo à voix équivoques,  
 ...  
 Flux et reflux de la même onde, ô l'onde unité,  
 Vagues renaissantes infiniment  
 Et pour rôle de dérouler.  
 La lumière ... (SDG,157,v.10-13)

Les syntagmes "Flux et reflux" et "vagues renaissantes" constituent des appositions au "duo à voix équivoques". Relié par "et", un syntagme prépositionnel de forme nominale vient rompre les parallélismes formel et fonctionnel. On devine que le "pour rôle" cache un "ayant pour rôle", donc un participe présent qui pourrait rétablir un certain parallélisme avec "renaissantes". Mais il n'y a pas de "ayant", et nous n'en entendrons pas: ce serait faire un autre texte.



1.7 - Ceci nous amène à considérer comme disjonction les nombreuses absences d'éléments ordinairement présents. Des articles, des déterminatifs, des pronoms-sujet manquent là où on les attendrait:

... sa course et repos au loin (SDG,12,v.13)

Tu me parles paroles inouïes (SDG,161,Musique,v.9)

... quelle pitié nous prend...  
Et terreur fraternelle nous prend (SDG,175,Nous des ombres)

Où bien manque une sorte d'opérateur de relation, une préposition, comme dans Ma solitude n'a pas été bonne:

Elle est venue une infidélité  
Une fille de mauvaise vie  
Qu'on a suivie (SDG,169,v.30)

Au vers 22, on lit

Elle est venue comme une folie ...

ce qui permet, par symétrie, de sentir au v.30 l'absence d'un "comme" devant les deux syntagmes. Cette absence de connecteur de comparaison donne aux deux syntagmes une fonction qualificative et attributive plus marquée, et irait même jusqu'à en faire le référent du déictique "elle", identifiant ainsi l'infidélité et la fille de mauvaise vie au référent antérieur trois fois mentionné en tête de strophe: "ma solitude".

A l'inverse, quand anaphoriques et déictiques sont présents dès l'ouverture du texte, c'est l'absence de référent explicite qui pose une disjonction. Il est parfois possible de discerner un référent implicite ou postposé, mais en général cette rupture de référence, fréquente en poésie, permet au texte de fonctionner comme un univers clos, qui ne renvoie qu'à lui-même, où les choses désignées ont leur existence d'abord à l'intérieur du texte par le fait qu'elles y sont nommées. Ainsi dans le premier vers du premier poème de S-D. Carneau:

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise (SDG,9)

ou dans cet autre exemple:

Mes enfants, vous dansez mal  
 Il faut dire qu'il est difficile de danser ici,  
 Dans ce manque d'air  
 Ici, sans espace qui est toute la danse (SDG,12)

"cette chaise" et "ce manque d'air" n'ont aucun référent antérieur ou postérieur auquel les "ce" puissent renvoyer; de même, le déictique "ici" ne trouve son actualisation que dans "ce manque d'air", coupé lui-même de son référent.

C'est l'absence du verbe, partie essentielle de la suite canonique SN + SV, produisant ce qu'on appelle une phrase nominale, qui pose-rait quelques difficultés d'ordre linguistique. Nous n'en débattons pas ici. De toute façon, il ne s'agit pas de ce que la grammaire générative transformationnelle a étudié sous le nom de "nominalisation", ou description d'un syntagme nominal dérivé d'une structure verbale sous-jacente. La phrase nominale qui nous intéresse est caractérisée par la seule présence d'un syntagme nominal, sans qu'un syntagme verbal soit manifesté. La langue connaît depuis toujours cet emploi dans le mode exclamatif et dans les formes appositives:

Joie de jouer! paradis des libertés! (SDG,10,v.13)

ou

Te voilà verbe en face de mon être  
 un poème en face de moi ...  
 Un fils tel qu'on ne l'avait pas attendu  
 Être méconnaissable, frère ennemi. (SDG,158)

Mais la poésie en fait en usage plus large et plus ambigu, source d'une plus grande intensité sémantique.

Cette disjonction se réalise en conservant un syntagme nominal qu'on peut interpréter comme un sujet possible dans un schéma canonique, tel le cas de la première strophe de Paysage en deux couleurs:

La vie la mort sur deux collines  
 Deux collines quatre versants  
 Les fleurs sauvages sur deux versants  
 L'ombre sauvage sur deux versants. (SDG,19)

Ou bien elle ne conserve qu'un syntagme qui fonctionnerait normalement

comme syntagme-objet, tel dans Le jeu:

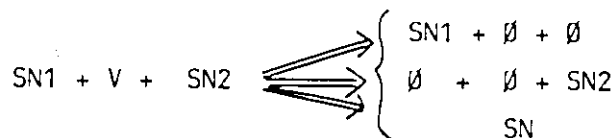
Une tendre chiquenaude  
Et l'étoile...  
Tombe dans l'eau et fait des ronds. (SDG, 10, v. 23)

Il est évident que quelqu'un a donné "une tendre chiquenaude" à l'étoile et que ce syntagme nominal se comporterait normalement comme un complément. Mais parfois la fonction n'est pas du tout évidente: le syntagme nominal est là, seul, comme dans Les enfants:

Leur rire s'est suspendu  
Pendant qu'ils se retournaient  
Pour vous voir qui les regardiez  
Un remords et un regret  
Mais il n'était pas perdu ... (SDG, 14, v. 19-23)

Le double syntagme nominal du v. 22 est posé là dans toute son ambiguïté syntaxique, que rien ne permet de résoudre dans un sens ou dans l'autre.

L'absence de verbe en phrase nominale doit être tenue pour radicale<sup>26</sup>, trois formes pouvant correspondre au schéma canonique:



où le signe  $\emptyset$  veut dire: nul ou zéro, et la flèche  $\implies$  indique la transformation d'une suite en une autre. C'est notre habitude du couple logique sujet-prédicat (SN + SV) qui nous incite trop souvent et abusivement à sous-entendre et à restituer dans la lecture ou dans l'analyse un verbe ou un syntagme verbal absent. Démarche fautive, à notre avis. Car le poète qui

---

26- A.M. Pelletier parle d' "ellipse des verbes" et de "verbes sous-entendus" (Fonctions poétiques, p.119). Nous estimons cette terminologie inadéquate, car en sous-entendant on réintroduit par la pensée un verbe qui aurait été effacé ou gommé, alors qu'il est radicalement inexistant dans le texte. Dans sa lecture de Mallarmé, elle introduit précisément des formes verbales absentes.

emploie une phrase nominale veut justement supprimer toute trace d'élément verbal, pour ne laisser que la plénitude du substantif dans sa polyvalence à la fois syntaxique et sémantique, avec son caractère intemporel, impersonnel et dépourvu de modalités<sup>27</sup>. Enfin la phrase nominale manifeste d'autant plus vigoureusement une rupture qu'elle apparaît souvent isolée et en contraste dans une suite de phrases de structure complète. A ce titre, on peut aussi parler de disjonction structurale.

1.8 - Nous rangerions plutôt sous le compte de l'a-jonction ce qu'on pourrait appeler l'effacement des dépendances syntaxiques ou leur réduction à un degré proche de zéro. Cela entraîne souvent, par ailleurs, la naissance d'une ambiguïté d'ordre syntaxique et sémantique. Nous avons mentionné plus haut le cas de DE qui relie des mots sans qu'on distingue nettement le type de relation instaurée. Citons d'autres cas, tel le second "lui" dans Spectacle de la danse:

Elle prend possession du monde  
Après la première victoire  
Du regard

Qui lui ne laisse pas de trace en l'espace

...

Accolade, lui, par l'immatériel  
Au plus près de l'immuable transparence (SDG, 12, v. 20-28)

ou

Qu'est-ce que je machine à ce fil pendu  
A ce fil une étoile à la lumière, (SDG, 157)

27- En accord avec certaines thèses linguistiques récentes, Benveniste soutient que "la distinction morphologique (nous ajouterions: catégorielle) du verbe et du nom est seconde par rapport à la distinction syntaxique." Il insiste: "la phrase nominale ne saurait être considérée comme privée de verbe." En effet le rôle assertif, ordinairement confié au verbe, est conféré, en de nombreuses langues, au substantif dans la phrase nominale. Les modalités temporelles et personnelles sont portées en général par le verbe; la phrase nominale est "intemporelle, impersonnelle, non modale." (Problèmes de linguistique générale, I, p. 151 et ss).

Le "lui" inscrit entre "accolade" et "par l'immatériel" renvoie bien à "regard", dont il impose la présence en ce vers; mais sa relation fonctionnelle possible entre le regard et l'accolade est gommée par la non-jonction, et l'effacement de cette relation, accentuée par l'encadrement de la ponctuation, ouvre la voie à une signification flottante et plurielle. De même pour le vers de Glissement, où la relation que chacun de ces trois termes "à ce fil", "une étoile", "à la lumière" entretient avec ses voisins et avec ce qui précède est presque effacée. Certaines ressemblances formelles orientent le repérage, mais l'ensemble ne s'impose pas, il s'ouvre sur une lecture plurielle.

L'a-jonction est encore plus manifeste dans le cas de la fragmentation de l'énoncé en unités, mots ou syntagmes, isolées, discontinues. Parler de "déconstruction" reviendrait encore à pré-supposer une "construction" attendue comme normale. Nous préférons voir dans certains textes poétiques modernes et contemporains le fruit d'une volonté de non-construction profonde, plus ou moins camouflée sous les apparences d'une cohésion syntaxique, en particulier par l'emploi de connecteurs DE qui n'ont guère d'autre fonction que d'organiser "la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"<sup>28</sup>. L'écriture de P.-M. Lapointe affectionne cette fragmentation, Le Réel absolu nous en fournit des exemples:

Les colonnes étranges corps canopes  
 aquariums pousses germes  
 J'ai des maisons dans le demain... (PML,14)

ou

un poisson dans la bouche la danse dans la bouche du  
 ventre femmes de rhumba sur le front renard de charogne  
 collée à barbe blanche la promenade de famille museau de  
 basset et queue d'ours... (PML,64).

ou

---

28- Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, Les chants de Maldoror, Paris, Gallimard, 1973, col. Poésie, - Chant Sixième, p.234.

... la fin de monde des clairons bibliques dans les pieds  
 prophètes des fentes de mur d'hiver mauvais anges des  
 fautes de cactus... jésus de cire des étincelles miraculeuses

(PML,65)

L'écriture poétique assume ainsi "l'infinie diversité et l'incompatibilité des choses"<sup>29</sup> et accumule, fragmenté, un univers hétéroclite dont le caractère est peut-être souligné par la précarité des enchaînements de déterminants. Cette fragmentation plus ou moins chaotique - car en cherchant bien, on découvre des liens possibles entre les fragments, ne serait-ce que des appels sonores - opacifie la transitivité du discours et la lisibilité, mais agrandit l' "ouverture" du texte qui n'est plus enserré dans les contraintes syntaxiques.

7

\* \* \*

---

29- P.Nepveu, Les mots à l'écoute, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p.230. Cf. aussi la critique que P. Nepveu fait du dernier ouvrage de P-M. Lapointe, Écritures, Montréal, L'obsidienne, 1980, parue dans Lettres québécoises, n° 19, automne 1980, p.28-30.

## 2 - CONJONCTION & DISJONCTION STRUCTURALES

---

Le texte poétique présente, entre autres caractéristiques, celle d'instaurer des récurrences de groupes d'unités dont la ressemblance phonologique, liée à la ressemblance structurale, conduit à des rapprochements de signification et introduit un certain rythme auquel nul n'est indifférent. Nous appellerons donc conjonction structurale le parallélisme complexe, réalisé au plan linguistique, visuel et auditif, sur des suites plus ou moins longues, par la répétition, à la fois sur l'axe horizontal, de gauche à droite, et sur l'axe vertical, de haut en bas, de structures syntaxiques composées d'unités entretenant entre elles les mêmes relations et construites sur le même modèle. La disjonction structurale sera la rupture de ce parallélisme déjà instauré dans le texte, et non pas simplement l'infinie variété des formes structurales.

Ce parallélisme, désigné par le Groupe  $\mu$  "isoplasmie" et "isotaxie"<sup>30</sup>, fonctionne comme une sorte de parataxe d'unités ayant une même fonction et une ressemblance formelle plus ou moins développée, reposant sur la récurrence de mêmes mots, ou de mêmes phonèmes, ou de segments de même longueur, de même organisation syntagmatique, de même rythme accentuel. Il crée ainsi un modèle de permanence, opérant même à distance dans le poème, et fortement cohésif: il agit en effet directement au niveau de la perception immédiate des formes, des sonorités, des cadences, et entraîne un modèle d'équivalence sémantique.

### CONJONCTION STRUCTURALE

2.1 - La suite en conjonction structurale comporte toujours un élément invariant, dont on perçoit la récurrence, et un élément variant

---

<sup>30</sup>- J. Dubois & alii (Groupe  $\mu$ ), Rhétorique de la poésie, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, p.35.

qui permet la progression du discours. En jouant de cette variable, le texte passe par des mutations ou modulations dont nous parlerons plus loin. L'élément invariant peut revêtir des formes diverses: lexèmes, syllabes, phonèmes ou organisation syntagmatique, - et être largement dominant. Les mêmes lexèmes ou les mêmes phonèmes peuvent se répéter dans une même structure au sein d'une légère variation. Paysage en deux couleurs est construit sur ce procédé qui revient plusieurs fois:

Les fleurs sauvages sur deux versants  
L'ombre sauvage sur deux versants. (SDG, 19, v.3)

où non seulement il y a parallélisme entre les formes:

SN (art + N + Adj) + SP (Pr + dét + N)  
SN (art + N + Adj) + SP (Pr + dét + N)

mais où seuls six phonèmes varient dans les deux premières unités:

/le flœr/ ... → / -e flœ - /      encadrés par /l/ et  
/l œbr / ... → / - œb - /      /r/ invariants

Et plus loin:

Sur l'eau bercée de nénuphars  
Sur l'eau piquée de nénuphars  
Sur l'eau percée de nénuphars  
Et tenue de cent mille tiges  
Porte le pied des deux collines  
Un pied fleuri de fleurs sauvages  
Un pied rongé d'ombre sauvage (v.15-21)

où, dans les trois premiers vers, au sein d'un parallélisme de structure évident, l'élément variant se réduit à une syllabe, parfois à un seul phonème, ou même au seul trait ( $\pm$  voisé) :

/bœr - se/ → /b/  
/pi - ke/ → /p/  
/pœr - se/ → /p/

tandis qu'aux vers 20-21, la partie invariante est constituée de

un pied ----- d- ----- sauvage

et la partie variable de:

-- ---- fleuri -e fleurs -----  
-- ---- rongé - ombre -----

Ainsi, cette strophe de sept vers, qui constitue une phrase relativement simple (SP + V + SN1 + SN app), présente en réalité le schéma suivant (où les symboles soulignés indiquent les variants, et Pp = participe, Pr = préposition):

SP' (Pr + art + N + Pp + Pr + N )  
 SP'' (Pr + art + N + Pp + Pr + N )  
 SP''' (Pr + art + N + Pp + Pr + N  
 et + Pp + Pr + dét + N)

V + SN<sub>1</sub>

SN'app ( art + N + Pp + Pr + N + Adj )  
 SN''app ( art + N + Pp + Pr + N + Adj )

strophe dans laquelle seuls deux vers échappent au parallélisme.

2.2 - Parfois le parallélisme est plus discret, s'appuyant plus sur l'organisation syntagmatique que sur la répétition d'amples segments identiques et sur la quantité des éléments invariants. Ainsi, dans Le diable pour ma damnation:

Et laissent s'échapper le chant, une maladie commencée, une  
 auroré qui s'avance à peine  
 Une lumière qui s'en vient  
 Un beau contour qui se précise une danse esquissée...

(SDG, 187, v. 49-51)

le parallélisme s'instaure entre

Une maladie commencée	(art + N + Pp)
une auroré qui s'avance à peine	(art + N + Q + V + adv)
une lumière qui s'en vient	(art + N + Q + V)
un beau contour qui se précise	(art + Adj + N + Q + V)
une danse esquissée	(art + N + Pp)

soutenu par des récurrences phoniques qui compensent la non-répétition de lexèmes.

On aura remarqué d'abord que le parallélisme est d'autant plus fortement instauré et perçu que les éléments communs répétés sont plus nombreux et plus variés, se soutenant les uns les autres pour en amplifier l'effet; que les éléments en récurrence affectionnent des positions privilégiées, telle le début du vers, le début du syntagme et, d'une manière

moindre, la fin du vers et la fin du syntagme. D'autre part la conjonction structurale exige évidemment un seuil minimal de duplication, du type

Tout mangé d'ombre sauvage .  
 Tout composé d'absence noire (SDG,20)

On en relève environ 70 occurrences chez S-D. Garneau. Moins fréquente (40 occurrences) est la triPLICATION, de type

Brouillant le ciel  
 Tremblant les arbres  
 Brûlant le vent à son passage (SDG,24)

Plus rarement encore se présentent des suites de quatre, cinq, six et même sept segments parallèles. Le poème Parmi les heures d'Alain Grandbois<sup>31</sup>, figurant parmi les Poèmes d'Hankéou, comporte vingt cinq récurrences du syntagme prépositionnel (Parmi + SN +(expansion)):

Parmi les heures mortes...  
 Parmi le jour accompli...  
 Parmi les racines naissantes...  
 Parmi les racinés défuntés...

sans compter les parallélismes intérieurs et intégrés, du type (nous schématisons la présentation):

Parmi ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or  
 Ou dans la pluie comme un voile de veuve  
 ou vu d'un désert  
 ou vu entre les murs d'une rue d'hommes  
 ou vu seul peut-être ...

Le parallélisme "dans le soleil/dans la pluie" et celui des "ou vu..." s'inscrivent à l'intérieur de la conjonction plus vaste de "Parmi...". Que le parallélisme soit de forme simple ou qu'il se développe en escalier, dans des imbrications successives, il peut prendre une extension considérable et conférer au poème une forme litanique qui donne souvent une impression de facilité.

---

31- Alain Grandbois, Poèmes, Montréal, L'Hexagone, 1963, p.21.

2.3 - Ainsi, le poème entier, la macro-structure, peut recevoir une certaine cohésion d'un parallélisme qui le parcourt d'un bout à l'autre. Cette conjonction tient parfois à la répétition d'une même structure, comme dans le poème Neige d'A.Hébert

La neige nous met en rêve sur de vastes plaines...  
 ...la neige nous met en selle sur des coursiers d'écume  
 ... la neige nous sacre en haute mer...  
 La neige nous met en magie, blancheur étale... (AH,88,v.1-4)

ou à la répétition d'un syntagme prépositionnel, comme dans le poème cité d'A.Grandbois, ou à celle d'un syntagme verbal ou de propositions, comme dans C'est eux qui m'ont tué de S-D. Garneau. Procédé cher aussi à Roland Giguère<sup>32</sup>. Ou bien c'est un vers, une courte phrase qui revient en refrain à intervalles plus ou moins réguliers, comme l'affectionne S-D. Garneau en de nombreux poèmes, dont nous mentionnerons seulement Un mort demande à boire (SDG,20). Les quatre strophes du poème Nos yeux, de Fernand Ouellette<sup>33</sup>, commencent par cette récurrence à peine modulée:

Nos yeux vigies...  
 Nos yeux soleils ...  
 Nos yeux nomades ...  
 Nos yeux secrets ...

Même les poèmes les plus fragmentés de P-M. Lapointe s'appuient sur une discrète conjonction structurale. C'est donc un puissant moyen de cohésion d'un texte, largement exploité, car il permet plus de liberté que la cohésion syntaxique et davantage de modulations créatrices de rythmes<sup>34</sup>.

32- On dénombre treize poèmes, dans L'âge de la parole, qui sont construits sur un type ou sur un autre des parallélismes que nous venons d'évoquer. Sans compter les nombreux parallélismes intérieurs, ne portant que sur deux ou trois vers. (L'âge de la parole, Montréal, L'Hexagone, 1965.)

33- Fernand Ouellette, Poésie, poèmes 1953-1971, Montréal, L'Hexagone, 1979, p.17.

34- R.Jakobson insiste sur le rôle fondamental du parallélisme en poésie. Après avoir cité G.M. Hopkins: "La force de cette récurrence consiste en ceci qu'elle engendre une récurrence ou un parallélisme correspondant dans les mots ou dans la pensée", il ajoute que cette équivalence des sons implique inévitablement une équivalence sémantique. (Essais de linguistique générale, p.235)

## DISJONCTION STRUCTURALE

En principe, ni la poésie ni aucun autre texte n'exigent la similitude des structures et la récurrence organisée de certains segments. La variété serait plutôt la règle, au point que la présence de parallélismes ferait contraste et serait perçue avec plus d'acuité que la variété des formes. En ce sens, la disjonction structurale ne pourrait apparaître que dans un contexte préalablement marqué par une conjonction structurale, comme une rupture de parallélismes déjà instaurés. Pourtant, la poésie, qui se veut d'abord une langue de l'immédiateté de la sensation, s'appuie instinctivement sur un retour plus ou moins régulier de certaines perceptions auditives, visuelles et cadencées, retour créateur de liens entre ces perceptions. En ce sens, toute variation dans la structure formelle pourrait être tenue pour une disjonction. L'appréciation en est donc délicate.

2.4 - Une forme adoucie de disjonction peut se manifester d'abord dans un faux parallélisme, chaque unité, sentie au début comme équivalente, se révélant peu à peu plus étoffée, plus largement différenciée dans sa structure formelle. Ainsi chez P.-M. Lapointe:

l'art    la mort    souffrir    femme aux genoux bleus  
 les oiseaux avachis au frontispice des âmes    vieux tigres  
 écornifleurs dans les intempéries aux palmes des mains chattes  
 (PML, 35)

Après l'amorce d'une sorte de parallélisme imparfait:

l'art / la mort / souffrir

une structure va se développant (nous en schématisons la présentation)

femme		aux genoux	bleus
les oiseaux	avachis	au frontispice	des âmes
vieux tigres	écornifleurs	dans les intempéries	
		aux palmes	des mains chattes

au point que le parallélisme structural y devient moins évident, dissimulé par une expansion progressive. La première strophe d'Accompagnement, de S.-D. Garneau (SDG, 34) est construite sur ce faux parallélisme.

Le chiasme, ou inversion des places dans le parallélisme, se présente comme une autre forme adoucie de disjonction structurale et fait apparaître plutôt une symétrie. Sujets et verbes sont inversés dans ces vers de Qu'est-ce qu'on peut:

Comme un enfant qu'un vaisseau prend  
Comme un bateau que prend la mer. (SDG,30)

Le chiasme s'étend parfois, mettant six termes en jeu, comme dans Il nous est arrivé des aventures (SDG,191,v.17) et nous schématisons la présentation:

On n'a pas eu trop de neiges		à manger
On n'a pas eu	à boire	trop de vents et de rafales
On n'a pas eu trop de glace		à porter

où l'on constate un double chiasme, le second rétablissant le parallélisme:

<u>SN</u>	<u>V</u>
<u>V</u>	<u>SN</u>
SN	V

2.5 - Mais la disjonction structurale peut être plus radicale quand intervient un changement de structure ou la brusque insertion d'une phrase nominale dans un ensemble de phrases verbales, etc. Ainsi chez Anne Hébert:

... la forêt à notre droite, la ville profonde à notre gauche, en plein centre du verbe, nous avançons à la pointe du monde (AH,75,v.13)

après la symétrie de la forêt placée à droite et de la ville placée à gauche, on ne découvre plus un élément situé au centre, comme serait "en plein centre le verbe"; mais c'est "nous" qui sommes "en plein centre" de quelque chose et qui avançons. Rappelons le vers nominal

Un remords et un regret (SDG,14,v.22)

isolé dans un ensemble de phrases bien développées et complexes, et cette rupture au terme d'une conjonction structurale:

Non plus le plongeon de rage dans le noir  
Non plus la fin du courage  
Non plus la mort au mirage  
Désespoir (SDG, 179, v. 14-17)

qui détache et met en valeur ce "désespoir".

La disjonction structurale apporte donc dans le développement un élément de variété; elle rompt la monotonie qu'engendrerait la régularité, au moment où cette régularité commence à se faire sentir et à manifester son pouvoir de cohésion. Ou bien encore, elle fait toucher la discontinuité fondamentale de certaines perceptions. Reconnaissons toutefois que la plupart des cas de disjonction structurale isolés un peu artificiellement pour les besoins de l'analyse, se doublent de la présence d'autres modes de disjonction auxquels ils sont liés, en particulier une disjonction syntaxique fréquente, entraînant aussi une disjonction sémantique. Au point que ce qui donne parfois tant de force à ces disjonctions, c'est leur complémentarité et leur réalisation sur plusieurs registres à la fois.

### 3 - CONJONCTION ET DISJONCTION MORPHÉMATIQUES

Le choix d'un terme convenable pour désigner ce type de conjonction-disjonction est délicat<sup>35</sup>. Sans entrer dans les controverses d'école au sujet du morphème, concentrant ici notre attention sur le "mot", qui reste toujours la matière langagière avec laquelle travaille le poète, même si les linguistes ont pris leurs distances par rapport à cette unité mal définie, nous tenons le morphème pour le segment minimal porteur de signification, que ce segment soit lexical ou grammatical, qu'il corresponde ou non à une syllabe. Ainsi la conjonction et la disjonction morphématiques désignent les opérations de division et de recombinaison des mots, opérations qui portent sur leurs morphèmes. Il paraît difficile de distinguer clairement, en ce domaine, ce qui ressortit respectivement à la conjonction et à la disjonction, et de les traiter séparément. En effet, sauf cas assez rares de simple disjonction ou coupure d'un mot en deux segments, le mot qui apparaît dans le texte est en général le fruit d'une première rupture, opérant souvent sur deux lexèmes, suivie d'une conjugaison d'une partie de chacun d'eux en un nouveau lexème. Un segment de mot est donc remplacé par un autre mot ou par un segment d'un autre mot.

Le langage de la publicité est friand de ce procédé qui met en oeuvre la "fonction poétique" de Jakobson. Jeux de mots faciles en anglo-américain, où l'on passe du hamburger au cheeseburger, où l'on prend un brunch, etc. Procédé plus rare en français; mais l'imagination langagière québécoise n'est pas en reste. A la télévision, un pâtissier recommande

---

35- La morphologie n'a plus bonne presse, elle recouvrait des phénomènes trop variés et d'ordre différent; elle a cédé la place à d'autres dénominations qui tentent de cerner de plus près les questions auxquelles elle doit répondre: la morpho-syntaxe, la morphophonologie, la morphématique... Nous retiendrons ce terme, qui met mieux en valeur le rôle du morphème.

"les gâteaux Vachon  
délifraîchement bons":

Jouant davantage sur la perception visuelle, le catalogue de printemps 1980 d'une grande maison de lingerie et vêtements titrait: " ACCENTSATIONS ".

Attentive à l'autonomie du mot, la poésie moderne procède volontiers de la même façon, mais pour d'autres motifs. A cause du poids des contraintes culturelles, les premières audaces furent rares. Jules Laforgue en présente quelques-unes, dont il s'est repenti par la suite:

Puis retournera à ces vendanges sexciproques<sup>36</sup>  
Nous t'écartèlerons de hontes sangsuelles<sup>37</sup>

Décadents, dadaïstes et surréalistes n'auront plus d'hésitation. Mais nous n'en avons trouvé aucun exemple dans notre corpus, bien que Saint-Denys Garneau ait affirmé jouer avec les mots, pour

Les allier séparer marier .

Il n'a jamais osé les disloquer pour les recomposer, comme vont le faire librement les poètes de la nouvelle génération.

3.1 - Il s'avère difficile de dresser un inventaire complet des mutations que peut subir un morphème. Tout est possible en effet, depuis la brisure d'un mot jusqu'à la création d'un mot entièrement nouveau. Un premier procédé consiste en la cassure d'un mot en deux, soit au sein d'un vers, soit en fin de vers, ce qui en reporte la deuxième partie au vers suivant. Parfois la coupure est simple, comme en cet exemple<sup>38</sup>:

---

36- Jules Laforgue, Oeuvres complètes, t.I, "Complainte à Notre Dame des soirs", p.71.

37- J. Laforgue, "Complainte des Jeunes gens", p.75.

38- Maro Campo, "ZA", Nouvelle Barre du Jour, 61, 1977, p.21.

virago vésanies éventées d'al-  
légorie...

Ailleurs, elle s'accompagne du changement morphologique d'un segment, ce qui entraîne aussitôt une mutation sémantique, comme en ce vers de Roger Des Roches<sup>39</sup>:

napalm et salomon et  
et .  
et sacer  
d'os

P.-M. Lapointe, en sa Nuit du 15 au 26 novembre 1948, joué de ce procédé au sein du vers:

fiacre  
fiacre  
fi acre (PML, 154)

3.2 - Le phénomène devient plus complexe quand deux mots différents s'enchevêtrent et se réajustent l'un à l'autre dans la modification de certaines syllabes ou de certains morphèmes.<sup>40</sup> Roger Des Roches affectionne ce tour:

millinéaire concret j'en télévise les souples<sup>41</sup>

où "millinéaire" fusionne /millénaire/ ou /mille/ avec /linéaire/, et

autour du pou roux où de  
l'achevelure qui des deux  
imberbes s'écrie... 42

39- Roger Des Roches, L'enfance d'yeux, suivi de Interstice, Montréal, Ed. du Jour, 1972, p.21.

40- On ne peut ignorer le cas - tel le "Gastrigib" de Claude Gauvreau - où les segments proviennent de langues différentes. James Joyce a truffé son Finnegan's Wake de lexèmes de ce type; on n'a que l'embarras du choix: "coutransmagnificandjewbangtiality, hebdomadary, bluming, wibfrufrocksfull"... Il n'est même pas toujours aisé d'identifier la nationalité de chaque segment.

41- R.Des Roches, L'enfance d'yeux, p.36.

42- R.Des Roches, L'enfance d'yeux, p. 64.

Ici, /la chevelure/ et /l'achèvement/ se croisent sous l'effet de la rupture de l'article et de l'accentuation du e en è. La disjonction de "sacer//d'os" et de "fi âcre" ne crée pas à proprement parler de termes nouveaux: d'os, fi et âcre existent par eux-mêmes, bien que le segment /-acre/ de "fiacre" ait été quelque peu modifié par l'accentuation. Il est plus délicat de donner une existence autonome à "sacer", sans glisser dans le calembour. Il en va autrement de "millinéaire" et de "l'achevelure", où les lexèmes d'origine sont aisément reconnaissables, malgré leur amputation, dans la synthèse nouvelle.

3.3 - L'adjonction d'un morphème grammatical ou d'un affixe, remplaçant ou non un autre segment abrogé, provoque souvent une sorte de déplacement catégoriel du nouveau lexème. Quand R. Des Roches écrit:

dans les décombres des défoncent d'âmes

...

dans les décombres d'encre des défoncent d'encrent<sup>43</sup>

et que P.-M. Lapointe termine son poème parique ronhate sur

raquette facette gagette  
finique (PML, 154)

Les segments "des défoncent" et "d'encrent" paraissent d'abord appartenir à la catégorie des noms, à cause de l'article et de la structure du syntagme. Mais la présence du morphème final marqueur du pluriel des verbes [-ent], au lieu de celui qui marque les noms, fait glisser les lexèmes dans la catégorie verbale, catégorie originelle pour "défoncer" et "encrent", sans qu'on puisse leur dénier leur appartenance simultanée à une catégorie nominale, surtout pour "encre" qui figure déjà dans le même vers. De même pour "finique", où le suffixe adjectival [-ique] immobilise en un nouvel adjectif ironique le lexème "fini" qui pourrait être participe passé, adjectif ou substantif.

43- R. Des Roches, L'enfance d'yeux, p.19.

3.4 - On peut ranger dans ce procédé la simple adjonction, dans un morphème, d'un graphème, d'une lettre, ou l'inversion de deux phonèmes, ce qui modifie le signifiant et partant le signifié:

c'est une fille lamée d'acajou rose de fard<sup>44</sup>

et

décembre décapité dans la pluie<sup>45</sup>

D'une part, l'adjonction du graphème [-e] à "acajou" fait surgir un morphème nouveau [joue], qui tend à prendre une existence autonome, déplace ainsi le signifié et entraîne la joue "rose" et le "fard". D'autre part, l'inversion des phonèmes /p/ et /c/ de "décapité" fait jaillir l'imprévisible, mais peut révéler aussi la facilité du procédé.

3.5 - Les lexèmes d'origine ne sont pas toujours reconnaissables. Dans l'écriture automatique ou par une attention particulière portée aux formes sonores et visuelles du mot, le poète peut se livrer à la création de lexèmes entièrement nouveaux, posant des signifiants inédits. Des phonèmes s'agglutinent en quelque chose qui ressemble à des morphèmes ou à des syllabes, s'adjoignent parfois un segment connu, identifiable, une sorte d'affixe qui place ce nouveau lexème dans une catégorie lexicale provisoirement identifiable. L'environnement syntaxique contribue à donner une impression rassurante, en réalité trompeuse, de structuration grammaticale. Mais le signifié échappe à toute appréhension. Quelques vers du poème parique ronhate de P.-M. Lapointe, déjà cité, serviront d'exemples:

parique ronhate kaltyf je suddanidromais les fages  
je gahemis plein les franquifolles de cutrines  
l'eirumule sans diaphragme sans fujatre (PML, 154)

Dans "suddanidromais", on identifie les segments [sud-], [-drome] et le

44- R.Des Roches, L'enfant d'yeux, p.24.

45- R.Des Roches, Corps accessoires, Montréal, Ed. du Jour, 1970, p.29.

suffixe paradigmatique verbal de l'imparfait [-ais], aidé en cela de la présence du déictique "je"; de même pour "gahemis": on reconnaît des éléments appartenant à [g-émis], encore sous l'influence de "je", mais l'insertion du segment [-ah-] perturbe cette identification et laisse la voie ouverte à une autre perception: [franque] et [folle] sont visibles dans "franquifolles", mais l'amalgame du signifiant qui résulte de ces conjonctions ouvre sur un signifié au contour flou et indéterminé qui n'est pas exactement la fusion des signifiés de chacun des formants.

Conjonction et disjonction morphématiques ouvrent donc un champ illimité d'expériences sur le langage, et après avoir déplacé les mots, puis les morphèmes ou les syllabes, on en arrive naturellement aux phonèmes ou aux graphèmes.

\* \* \*

#### 4 - CONJONCTION ET DISJONCTION PHONIQUES

Le Parisien qui a lancé la formule "Métro-boulot-dodo" ne pensait certainement pas aux idées de R. Jakobson sur l'importance poétique de "l'équivalence des sons projetée sur la séquence comme son principe constitutif" et sur le rôle que joue "la figure phonique réitérative"<sup>46</sup>. Nous adoptons ce terme de "phonique", de préférence à celui de "phonétique" qui désigne plutôt une branche de l'étude des sons de la langue, et à celui de "phonémique", qui qualifie l'étude des phonèmes comme unités distinctives. En effet, notre attention portera sur la présence récurrente de sons ou phones<sup>47</sup>, indépendamment de leur fonction d'opposition distinctive et surtout de la valeur psycho-sémantique ou signifiante que diverses traditions ont toujours attribuée à certaines sonorités.

Le retour de certains sons, conjugué avec celui de l'accent, ne va pas sans créer chez le lecteur-auditeur (car un lecteur "entend" toujours en lui-même la mélodie du texte qu'il lit), une sorte d'incantation rythmée. Rythme et cadence fortement marqués et sentis dans la versification et la métrique classiques, beaucoup plus subtils, plus insaisissables, mais tout aussi signifiants, quoique d'une autre manière, dans la poésie moderne. Ainsi, les phones, vocaliques ou consonantiques, seront-ils plus aisément repérables en position accentuée ou sensible, qu'il s'agisse de l'accent de mot ou de l'accent du syntagme, et plus encore quand l'accent

---

46- R. Jakobson, Essais de Linguistique générale, p.222.

47- Nous empruntons à la phonétique américaine le terme de "phone" pour désigner, dans la chaîne sonore continue, le segment sonore discret, identifié comme un ensemble de traits phonétiques, et désigné par un symbole graphique, vocalique ou consonantique. Ce terme n'a donc rien à voir avec le "phone", unité de puissance sonore utilisée dans la mesure de l'intensité perçue des sons et des bruits, en relation avec le décibel.

tombe en fin de vers, si court et si libre soit-il. Notre attention, sans négliger les phones présents dans le texte, se portera donc davantage sur ceux qui occupent des places sensibles. Même si le XIXe siècle était déjà sensible à la valeur musicale des mots, c'est à leur autonomie dans la pratique poétique moderne qu'on doit cette attention très particulière à leur aspect sonore. Mais en même temps, c'est à son intégration dans un ensemble intonatif que le mot doit sa configuration rythmée et accentuée. Notre attention se portera donc non seulement sur les phones, mais aussi sur le rythme, ou cadence, qui peut naître de leur répétition.

En dénommant cette conjonction phonique "paronomase", la Rhétorique mettait déjà l'accent sur le rapprochement des mots à travers la parenté sonore. La formule plus moderne de R. Jakobson souligne l'équivalence sémantique portée par l'équivalence phonique. Il est certes possible de ne viser à créer dans le poème qu'un certain environnement sonore, musical, et le lecteur peut prendre un vif plaisir à se laisser bercer par la seule mélodie du poème, comme lorsqu'on entend parler une langue étrangère qu'on ne comprend pas. Mais l'intuition de Jakobson va plus loin: des unités signifiantes fort éloignées dans leurs signifiés, mais apparentées d'une façon très sensible par leurs seuls éléments sonores, se rapprochent sémantiquement, opérant une sorte d'échange confus de sèmes. Que la "nuit" soit assonancée avec "luit" ou avec "bruit", ce n'est plus la même nuit.

#### CONJONCTION PHONIQUE

Allitérations, assonances et rimes reposent sur la récurrence de phones consonantiques ou vocaliques en position accentuée. Même si l'accent intensifie la perception sonore, sa présence n'est pas nécessaire pour que la réitération exerce son pouvoir. Cette conjonction a pour fondement, comme la conjonction structurale, un phénomène de mémorisation inconsciente d'un certain schème sonore qui se produit dans la lecture "auditive". La perception, dans un très court laps de temps de lecture, d'une même figure sonore, phonème ou groupe ayant une base commune, réactive l'image sonore enregistrée et établit une sorte de connexion entre la seconde image sonore "in praesentia" et la première "in memoria". Si cette

réitération se multiplie de proche en proche, il s'instaure une sorte de permanence sonore qui produit une modalisation semblable à ce qui se passe en musique.

Le phénomène est perçu avec d'autant plus d'acuité que la figure sonore apparaît en position sensible, accentuée ou en fin de vers, au point que cette apparition nous met en attente et en désir d'une seconde occurrence de la même figure dans la chaîne sonore et cadencée, retour qui ferme la boucle et nous satisfait par son aspect de réponse à un appel. Tel l'exemple du sonnet, où les deux tercets reçoivent une part importante de leur cohésion de la correspondance sonore entre leurs rimes. Mais la situation en position sensible n'est pas obligatoire, surtout quand la modalité sonore a déjà été établie dans le texte.

4.1 - Les unités de la micro-structure trouvent parfois leur cohésion dans des réitérations phoniques. Le poème déjà cité de P-M. Lapointe, parique ronhate (PML,154) accumule en certains vers des "mots" qui ne sont liés que par l'appel sonore:

4 mone mane mine minofytre mune munition  
diäfruche pruche cruche ...

Le vaste poème Arbres (PML,171) est riche de ces conjonctions phoniques. S-D. Garneau en use évidemment, mais d'une manière plus subtile. Inutile de souligner l'incantation en [a] - [wa] des deux premières strophes bien connues d'Accompagnement (SDG,34). Ailleurs, on rencontre des correspondances intérieures:

à s'acheminer dans cette espèce de rêve aux mâchoires fermées  
Et dans cette espèce de désert de la dernière aridité  
Et dans cette lumière retirée derrière un mur  
(SDG,189,v.18-20)

où d'une part trois suites de phone [ε] dominant

[ i e - ε ε ε ε ε e ]  
[ ε - ε ε ε ε ε - ε ε i i e ]  
[ ε - ε - ε - i e ε ε — ]

sont closes par le couple phonique [i-e], déjà annoncé au début de la première suite, et d'autre part une correspondance sémantique s'établit entre les termes en [ɛ] : "rêve - désert - lumière", et une autre entre les termes en [e] : "fermées- aridité - retirée", justifiant ainsi l'intuition de Jakobson. Naturellement, la conjonction phonique est renforcée par le parallélisme structural, puisque la réitération des éléments invariants assure du même coup une réitération phonique. Témoin l'exemple de "l'eau bercée - piquée - percée de nénuphars" dans Paysage en deux couleurs (SDG,19).

4.2.- Il est plus délicat de reconnaître le rôle de cette conjonction dans l'étendue du poème. La présence disséminée d'un phone ne suffit pas: il faut, pour qu'on lui reconnaisse une fonction conjonctive possible, le rencontrer dans des unités signifiantes importantes pour le sens du texte, dans des termes-clés, et dans des réitérations qui ne semblent pas le fruit du hasard. Ainsi le poème Ah! ce n'est pas la peine (SDG,167) présente un jeu subtil de conjonctions phoniques. La première strophe

Ah! ce n'est pas la peine qu'on en vive  
 Quand on en meurt si bien  
 Pas la peine de vivre  
 Et voir cela mourir, mourir  
 Le soleil et les étoiles

qui oppose /vivre/ et /mourir/ présente à la rime et en position accentuée quatre fois le son [i:] allongé, encadré de [v] ou de [r]. Au deuxième vers, "meurt" introduit [m] et [œ:] long qui s'appuie aussi sur [r]. "Mourir" conjugue [m] et [i:r]. Ainsi la catégorie sémantique de l'existence se trouve portée ici par le jeu des sonorités qui s'entrecroisent. La seconde strophe poursuit:

6 Ah! ce n'est pas la peine de vivre-  
 Et de survivre aux fleurs  
 Et de survivre au feu, des cendres  
 9 Mais il vaudrait si mieux qu'on meure  
 Avec la fleur dans le coeur  
 Avec cette éclatante  
 12 Fleur de feu dans le coeur.

Elle reprend à la rime du vers 6 et au coeur des vers 7 et 8 la figure sonore [v i: v r], dominant dans la première strophe. Mais des "déménagements d'atomes" vont s'opérer. Le /œr/ de "meurt" du second vers, qu'on retrouve au vers 9 ("meure"), et le /v/, fricative voisée, de "vivre", qui devient /f/, fricative non-voisée, se combinent pour donner /f(l)œr/ par la substitution de /f/ à /m/. Apparaissant dans les groupes [flœr], [mœ:r], [kœ:r], la figure sonore [œ:r] domine nettement la seconde strophe, où-elle se manifeste six fois, dont quatre à la rime et deux en position sensible intérieure. Le son [i] s'est effacé à partir du vers 9, où il paraît toutefois d'une étrange façon, par l'introduction d'un "si" confortant un "mieux". Deux réseaux de figures sonores, nettement différenciées dans la première strophe, se croisent donc dans le déroulement du texte, mêlant leurs phones vocaliques et consonantiques, et l'un supplante l'autre peu à peu, ce qui a pour effet de tisser une trame sonore qui donne cohésion au poème, indépendamment des autres conjonctions présentes aux plans structural et sémantique.

4.3 - Ce même poème met en lumière un autre procédé qui ne jette plus seulement un pont entre plusieurs images sonores semblables, mais qui engendre ou produit véritablement de nouvelles figures à partir des premières figures données. Dans la deuxième strophe, d'une part la figure sonore [f(l)œ:r], produit par la conjonction [v] → [f] avec [œ:r] de [mœ:r], poursuit sa transformation dans [kœ:r], de sorte qu'on obtient maintenant la triple image sonore [mœ:r - flœ:r - kœ:r]; d'autre part, le /œ/ en syllabe fermée alterne avec son allophone /ø/ en syllabe ouverte dans /f ø/ (feu) et /m j ø/ (mieux). En réalité, nous sommes en présence de l'archiphonème /ø/ qui se manifeste sous le phonème /œ/ devant /r/ en syllabe fermée de "meurt" et de "fleur", et sous le phonème /ø/ en syllabe ouverte de "mieux" et de "feu", ce qui pourrait être schématisé de la façon suivante:

$$/m \left\{ \begin{array}{l} \text{œ r /} \\ (j) \text{ ø /} \end{array} \right. - / f \left\{ \begin{array}{l} (l) \text{ œ r /} \\ \text{ø /} \end{array} \right. - / k \left\{ \begin{array}{l} \text{œ r /} \\ \text{---- /} \end{array} \right.$$

On s'aperçoit qu'une case est restée vide, celle de /k + ø / qui donnerait "queue". Comme l'auto-engendrement des figures sonores entraîne, selon Jakobson, une équivalence sémantique, on franchit sans trop de peine des ponts entre "meure", "fleur", "coeur", "feu" et "mieux"; mais reconnaissons que le fossé serait tout à coup béant pour rejoindre "queue". Nous touchons dans cet exemple les possibilités et les limites de cette production du texte par le biais de cette permanence phonique dans les transformations génératrices. Si ce type de conjonction est très rare, du moins à l'état pur, chez S-D. Garneau<sup>48</sup>, il est d'un emploi courant chez P-M. Lapointe et chez tant d'autres poètes, en particulier les adeptes d'un certain automatisme et de l'écriture "exploréenne".

Peut-on vraiment parler de production du texte poétique par auto-engendrement des seules figures phoniques? Il est difficile de se prononcer: il faudrait être au coeur du processus créateur pour pouvoir l'affirmer et le prouver. En plus des confidences de certains poètes sur leur activité créatrice, l'observation de certains cas peut légitimement le laisser supposer. Pour ne retenir que le vers déjà cité de P-M. Lapointe,

mone mane mine minofytre mune munition (PML,154,v.4)

le jeu de variation d'un seul phonème vocalique, dans le groupe / m - n / ne peut que conduire à la rencontre de certaines formes connues au milieu de formes neuves. A l'appel de "mone", inconnu, répondent un "mane" et un "mine" familiers. "Mine" pourrait nous entraîner vers "Minos", ce serait un dérapage vers des associations porteuses d'images, de concepts, de contenu sémantique; aussi "minofytre" nous maintient dans les seules

---

48- Nous relevons un autre cas de ce qu'on pourrait appeler la productivité phonique, dans A part vingt-cinq fleurs (SDG,181). Au vers 3 et 4, nous lisons:

Et nous partons faire

Une promenade parfaite ...

On constate que le segment /par -/ de "partons" et le segment /fæ-/ de "faire" se conjuguent simplement dans / p a r f æ t / de "parfaite". Seuls le /t/ de "part-" et le /r/ de "faire" sont tombés, le /t/ prenant même la place de ce /r/ dans "parfaite".

parentés sonores. "Mune" est presque attendu, et par une duplication génère "munition". D'autres vers de ce poème se prêtent à ce genre de lecture, mais on peut difficilement soutenir que le poème entier, du moins dans ses grandes articulations, repose sur cette conjonction phonique. Nous restons très prudent devant de telles affirmations et nous ne suivons pas aveuglement cette piste de "productivité" du texte, même si elle se révèle intéressante et même féconde dans des cas limités, car elle nous paraît une porte ouverte sur toutes les fantaisies de "lecture"<sup>49</sup>. D'autre part, la cohésion et la cohérence globales d'un texte reposent sur d'autres modes de conjonction qui se confortent mutuellement.

#### DISJONCTION PHONIQUE

Comment justifier une disjonction phonique, qui serait une rupture au plan des images sonores? On perçoit souvent, dans le déroulement d'un poème, la présence successive de diverses figures sonores dominantes, par leur accumulation dans la chaîne syntagmatique, ou bien l'enchevêtrement de plusieurs figures différentes. Mais rien ne prouve qu'en passant de l'une à l'autre, nous ayons affaire à une véritable rupture ou disjonction, au sens où nous l'avons définie.

4.4 - Un exemple tiré de notre corpus illustre une possible disjonction, dans le passage d'une séquence marquée par une conjonction phonique sensible à une autre séquence non-marquée, comme dans Accompagnement (SDG,34). Les strophes de ce poème présentent les occurrences sonores suivantes (entre parenthèses, le nombre de positions accentuées):

---

49- Ainsi nous restons sceptiques devant l'analyse que J-M. Adam fait des "signifiants producteurs" du poème Neige dans son étude "Sur cinq vers d'Anne Hébert", Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes, Paris, Larousse, 1976, p. 234-235.

	strophe I & II (7 vers)	str. III (5 v.)	str. IV (5 v.)
[a] ou [wa]	28 (12)	9	17 (4)
[p]	13	5	10
[m]	12 (3)	9	4 (1)
[ʒ] (j)	10 (4)	5	3 (1)
[e]	6 (1)	10	7 (3)
[ã] (an)	5 (1)	5 (4)	7 (2)
[i]	5 (1)	5 (3)	2
[ɔ̃] (on)	1	3 (1)	2

Ce tableau fait ressortir l'inégale répartition des phonèmes: les strophes I, II et IV sont marquées par une forte concentration de cinq phonèmes, en particulier aux positions sensibles: [a - wa], [p], [m], [ʒ] et [e], ce dernier plus important en quatrième strophe. Par contre la strophe III comporte un éventail plus régulièrement diversifié de phonèmes, et ceux qui dominent à l'accent sont différents. Sans vouloir inférer plus qu'il n'est légitime, on peut cependant admettre, en ne faisant attention qu'au jeu des figures sonores en présence, qu'une rupture se manifeste entre la deuxième et la troisième strophe, par la diminution radicale des occurrences dominantes. Rupture d'autant plus remarquable qu'à la strophe IV, on ne peut être insensible à la réapparition de plusieurs d'entre elles.

4.5 - Faut-il mettre au compte de la disjonction phonique les strophes des Pauvres petites de P.-M. Lapointe (PML, 155), écrites en "sauvage",

iscrafou la mioun par tif-  
 mani de surtic en pis  
 la couine ordih lesfoc  
 sparm é gronime moi lonn ...

ou des poèmes d'Etal mixte de Cl. Gauvreau, comme ces quelques vers de Grégor Alkador Solidor<sup>50</sup>:

50- Claude Gauvreau, Oeuvres Créatrices Complètes, éd. établie par l'auteur, Montréal, Parti-pris, 1971-1977, coll. du Chien d'Or, p.224.

ducs et duchesses  
 partouziés et partouzeux  
 caïmans et boyaux d'arrosage  
 tous glanglan glinglon glouglu  
 tous empêchés par la Corse de péter en leurs corsets  
 meu guia meu beu chveu  
 tous empalés et quillerets  
 tous.

Dans le premier cas, au sein d'une déconstruction - reconstruction du système phonétique de la langue, apparaissent quelques lexèmes ou figures identifiables; dans le second exemple, se déclenche tout à coup une série de phones qui s'enchaînent, mais en totale rupture avec le contexte phonético-sémantique. Si pour Cl. Gauvreau "la poésie, c'est la syllabe qui tonne. C'est le mot qui chahute, c'est la lettre qui explose"<sup>51</sup>, cette explosion, - dont il est difficile de dire dans quelle mesure elle est contrôlée ou non, voulue ou non comme une déconstruction-reconstruction, - nous conduit à reconnaître une forme de rupture par rapport au système phonétique de la langue, mais rupture qui engendre aussitôt une conjonction productrice de mots neufs et d'un texte "ouvert".

4.6 - La disjonction phonique est sans doute plus sensible comme rupture de cadence. Cadence fondée en partie sur un certain parallélisme structural, en partie sur la répartition plus ou moins régulière des accents, et sur les répétitions phoniques. Pour que la disjonction soit sensible en ce domaine, il faudra qu'elle porte à la fois sur le parallélisme structural et sur la répartition des accents, qui vont souvent de pair<sup>52</sup>. Notre corpus ne manque pas de cette forme de disjonction phonique.

---

51- Claude Gauvreau, dans (Collectif) La poésie canadienne française, t.IV, Montréal, Fides, 1969, coll. Archives des Lettres canadiennes, p.446.

52- La poésie a toujours joué des différents mètres pour obtenir certains effets stylistiques; l'emploi du vers libre, du verset ou de la prose poétique ne change rien à l'affaire. La poésie moderne, au contraire, use de sa liberté et de sa souplesse de mouvement pour faire de cette rupture de cadence non un ornement de style, mais une forme signifiante.

Ainsi le poème Et je prierai ta grâce (SDG,188), est écrit en alexandrins en général très simples, à deux accents: 6 + 6. Mais quatre fois, cette cadence régulière est brisée. La première fois au vers 5, à la suite de quatre alexandrins réguliers, surgit une mesure lente, un mètre de deux syllabes:

4	Les routes qui s'en vont vertigineusement	6 + 6
5	De toi	2

Puis alternent les coupes régulières et les coupes variées:

6	Et que mes bras aussi soient tenus grands ouverts	6 + 6
	A l'amour par des clous solides, et mes mains	3 + 6 + 3
	Mes mains ivres de chair, brûlantes de péché,	6 + 6
	Soient, à te regarder, lavées par ta lumière,	1 + 5 + 6
	Et je prierai l'amour de toi, chaîne de feu,	8 + 4
	De me bien attacher au bord de ton calvaire	6 + 6

Les deux derniers vers retrouvent la régularité initiale. Au début et à la fin du poème, deux groupes de quatre alexandrins réguliers encadrent donc une section marquée par des coupes variées et alternées, section introduite par la rupture brutale du vers 5: "De toi". S-D. Garneau semble aimer placer cette rupture en fin de poème ou de séquence, dans une chute abrupte. Après un parallélisme strict, Mon dessein (SDG,195) se termine:

Ça n'est pas la fin de la nuit,  
Ça n'est pas la fin du monde!  
C'est moi.

Autre Icare (SDG,176) étend sa dernière strophe, à partir du v.9, par des expansions qui allongent progressivement chaque vers, jusqu'au dernier, en retrait, brutalement court. Les mètres s'ordonnent de la façon suivante:

v.9 -	3 + 3 + 5	= 11
	3 + 3 + 3 + 3 + 5	= 17
	3 + 3 + 5 + 2 + 6	= 19
v.12-	4 + 6 + 7	= 17

Et plumes au vent, plumes flottant au vent par-dessus  
cette noyade

v.13-	4	= 4
	Sans port d'attache	

On sait par ailleurs (SDG, 1052, note) qu'une version de Spectacle de la danse portait un vers inédit, au v.19:

Or la danse suit l'élan du regard

Le texte définitif a quelque peu développé ce vers, mais en rompant surtout la cadence finale pour mettre en valeur "le regard":

Elle prend possession du monde  
Après la première victoire  
Du regard

ce qui provoque du même coup une conjonction phonique à la rime.

La disjonction phonique se révèle donc avoir une existence assez précaire, sauf en ce qui concerne la cadence, tandis qu'on est plus aisément sensible à la conjonction phonique. Celle-ci, du reste, ne va jamais seule: elle accompagne souvent d'autres types de conjonctions qu'elle renforce.

\* \* \*

## 5 - CONJONCTION ET DISJONCTION GRAPHIQUES

Le poème, objet de langue, figure sonore, est aussi "une image"<sup>53</sup> visuelle qui s'inscrit matériellement à travers des signes graphiques dans l'espace pictural de la page. Le poème écrit est né d'un geste fixant sur la page blanche le mouvement de son jaillissement, le dessin ou le contour de ses mesures rythmiques. Image visuelle, le poème l'était dans sa présentation régulière et canonique des formes et de la métrique classiques; il l'est encore, et d'une manière plus significative, dans la liberté des formes de l'écriture moderne. La graphie, ou l'ensemble des signes noirs et des signes blancs utilisés pour donner sa matérialité au texte, peut ainsi visuellement conjoindre ou disjoindre.

### CONJONCTION GRAPHIQUE

5.1 - Les signes de ponctuation marquent les frontières de phrase et, à l'intérieur de celle-ci, celles des syntagmes ou des propositions enchâssées. Ils séparent, mais c'est pour mieux manifester la cohésion interne du groupe syntaxique et les articulations logiques du discours. Supprimer la ponctuation revient à faire sauter ces frontières, à " juxtaposer " véritablement les éléments de groupes différents, ce qui permet de rapprochements plus audacieux, presque des chocs sémantiques, et une plus libre circulation du sens. Dans Spectacle de la danse, on lit:

Infinis rencontrés heurt  
Des merveilleux. (SDG, 12, v. 17)

La suppression de la virgule entre les syntagmes "infinis rencontrés" et "heurt des merveilleux" provoque cette étonnante conjonction de /rencontre/ avec /heurt/ qu'une virgule aurait anesthésiée. Car /rencontre/ est encore

---

<sup>53</sup>- Groupe  $\mu$ , Rhétorique de la poésie, p.79-80.

dans l'orbite sémantique euphorisante de "alliage" et "mariage au ciel" des vers précédents, tandis que /heurt/ connote le choc et la rudesse.

Jouant sur un ensemble plus vaste, l'absence de ponctuation instaure une ambiguïté qui permet au sens de flotter en raison d'une double lecture possible. Dans Un mort demande à boire, la cinquième strophe se présente ainsi:

- 20 Alors la troisième et première des trois soeurs  
S'empresse elle aussi dans les champs  
22 Pendant que surgit au ciel d'orient  
La claire menace de l'aurore  
24 Elle ramasse au filet de son tablier d'or  
Les gouttes lumineuses de la rosée matinale ... (SDG,21)

Deux lectures s'offrent simultanément: la proposition temporelle de simultanéité "Pendant que surgit... la claire menace de l'aurore" peut d'une part se rattacher à la première proposition: "la troisième... s'empresse dans les champs"; d'autre part à la dernière proposition: "elle ramasse ... les gouttes lumineuses". L'absence de ponctuation permet donc à cette proposition de simultanéité de remplir la même fonction par rapport à deux actions différentes, qu'elle conjoint fortement en permettant au sens de circuler librement dans les deux directions. La strophe en acquiert une plus grande unité interne.

5.2 - Le vers, ou la ligne, constitue un espace graphique qui a son autonomie propre et sa force cohésive propre. De sorte que placer sur ce même espace linéaire des éléments qui, pour des raisons d'appartenance syntagmatique ou de dépendance syntaxique, devraient se trouver ailleurs, revient à les faire cohabiter le même espace et à les conjoindre, si éloignés qu'ils soient à tout autre titre. Rappelons la collocation de "infinis rencontrés" avec "heurt", dont l'effet aurait été considérablement amoindri si "heurt" avait été renvoyé à la ligne suivante. Citons cet autre exemple de Commencement perpétuel (SDG,25)

Un homme d'un certain âge  
...  
Est assis au pied d'un mur  
Au pied d'un mur en face d'un mur.



par une minuscule, c'est souvent le signe qu'elles ne constituent pas un véritable vers autonome, mais une suite rythmique et sémantique du vers précédent, lequel peut ainsi se dérouler sur plusieurs lignes successives. Dans l'exemple d'Alain Grandbois cité ci-dessus, c'est l'alternance oppositionnelle de "ou" aux lignes 3, 4 et 5 avec "Ou" du deuxième vers, qui donne à celles-ci un caractère d'expansion de celui-là pour former une suite visuellement unifiée. De même dans ce passage tiré de Lassitude (SDG,154):

Quels yeux de femme au fond des miens  
 au fond de mes yeux obscurcis  
 Voudront aller, fiers et profonds,  
 ...  
 Voudront descendre en ce réduit  
 Et recueillir, et ranimer  
 et ressaisir et retenir  
 Cette étincelle à peine là?

deux lignes, débutant par une minuscule à la même verticale que les autres vers marqués par une majuscule, forment respectivement avec leur vers précédent une unité séquentielle plus forte, intentionnellement plus visible.

5.4 - Cette observation conduit à attribuer à la disposition graphique du poème tout entier une fonction de cohésion du texte à l'intérieur de l'espace de la page, une fonction créatrice d'espace et par là-même une fonction de spécification du poème. Tout entre en jeu: le choix et la variété des caractères, le décrochement ou l'espacement des divers éléments du texte, l'emploi de signes divers intégrés aux signes du langage. Depuis Un coup de dés de Mallarmé, depuis les Calligrammes d'Apollinaire, les essais n'ont pas manqué. L'image picturale donnée par les poèmes de P-M. Lapointe dans Le Vierge incendié, dans Arbres et dans Pour les âmes n'est pas gratuite, elle est de l'ordre du signifiant et ajoute au réseau de significations du texte. D'autres essais plus récents cherchent dans

d'autres directions, tel ce poème de Gabrielle Jocelyne Testu<sup>54</sup>:

PHRASES // // // // en détension // // //  
 se déb // // // // / / /ent PLUSIEURS  
 se jasurent  
 l'aillureAUTRE voulancevivre  
 inabusent sou pl essent  
 d e s s e r r e n t  
 dé rap pr oc h e n t  
 écarquillentCREUX  
 la belleure nudéetoute  
 belleure à défaillir d'habitudes

j u s q u ' à  
 l'inépuise PROFUSE  
 LA CIRCULE TANT!  
 l'étalée l a r g e dire

A ce stade, la poésie devient dessin avec des mots, des lettres ou simplement des signes graphiques.

#### DISJONCTION GRAPHIQUE

5.5 - La suppression de la ponctuation aurait, disions-nous, une fonction conjonctive. Par conséquent, il suffit d'user de signes de ponctuation ici ou là, dans un texte non ponctué, pour que le signe prenne plus d'importance, et la barrière plus de force, - ou encore de multiplier les signes de ponctuation forte, ce qu'on pourrait appeler une "surponctuation", pour que les disjonctions apparaissent. Dans Spectacle de la danse (SDG,

---

54- Gabrielle-Jocelyne Testu, "Oreilles à oreilles", La Nouvelle Barre du Jour, n° 76, mars 1979, p.33. La Nouvelle Barre du Jour se plaît à publier les recherches des poètes qui mettent en oeuvre tous les moyens d'avant-garde dans l'écriture poétique. - Nous aurions pu cité P-M. Lapointe. Dans son dernier ouvrage, (écRiturEs, Montréal, L'obsidienne, 1980), il présente des "poèmes" graphiques en lesquels il applique son "art poétique" (publié dans "Écriture/Poésie/1977", La Nouvelle Barre du Jour, 59, oct.1977, p.35-55) - et poursuit la recherche amorcée dans Le Réel absolu. Cf. en particulier tome 1, ch. "é", p.4-84 et tome 2, p.461, 529, 640-41, 708, 711 et surtout la section DACTYLOGIE, p.837 à 888, où les graphismes s'articulent autour de courts énoncés comme "chat perché honorait nègre blanc".

12,v.12), le poète écrit:

Avant même une inflexion rythmique  
 Avant, sa course et repos au loin  
 ...  
 Avant la fleur du regard...

La structure "avant quelque chose" ( avant + SN ), présente aux vers 12 et 15, est disjointe au vers 13 par la virgule isolant "avant" du syntagme suivant, de sorte que la structure devient simplement "avant", non pas "avant sa course", mais "avant cela" ou "autrefois". De préposition, cet "avant" devient adverbe, et son référent temporel change. Le parallélisme est détruit. Une autre virgule instaure une ambiguïté et un flottement de sens dans le second verset des Cheveux châains (SDG,185):

Les cheveux noirs qui sont comme des serpents onduleux  
 sur l'oreiller et qui semblent vous enlacer, de glissantes  
 tentacules.

La virgule qui suit "enlacer" donne à "de glissantes tentacules" un statut incertain: ce syntagme est senti comme le complément instrumental d' "enlacer", mais la ponctuation semble l'interdire et renvoyer à un parallélisme en chiasme avec "des serpents onduleux". S-D. Garneau ne pratique pas la surponctuation, mais d'autres poètes le font, comme Normand Campeau:<sup>55</sup>

L'élan de vitrine.les directions se confondent même. et.  
 jeannine mignolet en transe.le vent dans le respir.miroirs  
 cliquetis les dé. l'oeil livré aux miroirs. ....

Absence de majuscules et ponctuation forte vont de pair, l'une pour maintenir une impression de continuité, l'autre pour hacher ce continu par des points ou des pauses majeures.

5.6 - Le rejet d'un mot au vers suivant, à la ligne suivante, n'est pas l'apanage de la poésie moderne. L'effet de mise en valeur en

---

55- Normand Campeau, "Polyope", La Nouvelle Barre du Jour, n° 78, mai 1979, p.11.



En réalité, ce blanc pose les éléments en disjonction, il les sépare par un espace vide anormalement étendu, le blanc de la page. Par contraste avec les espacements normaux minimaux, l'espacement agrandi isole les segments pour leur donner leur pleine valeur et crée des tensions entre eux en les écartant. Le poème Cartable noir des portraits (PML,45) rend sensible cette puissance du blanc: la première partie du poème n'en comporte aucun.

Au plan acoustique, le blanc devient silence. Il est interruption de la voix, pause, silence. Par là, il peut donner au mot ou au segment qu'il suit un espace temporel de résonance, de prolongation; il peut donner à une image le temps de s'accomplir et de s'éteindre pour permettre à l'autre de naître, neuve et dans toute sa force, sans collusion; il impose une rupture dans le débit du discours, il met en attente, en désir. Dans le vers cité ci-dessus:

Symphonie déjà perdue      déjà fondue

le blanc qui suit "perdue" laisse le temps opérer en nous la destruction de la symphonie par l'imposition d'un véritable silence, qui est signe par lui-même de la non-symphonie; la reprise en écho de "déjà fondue", après ce silence, réitère l'anéantissement, dont le vers suivant éclaire la cause: la fuite du temps et de toutes choses. Dans Cartable noir des portraits (PML,45), l'apparition soudaine des espaces et des silences intensifie "l'autonomie" de certains termes déjà parus en première partie:

...Les doigts fous tâtonnent dans l'ombre du désir boussole.  
 Les femmes détraquent les heures de sommeil avec leurs jambes,  
 bois dans les roues. Roue qui tourne et qui ne tourne plus  
 plus      la jambe l'arrête      la cuisse en haut de la  
 jambe      et tout le pays      exploration à plat-ventre  
 du pays de ventre.      ni ciel ni lune      rosée      un  
 cheval qui boit la rosée      cheval de roue qui s'arrête  
 de roue qui repart      et une autre jambe peut-être ...

Les blancs, à la fois espace, temps et silence, modifient, dès leur apparition, non seulement le rythme du discours, en imposant un ralentissement, mais aussi sa structure: les choses se donnent à voir, à entendre, à sentir, à la fois dans la plénitude de leur existence propre, disjointes des autres perceptions, et dans une relation reposant sur l'espacement créateur de tension.

5.8 - Le blanc créé par l'espacement des lignes délimite en quelque sorte la strophe ou les groupes de vers, à la fois signe de la cohésion du groupe strophique et signe de la disjonction de ce groupe d'avec le précédent et le suivant. Imposant un espace de silence, il met en valeur le groupe précédent ou le groupe suivant qu'il détache de l'autre<sup>56</sup>. Ainsi dans Te voilà verbe, le dernier vers acquiert toute son intensité de dramatique acceptation par le blanc qui le détache de la longue invective précédente:

Et voilà le poème encore vide qui m'encercle  
 Dans l'avidité d'une terrible exigence de vie,  
 M'encercle d'une mortelle tentacule,  
 Chaque mot une bouche suçante, une ventouse  
 Qui s'applique à moi  
 Pour se gonfler de mon sang.

Je nourrirai de moelle ces balancements. (SDG, 158-159)

La rupture graphique du blanc correspond du reste à un changement de sujet: "je" et non plus "le poème", et à un changement de temps: le présent fait place au futur. Les exemples ne manquent pas chez S-D. Garneau, qui a su tirer profit de ce procédé sous des formes diverses.

---

56- L'édition originale de Regards et jeux dans l'espace, de 1937, montre que S-D. Garneau avait perçu la valeur positive de ces blancs et leur signification. En effet, dans de nombreux poèmes, l'espace entre les strophes ou groupes de vers est variable. L'espace minimal correspond en général à la suppression d'une ligne de texte (ce que nous noterons: - 1 ligne, ou valeur 1). Parfois, comme dans Les enfants, à partir du v.18, on trouve un espacement moindre, d'une valeur d'une demi-ligne. Mais en ordre croissant, les espaces peuvent valoir 1 ligne et demie, 2, 2 et demi et même 3 lignes (valeur 3), comme dans Les enfants entre les vers 16 et 17. Quand on sait le soin que S-D. Garneau apporta à la supervision de l'édition de son recueil (cf. Lettre à sa mère, mi-janvier 1937 - SDG, 788; et Lettre à André Laurendeau, 18 mars 1937, - SDG, 946), on peut penser que ces variations dans l'échelle des blancs et des silences strophiques ne cherchent pas d'abord à obtenir un effet visuel d'aération du texte. Elles sont signifiantes, comme on aura l'occasion de le constater dans l'analyse de poèmes. -

Il est regrettable que l'édition critique de J. Brault et B. Lacroix n'ait pas respecté l'exactitude des espaces blancs. Serait-ce un indice que souvent la disjonction graphique n'est pas perçue comme une valeur signifiante. On ne sait pas "lire entre les lignes".

## CHAPITRE II

ESSAI DE TYPOLOGIE DE LA CONJONCTION  
ET DE LA DISJONCTION2<sup>e</sup> section

Le plan du contenu et de l'énonciation

## 6 - CONJONCTION &amp; DISJONCTION SÉMANTIQUES

Plus encore que le terme de "syntaxe", celui de "sémantique" recouvre des acceptions fort diverses selon les écoles. Pour le bien définir, il faudrait en faire d'abord une analyse sémantique! Benveniste distingue une sémantique du mot, à caractère structural, qu'il appelle une "sémiotique", et la sémantique de la phrase, unité de discours, à caractère dynamique<sup>57</sup>. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de l'étude de la signification propre à chaque type d'unité, lexème ou phrase. Suivant la sémiotique de Ch. Morris<sup>58</sup>, la sémantique interprète les signes ou symboles de la langue en les mettant en rapport avec autre chose qu'eux, réalité référentielle ou signes d'un autre langage, tandis que la syntaxe, ou syntactique, détermine les règles de combinaison des signes entre eux, et la pragmatique décrit l'usage que les interlocuteurs font de ces signes dans l'interaction de la communication. Pour la grammaire générative chomskyenne, la sémantique n'est qu'un composant d'interprétation de la structure syntaxique primordiale, tandis que les sémanticiens générativistes revendi-

---

57- E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, II, p.21 & ss.

58- Ch. Morris, Foundations of the Theory of Signs, in Neurath, Carnap & Morris, (ed.), International Encyclopedia of Unified Science, Chicago, University of Chicago Press, 1938, v.1, n° 2, p.6-7.

quent pour elle un statut de structure sous-jacente fondamentale, régulatrice de la syntaxe, et de type logique. Quoi qu'il en soit, on peut simplifier et grouper sous cette dénomination de "sémantique" tout ce qui concerne le signifié, la signification, le sens, le plan du contenu, que ce soit au niveau du mot ou à celui de la phrase ou même à celui du texte entier, trois niveaux dont nous reconnaissons, avec Benveniste, l'hétérogénéité. C'est en ce sens que nous prenons le terme "sémantique" pour désigner un type de conjonction et de disjonction qui porte, non plus sur les relations formelles et sur les relations de dépendance des unités entre elles, mais sur les rapports qu'il peut y avoir entre les unités en tant que signifiantes.

Nous ne pensons pas utile, pour notre propos, de distinguer entre signification et sens<sup>59</sup>. Mais il est évident, à la suite de Benveniste, que le sens d'une phrase est d'un tout autre ordre que le sens d'un mot. D'autre part, le sens d'un mot se saisit à un double plan: d'une part au plan lexical ou du signifié, hors contexte et hors situation; il est analysable et décomposable par l'analyse sémique en unités minimales de signification ou sèmes, analogues aux traits distinctifs de la phonologie; - d'autre part, au plan syntagmatique ou du discours, inséré dans un contexte au sein duquel il entre en interaction avec le sens de tous les mots du voisinage contextuel et où il actualise un certain nombre de ses virtualités. Le sens d'une phrase comporte, lui aussi, une signification primaire, ce qui est "posé explicitement" par la phrase, et une signification secondaire, qui est ce qu'elle "suggère" implicitement. Enfin, même si l'étude du sens implique une relation au concept et à l'image mentale, ainsi qu'une relation au référent ou réalité extra-linguistique, en particulier une relation aux réseaux idéologiques et aux valeurs socio-culturelles de la communauté linguistique, l'objet de notre étude ne nous impose pas d'entrer dans le détail de toutes ces implications.

---

59- Linguistes et philosophes ont proposé tant de définitions diverses qu'on ne peut en débattre ici. Nous pencherions toutefois pour adopter la position suivante: la signification serait un fait de langue, l'équivalent du signifié d'une unité linguistique, donc souvent un faisceau de virtualités, tandis que le sens serait un fait de parole, c'est-à-dire la valeur actualisée qu'acquiert le signifié en contexte et en situation.

## CONJONCTION SÉMANTIQUE

On peut désigner par conjonction sémantique au sens large, dans la phrase, toute connexion de mots ou unités de signification réalisée dans les relations syntaxiques. Il n'est pas de "mot vide", véritablement vide de signification, comme on a pensé que l'étaient les mots grammaticaux ou mots-outils, en les opposant aux "mots pleins" ou mots lexicaux<sup>60</sup>. Ainsi, dans le moindre syntagme, dans la moindre phrase, accoler deux mots réalise une conjonction sémantique, soit d'homosémie, soit d'hétérosémie. Ces deux néologismes demandent explication.

La conjonction d'homosémie, qu'on pourrait appeler aussi conjonction régulière, unit des termes "qui vont bien ensemble" parce que leurs composants sémantiques ou sèmes sont semblables ou se correspondent parfaitement. Elle a été mise en valeur par la grammaire générative transformationnelle. Cette grammaire forme l'hypothèse que, dans la composante syntaxique, des contraintes de sélection des unités lexicales doivent s'appliquer pour permettre de générer des phrases grammaticales qui ont du sens, telle "Sincerity may frighten the boy" (la sincérité peut effrayer le garçon), et barrer la route à celles qui n'en ont pas, telle "Sincerity may admire the boy" (la sincérité peut admirer le garçon)<sup>61</sup>. A chaque unité linguistique correspondrait une matrice ou un ensemble de traits, appelés "traits syntaxiques", et les règles de sélection imposent la correspondance parfaite de ces traits entre chaque élément composant une suite syntaxique: [nom + adjectif], ou [syntagme nominal sujet + verbe], ou [verbe + syntagme nominal objet], pour permettre par exemple "le garçon court" et empêcher "le mur court". A son tour, la sémantique structurale,

---

60- Joseph Vendries, Le langage, Introduction linguistique à l'histoire, Paris, A. Michel, 1968, p.102 & ss. La linguistique actuelle ne retient plus cette distinction, inspirée du chinois. Dans "je parle de Pierre" et "je parle à Pierre", toute la différence de sens est portée par les mots grammaticaux "de" et "à".

61- N.Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique, p.91 & 109.

grâce aux initiatives de Katz et Fodor, et aux travaux de B. Pottier et de A. Greimas<sup>62</sup>, a développé et raffiné l'analyse componentielle des lexèmes ou sèmes en décomposant leur signification en éléments simples ou sèmes, couplés en oppositions binaires ou ternaires.

Malgré la diversité de leurs fondements théoriques, ces deux sortes de traits, "traits syntaxiques" et sèmes, sont de même nature. Les traits dits "syntaxiques", tels [ $\pm$  animé], [ $\pm$  humain], [ $\pm$  concret], etc., sont en réalité de nature sémantique, même s'ils jouent un rôle syntaxique indéniable: ils sont en effet en rapport étroit avec les exigences syntactico-sémantiques de la construction du verbe, noyau central, qui veut par exemple, tel "boire", un sujet [+ animé] et un objet inanimé [- animé]. Mais traits syntactico-sémantiques et sèmes analysent moins le concept que l'objet de la réalité référentielle, expérientielle et socio-culturelle. Reconnaissons toutefois, avec Jean Fissette, que "la méthode de sélection sémique reste encore empirique."<sup>63</sup> Ce qui paraît donc de prime abord sémantiquement compatible correspond en réalité aux habitudes et aux relations établies dans notre univers. Les règles de compatibilité ou de pertinence sémantique, comme celles de contrainte de sélection, viennent justifier, dans le fonctionnement régulier de la langue, les relations déjà saisies dans l'expérience quotidienne. Si nous désignons aussi cette conjonction d'homosémie comme "régulière", c'est parce qu'elle a été ainsi soumise à une codification en règles dans la grammaire, et non parce qu'elle entrerait seule dans les normes de la langue. Grâce à cette conjonction d'homosémie, la cohérence sémantique de la phrase ne pose guère de difficulté, puisque par principe les diverses unités signi-

---

62- J.J. Katz et J.A. Fodor, "The Structure of a Semantic Theory", Language, 39, 1963, p.170-210. Trad. franç., "Structure d'une théorie sémantique", Cahiers de lexicologie, 9, 1966, p.39-72, et 10, 1967, p.47-66. B.Pottier, "Vers une sémantique moderne", Travaux de linguistique et de littérature, 2, 1964, p.107-137. - A.J. Greimas, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966.

63- Jean Fissette, Le texte automatiste, p.66.

fiantes de la phrase s'emboîtent parfaitement, se correspondent dans leurs sèmes et dans leurs exigences syntactico-sémantiques.

Toutefois l'application stricte de ces règles de sélection et de compatibilité constitue un cadre beaucoup trop rigide de connexion des termes et de formation des phrases: elle supprime toute possibilité d'imagination, toute métaphore, toute ouverture poétique. La langue de tous les jours, et la langue poétique surtout, sont fort riches en conjonctions qui ne respectent pas les régularités sémiques: "il se fait dans un jour de marché à la Halle plus de figures qu'en plusieurs jours d'assemblées académiques"<sup>64</sup>, disait déjà Césair Du Marsais au XVIIIe siècle. C'est ainsi que l'expression "le bruit court" court les salons et les rues malgré les diktats de la grammaire générative. Nous désignerons donc par conjonction d'hétérosémie, dite encore conjonction métaphorique, celle qui unit des termes dont les traits syntactico-sémantiques ne correspondent pas parfaitement ou dont les matrices sémiques ne coïncident pas parce qu'elles contiennent des sèmes différents, voire même contraires.

Cette conjonction d'hétérosémie soulève quelques difficultés en ce qui concerne la cohérence sémantique de la phrase. Par cohérence sémantique de la phrase, nous entendons le phénomène d'intégration des unités signifiantes inférieures - les mots -, phénomène producteur du sens de la phrase en raison de l'agencement syntagmatique et syntaxique de ces unités et de l'interaction de leurs significations actualisées dans l'énoncé. Or la rencontre ou la connexion de deux ou plusieurs termes dont les traits ou les matrices sémiques ne coïncident pas, va perturber cette cohérence à des degrés variables, pouvant aller jusqu'à la contradiction ou à l'in-

64- Césair Du Marsais, Des Tropes ou des différents sens dans lesquels on peut entendre un même mot dans une langue, Paris, 1930, repris dans M. Fontanier, Les Tropes de Du Marsais, avec un commentaire raisonné par M. Fontanier, t.1, Paris, chez Belin-Le-Prieur, 1818, 1e partie, art. premier, p.5. - Du Marsais ajoute: "Ainsi, bien loin que les Figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce seroient les façons de parler sans Figures qui s'en éloigneroient, s'il étoit possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées."

cohérence, en empêchant une parfaite intégration. On connaît le fameux — exemple de Chomsky: "Colourless green ideas sleep furiously" (d'incolores idées vertes dorment furieusement)<sup>65</sup>, syntaxiquement irréprochable, mais réputé incohérent ou asémantique en raison d'une conjonction d'unités signifiantes dont les traits et les sèmes sont souvent contraires, ce qui répugne à une certaine logique et à l'univers référentiel.

On parle volontiers de "distance" dans l'espace sémantique pour désigner cette différence ou même cette opposition entre matrices des unités signifiantes. Comme on admet aussi, en général, une certaine hiérarchie dans l'importance et le rôle des sèmes, les uns sèmes nucléaires, les autres sèmes périphériques, la distance sémantique entre les unités signifiantes est ressentie comme d'autant plus grande que la différence porte sur des sèmes majeurs ou stratégiquement puissants, ou encore sur un plus grand nombre de sèmes. C'est le rapprochement syntagmatique ou la connexion syntaxique des termes hétérosémiques qui les met en interaction sémantique très forte, d'autant plus forte qu'ils sont plus éloignés.

La linguistique a cherché des explications et une régularité justificative à ce type de conjonction d'abord jugée asémantique. La stratégie discursive de l'énoncé de surface peut instaurer des variations à partir d'une structure profonde pertinente. Soit le vers 28 de Qu'est-ce qu'on peut (SDG,30):

Nos regards souffrent sur la mer

On peut supposer la présence de la structure profonde suivante:

[Je+x] + [regarder] + [souffrir] + [simultanéité] + [localisation] + [mer]

qui peut recevoir en énoncé de surface les formes suivantes:

- a) - nous regardons en souffrant ...
- b) - nous souffrons en regardant ...
- c) - nous regardons et souffrons ...
- d) - nos regards souffrent ...
- e) - nos souffrances regardent ... etc.

65- N.Chomsky, Structures syntaxiques, Paris, Seuil, 1969, p.17.

Rien ne nous paraît insolite dans la structure abstraite ni dans la traduction concrète en a), b) et c). L'insolite ou l'impertinent paraissent en d) et e), bien que la forme syntaxique soit grammaticale. Cela tient à ce que des règles de sélection ont été violées dans la correspondance des matrices du syntagme-sujet et du verbe "regarder" ou "souffrir". Violation apparente seulement, car en poussant à l'extrême l'hypothèse dite lexicaliste<sup>66</sup>, cela n'aurait guère d'importance que la matrice de "regarder" soit traduite en surface par le nom "regards" ou par le verbe "regarder", puisque le contenu sémique est le même: "nos regards" correspond exactement à "nous regardons", c'est à dire à la fonction regarder (X (Y)). Il suffit de modifier le filtre commandant la réalisation en énoncé de surface. Du reste, deux vers précédents, du même poème, nous préparent à cette équivalence: le vers 10, où l'on rencontre la forme verbale:

Que l'on regarde d'où l'on est

et le v.25, avec la forme nominale et la même localisation:

Et de la falaise où l'on est  
Notre regard est sur la mer.

T.A. Van Dijk propose une autre solution, par l'élaboration de cette règle<sup>67</sup>:

"Si deux lexèmes  $l_1$  et  $l_2$  insérés sont incompatibles selon les règles sémantiques de la grammaire, on peut soit éliminer le classème majeur qui empêche leur combinaison... dans  $l_1$  et  $l_2$ , soit catalyser, dès le noeud qui domine ces lexèmes, la catégorie entière de ce (clas-)sème, c'est-à-dire ajouter (par transformation d'addition) son (clas-)sème opposé."

Ainsi peut-on construire une phrase interprétable, "en substituant un lexème associé à un des lexèmes incompatibles." Nous avons de la peine à admettre ce genre de manipulation systématique, procédé que Van Dijk recon-

66- N.Chomsky, Questions de sémantique, Paris, Seuil, 1975, p.81-86.

67- Teun A. Van Dijk, "Aspects d'une théorie générative du texte poétique", dans A.J. Greimas, Essais de sémiotique poétique, Paris, Seuil, 1972, p.204.

naît lui-même comme "banalisant". De même que pour le verbe sous-entendu dans la phrase nominale, c'est introduire de force une régularité banale et réductrice dans un univers discursif et poétique qui veut justement sortir des carcans de la rationalité et de la banalité.

Une autre explication réductrice apparaît dans le "principe de congruence" dont parle Ch. Osgood dans The Measurement of Meaning<sup>68</sup>. D'après ce principe, quand deux signes différents (deux mots de signification différente) sont émis simultanément dans une assertion, il se produit une interaction dans l'espace sémantique caractéristique que chacun occupe normalement, ce qui change leur "profil" respectif et leur trouve un nouveau point de rencontre où ils sont en "congruence" mutuelle. L'esprit du lecteur-récepteur est conduit à réduire la distance qui séparait les deux termes pris isolément, à tenir un moyen terme, instable, où se résolvent l'écart et la distorsion. Ce qui conduit encore à une banalisation.

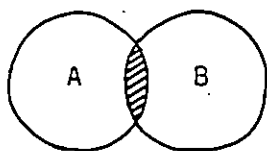
Plus philosophes que linguistes, Jean Onimus, dans Degrés<sup>69</sup>, et Paul Ricoeur, dans La métaphore vive<sup>70</sup>, parlent d'une sorte de "pont" jeté "entre les deux bords de la faille sémantique", sous l'effet d'une force d'attraction qui tend à réduire la distance, à trouver un passage d'un terme à l'autre, puisque la structure syntaxique et énonciative les conjoint déjà. Cette réduction de la distance est facilitée par le fait que dans les matrices sémiologiques des termes considérés, il se trouve en général un ou plusieurs sèmes semblables qui établissent justement cette sorte de pont entre les deux termes et permettent une jonction sémantique. Une représentation graphique courante de la métaphore illustre cette jonction par un élément commun:

---

68- Ch.E. Osgood & alii, The Measurement of Meaning, Urbana, University of Illinois Press, 1957, p. 199-216.

69- Jean Onimus, "Ruptures et interférences dans le langage poétique", Degrés, 2, 1973, e/7.

70- Paul Ricoeur, La métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, p.123.



La partie en grisé, où se recourent A et B, représente le ou les sèmes communs qui justifient le rapprochement métaphorique, lequel étend "à la réunion des termes A et B une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection."<sup>71</sup>

C'est surtout chez le lecteur que s'exerce cette force d'attraction dont nous parlions plus haut, qui tend à faire rapprocher les "deux bords de la faille sémantique", sous l'effet sans doute de l'habitude de la conjonction d'homosémie, en raison aussi de la tendance, innée de l'esprit à relier<sup>72</sup> et à trouver un fondement à tout rapprochement, opéré par la syntaxe, de deux éléments distants en leur signification.

Mais le poète agit autrement dans l'acte de création. Quand il conjoint, dans l'acte d'écriture, et par un procédé syntaxique quelconque, deux éléments signifiants hétérogènes et distants, c'est pour que de leur conjonction naisse une interaction positive, un heurt de sens, un surplus ou une extension de sens, et non une réduction en un moyen terme. Comme le montre J. Fisette dans son analyse du Vierge incendié, le syntagme "pommes de seins" (PML, 49) est le lieu d'un échange entre les deux termes, " 'seins' se définissant par les sèmes de 'pommes' et 'pommès' par les sèmes de 'seins'."<sup>73</sup> Ils s'inter-déterminent et se complètent réciproquement par les sèmes de l'autre, au lieu de se réduire en un "lexème associé". Il nous faut donc, lecteur, conserver les deux termes dans leur maximum d'intensité et de richesse sémantique conférées par le poète, sans être gêné par les contradictions de l'expérience du monde référentiel. L'art a justement cette liberté d'associer des contraires et de les main-

---

71- Groupe  $\mu$ , Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970, p.107.

72- Ivor A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, New York, Oxford University Press, 1936, p.125: "The mind is a connecting organ, it works only by connecting and it can connect any two things in a indefinitely large number of different ways."

73- J. Fisette, Le texte automatiste, p.71. Tout le chapitre II développe une étude intéressante des conjonctions sémiques.

tenir en tension dynamique.

Pierre Reverdy apporte sa caution de poète à ce principe, à propos de l'image. L'image naît, dit-il, "du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, ... Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. ... On crée une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports."<sup>74</sup> Mais si pour Reverdy doit pré-exister un secret rapport entre les deux termes, que l'esprit peut saisir et apprécier, le poète d'aujourd'hui n'a plus besoin de la pré-existence de ce rapport caché; il lui suffit de poser les deux termes en conjonction quelconque pour obliger l'esprit, en tenant à la fois les deux termes discontinus et en passant sans cesse de l'un à l'autre, à créer un rapport neuf, une "forme-sens". Les poèmes du Réel absolu sont pleins de ces conjonctions sémantiques d'une hétérosémie maximale, qui s'enchaînent même, comme en cet exemple:

main de lampe à regard sur le ventre et bouche de vitrail  
au nuage ... maintenant hier (PML, 25)

On dirait que le poète prend plaisir à augmenter la distance, à intensifier les oppositions, pour inviter le lecteur à le suivre dans un univers neuf, inouï, où des alliances étranges deviennent enfin possibles et dicibles.

Cette conjonction d'hétérosémie ne constitue pas, à notre avis, un écart ou une irrégularité. Son principe réside dans la langue, par le fait même de la polysémie lexicale et de la signification qui reste virtuelle tant qu'elle n'est pas actualisée dans un enchaînement discursif. Chaque unité de signification possède donc souvent plusieurs points d'ancrage possible et peut lancer des ponts dans diverses directions. Lecteur-auditeur, je m'attends à cette conjonction d'hétérosémie, d'où jaillit

---

74- Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self Defence et Autres écrits sur l'art et la poésie, Paris, Flammarion, 1975, p.73. (Nord-Sud, n° 13, mars 1918). Ces réflexions très importantes sur l'image ont trouvé un écho chez A. Breton et les Surréalistes.

entre autre le "plaisir du texte" et du discours. - Plaisir qui réside dans la découverte de la variété infinie des réalisations, de leur originalité, de leur nouveauté surprenante, dans la distance qu'on est invité à franchir.

Laissez-moi traverser le torrent sur les roches  
 Par bonds quitter cette chose pour celle-là  
 Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux  
 (SDG,9)

6.1 - La conjonction sémantique se manifeste dans la phrase à travers tous les genres de détermination d'un terme par un autre, en allant de la "congruence" la plus naturelle à l'hétérosémie la plus contrastée, comme il apparaît dans les diverses conjonctions qu'entretient le terme "silence" à travers les poèmes de S-D. Garneau :

- |   |                |
|---|----------------|
| 1- ce silence de quatre colombes                | (SDG,31,v.20)  |
| 2- gardant le silence des os                    | (SDG,200,v.2)  |
| 3- dans le silence de l'ombre déserte           | (SDG,197,v.28) |
| 4- dans mon silence intérieur                   | (SDG,154,v.28) |
| 5- enfoui dans les silences sous-marins         | (SDG,158,v.16) |
| 6- comme des silences perdus                    | (SDG,160,v.10) |
| 7- au silence irréductible et certain de nos os | (SDG,174,v.3)  |
| 8- un silence solide                            | (SDG,190,v.14) |
| 9- le silence strident                          | (SDG,167,v.23) |

Que le "silence" soit syntaxiquement déterminé par un complément de nom (1 à 3) ou par un adjectif (4 à 9), l'interaction sémantique joue en proportion de la distance entre le déterminé et le déterminant, du silence des colombes (1) au silence de l'ombre (3), du silence sous-marin (5) au silence strident (9), ce dernier joignant précisément des contraires. Assez rarement chez S-D. Garneau, c'est le déterminant-proposition relative qui creuse l'écart, comme dans cette conjonction antonymique:

... l'éternité qui passe ici (SDG,156,v.11)

6.2 \* L'apposition est, avec la métaphore, un moyen privilégié pour opérer une conjonction sémantique. En posant un terme ou un groupe syntagmatique à côté d'un terme premier, elle les met dans une proximité et une contiguïté qui jouent non pas un rôle de détermination ou de spécification, comme le font l'adjectif et le complément de nom déterminatifs, mais un rôle de qualification, d'attribution, de prédication de qualités. Il s'opère donc là un rapprochement des deux termes qui, tout en étant maintenus dans leur discontinuité, sont convoqués à un échange, échange à sens unique dans l'apposition, les qualités de l'apposition seule étant attribuées au terme premier, alors que dans la comparaison et dans la métaphore l'échange se fait dans les deux sens entre les deux termes. Ainsi cette apposition qui paraît à deux reprises, dans Les cils des arbres (SDG, 185) qui est visiblement une ébauche, et dans Le jour, les hymnes (SDG, 193):

Les arbres cils au bord de ce grand oeil la nuit

Dans le premier texte, le vers précédent se lit:

Les cils des arbres ...

structure de forme métaphorique, mais impliquant une relation d'appartenance d'un élément à son ensemble. Dans l'apposition, les arbres reçoivent une qualification; ils sont et restent /arbre/, mais ils ont de plus les qualités de /cil/, ce qui superpose une image nouvelle à la première, sans la détruire. Les arbres ne sont pas "comme des cils", ils sont "arbres cils". Nous reconnaissons qu'il s'agit là de nuances délicates à manier et pas toujours évidentes.

Parfois, cette apposition qualifiante opère plus manifestement une sorte de transfert de sèmes. Ainsi:

Les oiseaux  
les colombes  
nos mains (SDG, 31)

où après une réduction du genre (les oiseaux) à l'espèce (les colombes), l'apposition oblige à jeter un pont entre les colombes et les mains... pont qui n'est point évident par une communauté de sèmes, mais que la suite du poème suggèrera: le sème /amour/; mais déjà "nos" introduit le couple "je/tu", nécessaire à la relation amoureuse.

6.3 - La comparaison, autre connexion sémantique d'hétérosémie, saisit deux choses différentes, objets, situations, concepts, etc., et les tient en présence, par l'intermédiaire d'un connecteur "comme" ou de son équivalent, pour les laisser opérer ensemble, dans une interaction féconde. En général, l'esprit saisit certains aspects de l'une à travers la présence simultanée de l'autre; cet élément commun, souvent explicité dans le second terme de la comparaison, constitue le lien, le rapport saisi et exploité. Le poème Qu'est-ce qu'on peut (SDG, 29-30) contient plusieurs comparaisons, telle celle-ci:

26 Et nos bras sont à nos côtés  
Comme des rames inutiles

Une ressemblance organique et fonctionnelle unit les deux "bras" le long du corps et les deux "rames" de chaque côté du bateau: bras et rames permettent le /pouvoir-faire/ et le /faire/, chacun dans son ordre. Le déterminant "inutiles" affectant "rames" est transféré par la comparaison à "nos bras", qui sont privés, du fait même, du /pouvoir-faire/ quelque chose. Pour marquer l'inefficacité des bras, il ne suffit pas de dire: "nos bras sont inutiles comme des rames", puisque les rames sont destinées à un /faire/; c'est bien la négation du /pouvoir-faire/ des rames - en certains cas où ce pouvoir est suspendu - qui est transférée aux bras dans et par la comparaison, et cette conjonction ajoute, dans le texte, la négation d'un sème important à la matrice de "bras".

Etudiant la comparaison chez Khlebnikov, R. Jakobson découvre, à côté des "mots qui aident à voir", des "mots-mains qui aident à faire", et Khlebnikov pratiquerait "les comparaisons-mains"<sup>75</sup>. Il appelle ainsi celle qui "introduit dans la tournure poétique une série d'éléments qui ne sont pas amenés par la marche logique de la narration." Il s'agirait donc d'une comparaison créatrice du rapport entre les deux termes, créatrice de l'élément commun. Soit le court poème Ma maison (SDG, 153).

---

75- R. Jakobson, Questions de poétique, p.19.

- 3 Je l'ouvrirai à tout venant  
Comme quelqu'un se souvenant  
D'avoir longtemps pâti dehors
- 6 Assailli de toutes les morts  
Refusé de toutes les portes  
Mordu de froid, rongé d'espoir
- 9 Anéanti d'ennui vivace  
Exaspéré d'espoir tenace

Toujours en quête de pardon  
Toujours en chasse de péché.

La comparaison établit une conjonction entre un "je" et "quelqu'un": tous deux ouvriront leur maison à autrui. Cette ressemblance ne mènerait à rien si le "quelqu'un" n'était largement développé par une série d'expansions qui disent son histoire, son passé, que le souvenir actualise dans le présent vécu par le je. La comparaison transfère sur "je" le passé de "quelqu'un", qui devient ainsi la propre histoire de ce "je". Juste retour, puisqu'au fond, ce "quelqu'un" bien anonyme s'est trouvé doté dans un premier temps des éléments de l'histoire personnelle du "je". Un autre exemple tiré de Cage d'oiseau (SDG, 33) pourrait mieux encore manifester cette comparaison-main:

On l'entend qui roucoule  
Au fond  
Comme un grelot

Il est évident qu'entre "roucouler" et "grelot", le rapport est mince et sans intérêt: à part le sème /sonorité/, tout les oppose. L'apport des sèmes distinctifs de "grelot" ne détruit pas ceux de "roucouler", ni ne les modifie en vertu d'une "congruence"; il les complète pour provoquer cette sorte de sonorité étrange qui participe à la fois du roucoulement et du bruit du grelot. Ce n'est plus le trait ressemblant qui unit: la comparaison se saisit de la dissemblance pour créer un rapport original dans une conjonction d'hétérosémie.

6.4 - Autre conjonction d'hétérosémie que la métaphore. D'Aristote à nos jours, la métaphore n'a cessé de poser des questions aux lin-

guistes, aux sémanticiens, aux philosophes, tant pour la définir, pour établir ses fondements que pour expliquer son fonctionnement. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir, au-delà de toutes les explications données, comment la métaphore manifeste une conjonction sémantique. Nous nous appuyons sur la remarquable étude de Paul Ricoeur, La métaphore vive<sup>76</sup>. La métaphore "morte" ou usée, telle "le pied de la montagne" ou "le coucher du soleil", relève désormais de la polysémie lexicale, dont rend compte le dictionnaire. Seule nous intéresse la "métaphore vive" ou d'invention, seule authentique, et la seule qui soit en même temps "événement et sens".

Pour un certain nombre de théoriciens, la métaphore réside dans le mot. Ou bien, dit-on, un mot est mis à la place d'un autre, et c'est un simple cas de substitution d'un terme à un autre, ou bien il s'opère un glissement de sens dans le mot employé métaphoriquement par substitution d'une signification "figurée" à une première signification dite propre ou lexicale. De toute façon, le fonctionnement d'une métaphore de ce genre s'explique par l'analyse componentielle du signifié et elle se présente comme une altération sémique du lexème, par suppression ou par addition d'un sème à la collection des sèmes constitutifs du lexème donné. Cette explication de la métaphore, qui se veut intra-linguistique bien que le découpage sémique ne puisse éviter d'avoir recours à la structure du référent, a pour inconvénient majeur d'ignorer l'interaction des mots au sein de l'énoncé, car la métaphore est peut-être plus combinaison que substitution.

Nous suivons P. Ricoeur dans sa préférence pour la métaphore comme phénomène du discours et comme phénomène de prédication ou d'attribution. La métaphore naît de ce que "l'impertinence sémantique" de l'un des termes de l'énoncé, selon Jean Cohen<sup>77</sup>, est réduite par le changement

---

76- P. Ricoeur, La métaphore vive, 3e, 4e et 5e étude. P. Ricoeur place la métaphore dans le contexte de la sémantique du discours, de la sémantique du mot et de la nouvelle rhétorique. Michel Le Guern présente une étude intéressante, mais moins fouillée, dans sa Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Larousse, 1973.

77- J. Cohen; Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, p.113-119 et 211-224.

de sens de ce terme, ce qui instaure une nouvelle pertinence sémantique, - ou bien, selon Monroe Beardsley, "un énoncé auto-contradictoire", en raison de l'incompatibilité située au niveau des significations primaires, se résout en extrayant de l'éventail des connotations les significations susceptibles de le rendre signifiant. C'est donc l'événement du discours qui fait à la fois apparaître l'impertinence ou l'incompatibilité du prédicat et sa distance par rapport au sujet, et surgir une proximité sémantique compatible avec une nouvelle pertinence. Il se produit ainsi un mouvement vers une nouvelle signification, à l'intérieur du mot "foyer" de la métaphore, par une modification dans l'arrangement des sèmes constitutifs du lexème sous la pression du contexte. Phénomène d' "interanimation", dit I.A. Richards<sup>78</sup>, ou d'interaction, qui maintient en tension la différence et la similitude.

Considérons par exemple la double métaphore de Portrait (SDG,14).

- 1 C'est un drôle d'enfant  
C'est un oiseau  
...  
7 Il s'agit de ne pas lui faire peur  
C'est un oiseau  
C'est un colimaçon.

On voit d'abord comment "oiseau" et "colimaçon" ne peuvent constituer une métaphore qu'à l'intérieur d'un énoncé de type prédicatif. Une triple assertion dit d'un certain sujet: "c'est un drôle d'enfant - c'est un oiseau - c'est un colimaçon". Comme l' "enfant" est d'abord posé, l'auto-contradiction surgit de la prédication à la fois successive et simultanée de l'oiseau et du colimaçon. Une rapide analyse componentielle du contenu sémique des trois termes donne l'éventail suivant, en se basant uniquement sur la structure du référent:

---

78- I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, p.47-66.

(enfant)	(oiseau)	(colimaçon)
+ ANIMÉ + humain - adulte + PETITESSE + FRAGILITÉ déplacement + terrestre = course + rapidité - - -	+ ANIMÉ - humain + adulte + PETITESSE + FRAGILITÉ  - terrestre = vol + rapidité + plumes	+ ANIMÉ - humain + adulte + PETITESSE + FRAGILITÉ  + terrestre = reptation - rapidité + coquille

On constate d'abord qu'il n'y a que très peu de sèmes et de sèmes majeurs en commun (nous les soulignons par l'emploi de majuscules). Le rapprochement des trois termes ne repose pas sur une ressemblance pré-existante pertinente que la conjonction manifesterait. Les deux termes "oiseau" et "colimaçon" sont maintenus dans leur irréductibilité, dans leur distance entre eux et avec "enfant".

Le poème présente un double lieu métaphorique: les deux premiers vers, puis les vers 8 et 9. Nous groupons ces deux occurrences pour simplifier l'explication du mécanisme. Les métaphores apparaissent dans un contexte qui a doté "enfant" de quelques connotations importantes. Relevons, comme connotations du "drôle d'enfant":

(enfant)
+ comportement étrange + instabilité = présence/absence + craintif (fuite)

Il se produit alors une interaction de ces nouveaux composants sémiques avec le contenu des deux termes métaphoriques, dont les matrices vont se compléter de sèmes suscités par la relation à un tel sujet:

(oiseau)	(colimaçon)
+ instabilité = présence/absence + CRAINTIF = envol - fermeture - immobilité (fuite)	+ CRAINTIF = repliement + fermeture + immobilité

C'est dans cette interaction que se produit la résolution de l'impertinence par l'attribution à l'enfant des sèmes propres à l'oiseau et au colimaçon mis dans la situation d'un enfant effrayé:

(enfant)
+ fuite + rapidité + repliement + fermeture + immobilité

Certaines de ces connotations peuvent apparaître encore contradictoires, mais désormais ce sera à l'intérieur du comportement de l'enfant, déjà connu comme étrange: ce "drôle d'enfant" est là et n'est pas là, il s'enfuit et se replie sur lui-même dans sa coquille, selon l'expression populaire. L'interaction entre les trois termes met donc en valeur certains sèmes au détriment de certains autres qui sont occultés; elle maintient la distance entre les contenus propres à chacun des termes, et en même temps elle opère un rapprochement, une conjonction par l'échange sémique distinctif.

A propos de la conjonction syntaxique, nous avons mentionné le rôle que joue le connecteur DE dans la métaphore. A la suite de J. Fisette dans Le texte automatiste<sup>79</sup> et de J-L. Major dans Paul-Marie Lapointe: la

79- J. Fisette, Le texte automatiste, p.64, 65, 72.

nuit incendiée<sup>80</sup>, il convient de souligner la fonction sémantique de DE, "cheville de la métaphore". Écartons d'abord le DE marqueur indubitable d'appartenance, d'attribution, d'origine, de matière, etc., et celui qui joint deux noms dont le couple cache une relation verbale nominalisée, comme "quêteuses de tendresse" se substitue à "qui quêtent de la tendresse". Le DE à fonction métaphorique conjoint en général deux noms, pour les mettre en rapport à un titre indéfini, équivoque mais incontestable, et permettre ainsi la circulation du sens dans l'échange de sèmes. Certes il n'est pas indispensable à la métaphore, mais il la favorise dans les formes nominales courtes. On pourrait mesurer le poids de son intervention en reprenant l'exemple déjà cité dans l'apposition: "arbres cils". Usant de la cheville DE, je puis en faire: "arbres de cils". Et c'est tout autre chose! L'interaction sémantique s'approfondit, l'image de "cils" ne s'ajoute pas simplement à celle d' "arbres" pour la compléter, en surimpression, à sens unique; il se produit grâce au DE, un va-et-vient du sens entre "arbres" et "cils", une sorte d'événement neuf et original, comme dit P. Ricoeur; on a passé de l'apposition à la métaphore qui est "événement et sens".

6.5 - Enfin, après avoir établi comme procédés de conjonction les parallélismes structuraux et phoniques, il faut vérifier l'intuition de Jakobson sur leur implication sémantique. Pour G. Hopkins et R. Jakobson, un parallélisme instauré dans la structure du vers ou dans la récurrence des mots et des sonorités, engendre une sorte d'équivalence phonique qui provoque, par un phénomène de résonance psychique, un parallélisme et une équivalence au niveau sémantique<sup>81</sup>. Les exemples pertinents semblent assez rares dans notre corpus. Relevons celui-ci, fondé sur le parallélisme structural, dans Qu'est-ce qu'on peut (SDG,29):

---

80- J-L. Major, Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée, p.11 et 96-97.

81- R. Jakobson, Essais de linguistique générale, p.86 et 235.

- 1 Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami  
Au loin là-bas  
...
- 4 Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami  
Qui souffre une douleur infinie
- 6 Qu'est-ce qu'on peut pour notre coeur  
Qui se tourmente et se lamente
- 8 Qu'est-ce qu'on peut pour notre coeur  
Qui nous quitte en voyage tout seul

Les vers 1 et 4 d'une part, et 6 et 8 d'autre part, sont en conjonction de parallélisme structural et phonique évidente. De plus, les deux groupes connotent /éloignement/ et /souffrance/. Ils ne diffèrent que d'un lexème: "ami" vs "coeur". Dans le premier groupe, "notre ami" se situe, par rapport à "on/je", comme une autre personne, il comporte le sème /altérité/; dans le second groupe, "notre coeur" comporte, par rapport au même sujet, le sème /identité/. L'équivalence des deux structures, renforcée par la quadruple répétition:

Qu'est-ce qu'on peut pour notre AMI = / altérité /  
Qu'est-ce qu'on peut pour notre COEUR = / identité /

entraîne l'équivalence "ami  $\approx$  coeur", résout la contradiction /altérité - identité/ au profit de cette dernière, sans toutefois supprimer totalement l'altérité posée initialement, maintenue comme un signe du dédoublement déchirant du je. Une conjonction sémantique s'est donc instaurée entre l'autre et moi, ramenant l'autre à moi.

Un grand nombre de poèmes du Réel absolu de P.-M. Lapointe mettent en oeuvre cette équation du son et du sens, dans des formes plus subtiles où les récurrences et les appels sont plus discrets, reposant souvent sur la paronomase. Comme le montre J.-L. Major<sup>82</sup>, de l'équivalence phonique sourd moins une équivalence sémantique qu'un engendrement du poème, de proche en proche et parfois d'un bout à l'autre du texte: des représentations,

---

82- J.-L. Major, Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée, p.68 et 89-104.

des images répondent à des appels secrets, dissimulés dans une parenté phonique et s'organisent en une évocation dynamique d'un monde. Ainsi dans palombe sans aile (PML, 54), le syntagme "palombe sans aile" reparaît dans le groupe final "paons écorchés" à la fois au niveau de la graphie ("palom" ayant perdu son [l] ou son aile) et du sens (sans aile, l'oiseau est écorché). La phonie [ɛ] de "sans aile" poursuit sa course de mot en mot à travers "nèfle du regret", puis "trèfle", qui amalgame des éléments du groupe précédent et qui reparaît, rejoignant le "chardon", dans la représentation finale des "herbes sauvages". Le [pa] de "palombe" se répercute plus loin dans le double "pailles" et dans "le marbre des larmes". Il faut se laisser guider à travers le poème par ces appels-réponses. Mais la fulgurance apparemment désordonnée de ces représentations appelées par des parentés phoniques se résout en une singulière continuité de sémantique /négativité/, dans un univers où tout est déconstruit, décomposé, détruit. De proche en proche, une conjonction sémantique s'est donc établie, fondée sur "les équations verbales". Son fondement peut en paraître précaire et subjectif. Mais quand manquent des sentiers bien tracés, quand tout semble "en trous et en morceaux", il est bien permis de suivre les indications les plus tenues qu'offre le poème.

La cohérence sémantique est le principe cohésif dominant en macro-structure, avons-nous dit. Si d'une phrase à l'autre on peut relever le rôle de certains connecteurs grammaticaux, il faut chercher d'autres types de conjonction dès qu'on a affaire à des séquences ou au texte global. Avant d'aborder l'étude de ces différents types, il convient de scruter de plus près la cohérence macro-structurelle dont nous parlons.

La cohérence semble aller de soi, aussi bien dans la communication courante que dans une oeuvre littéraire, puisqu'on n'est sensible, en général, qu'à son défaut, incohérence locale ou globale du discours, "coq à l'âne" ou "ça n'a ni queue ni tête". Greimas et Courtès en font justement "un postulat qui sert de base à la métalogue et est sous-jacent à toutes les sémiotiques."<sup>83</sup> Postulat qui reste aussi vague que la défini-

---

83- Greimas et Courtès, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, p.42.

tion négative: "soumission au principe de non-contradiction". D'autres théoriciens y voient le caractère suivi du texte, ou la structure qui rassemble les éléments constituant l'oeuvre et qui transcende leur multiplicité<sup>84</sup>. Nous la définirions volontiers comme le principe unificateur du sens du discours, transcendant les significations multiples et diverses de ses constituants et les intégrant dans un ensemble articulé, en une totalité en fonctionnement. Ce principe est à la fois un principe actif, présidant à cette intégration unifiante, et un caractère de continuité inscrit dans le discours, auquel le lecteur-récepteur est sensible.

Parlant de sa rencontre avec Monsieur Teste, P. Valéry remarque: "il lui échappait des phrases presque incohérentes. Malgré mes efforts, je ne suivais ses paroles qu'à grand peine... L'incohérence du discours dépend de celui qui l'écoute. L'esprit me paraît ainsi fait qu'il ne peut être incohérent pour soi-même."<sup>85</sup> Sauf cas évident de pathologie ou d'automatisme inconscient, ou encore d'expérience d'écriture "explorée", l'incohérence ne semble pas devoir être attribuée au locuteur, au poète. Usant de la distinction entre structure profonde et structure de surface, cette dernière étant seule accessible au récepteur, nous dirions volontiers que la cohérence appartiendrait à la structure profonde sous-jacente, et que seule l'incohérence ressortirait à la manifestation en surface. Les "coq à l'âne" les plus abrupts ne sont que phénomène de surface, par le fait que l'association du "coq" et de l' "âne" s'est réalisée dans l'esprit du locuteur en une fraction de seconde par le maillon secret d'un terme intermédiaire non-dit. Il n'y a rupture de continuité que pour le récepteur. La perception de la cohérence est donc un phénomène du discours, en particulier de sa réception, car du côté de la production, tout est possible, comme le dit I.A. Richards: "l'esprit peut relier deux choses quelconques en une quantité indéfinie de manières différentes."<sup>86</sup>

---

84- J-M. Adam, "Ordre du texte, ordre du discours", Pratiques, 13, 1977, p.107.

85- P. Valéry, Oeuvres, t.II, "Soirée avec Monsieur Teste", Paris, Gallimard, 1960, Bibl. de la Pléiade, p.22.

86- I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, p.125.

Cohérence locale, d'une phrase à l'autre, plus rigoureuse et plus tangible, ou cohérence globale, entre les séquences du texte, plus souple et plus secrète, la cohérence sémantique repose sur une triple compatibilité du texte: 1- avec lui-même, selon ses lois internes, 2- avec l'ordre logique, 3- avec une représentation du monde, monde réel ou monde de fiction. A partir de là, on a essayé de formuler quelques "métarègles" conditionnant le fonctionnement de la cohérence; nous les empruntons à M. Charolles<sup>87</sup>. Pour qu'un texte soit cohérent, il faut que dans son déroulement linéaire s'appliquent ensemble ces quatre règles: la règle de répétition ou de récurrence, qui assure la continuité par la réapparition de mêmes éléments dans le cours du texte, par le truchement de pronoms, de déictiques, de présuppositions ou d'inférences, - la règle de progression, qui assure la progression sémantique ou rhématique par un apport de significations constamment renouvelé, - la règle de non-contradiction entre les nouveaux apports et le contenu précédemment posé ou présupposé conformément à une représentation donnée du monde, - enfin la règle de relation qui impose que la relation établie entre les faits dans le texte corresponde à celle qui existe dans le monde représenté.

Ces règles, établies à titre d'hypothèse, conviennent en général à la cohérence d'un texte de type narratif ou argumentatif. Il est moins sûr qu'elles puissent s'appliquer, telles quelles, à la poésie. En effet, si la règle de récurrence, qui ressemble un peu à l'isotopie de la sémantique greimassienne, s'applique sans difficulté et selon des modalités diverses, la règle de progression ne s'impose pas de la même manière. La "circularité" peut en effet être voulue comme signifiante d'une impossibilité d'ouverture, d'issue. Le court poème Faction (SDG, 27) ouvre ses trois strophes par cette constatation répétée quatre fois: on a décidé de faire- ou de lâcher la nuit sur la terre. Chacune de ces affirmations suscite une interrogation angoissée qui reste sans réponse:

---

87- M. Charolles, "Introduction aux problèmes de la cohérence des textes", Langue française, 38, 1978, p.14-33.

A-t-on le droit de faire la nuit

...  
 Quand on sait ce que c'est  
 Quelle bête c'est

Le poème reste ainsi en suspens: les mêmes questions suivent les mêmes constatations, sans provoquer de réponses: la solution n'est pas au pouvoir du poète, il ne peut que répéter son affolement, manifesté par la circularité du texte. Ce qui serait valable pour un discours transmettant une information progressive peut ne plus correspondre à la fonction poétique de R. Jakobson, où précisément le message est centré sur lui-même. De même le discours poétique reste libre vis à vis des règles de non-contradiction et de relation. L'art a justement la liberté fondamentale de poser des contraires, ensemble, et de les maintenir en tension, dans une représentation du monde où tout est possible: l'univers du texte poétique n'a pas à rendre compte de sa conformité avec la représentation du monde des lecteurs, il peut se libérer des contraintes de la réalité rationalisée et entraîner les lecteurs là où le poète veut les conduire. La métaphore ouvre précisément de nouvelles portes sur l'indéfini et le non-encore dit.

6.6 - La conjonction sémantique réalise cette cohérence globale sous plusieurs formes. Et d'abord par l'anaphorisation déjà mentionnée au plan syntaxique. Dans le poème A propos de cet enfant (SDG, 170), le premier vers pose le thème ou sujet:

A propos de cet enfant qui n'a pas voulu mourir

Le développement du poème maintient la présence de "cet enfant", non plus sous la forme de ce lexème, mais par le truchement d'anaphoriques divers (soulignés ici par des majuscules):

- 3 ... trompés exagérément sur SON compte
- 4 IL n'était pas fait...
- 5 IL n'était peut-être qu'un enfant
- 8 (Enterrons-LE ...)
- 9 IL nous a menés ici
- 11 ...à chercher SON saut... à SA poursuite
- 12 ...à l'affût de SON passage
- 13 ...à la lumière de SES yeux
- 14 ...qu'IL allait nous ramener

- 15 ... enterrons-LE  
 16 ... à SA poursuite  
 17 ... pour LE prendre.

Il n'y a donc que les vers 6, 7 et 10 qui ne portent aucun signe anaphorique de la présence obsédante de "cet enfant", pivot autour duquel tournent les réactions du sujet "nous".

La valeur sémantique de l'anaphorique tient au contenu du premier terme, l'antécédent ou référent, qui est véhiculé d'anaphorique en anaphorique à travers la séquence. Peu importe que ce contenu soit de nature sémique ou référentielle, c'est sa permanence qui compte et qui relie, comme on vient de le voir dans le poème ci-dessus. Normalement, des contraintes d'identification s'imposent à l'anaphorique: proximité de son antécédent et relation au même antécédent. Pourtant le poète se plaît dans l'ambiguïté née d'une référentialité imprécise, où le même "il" peut renvoyer, au cours du poème, à des antécédents différents, comme dans Le jeu (SDG,10), où l'on a

- 5 Il joue  
 ...  
 32 Il vous arrange les mots ...

Le premier "il" du v.5 réfère à l'enfant en train de bâtir un village, tandis que le second, à partir du v.32, désigne le poète qui n'a jamais été nommé comme sujet à la "troisième personne". Il en va de même du déictique référentiel qui renvoie à un présupposé connu ou implicite et connote un "déjà nommé" ou déjà connu. Seul le déictique indiciel "je/tu" réfère en principe au même sujet, l'instance du discours et son allocutaire. Il n'en va pas de même de "on" qui peut prendre des valeurs opposées au sein du même discours, comme dans Faction (SDG,27). Dans le vers

On a décidé de faire la nuit

"on", c'est les autres; mais dans celui-ci:

Quand on sait ce que c'est

le "on" change de contenu: il s'agit du poète, dissimulé sous cette forme anonyme. Ainsi, malgré leur fonction conjonctive sémantique, il est difficile d'admettre qu'un texte, dans ses grandes séquences, soit connecté en

priorité par ses anaphoriques.

6.7 - Les relations syntaxiques de subordination sont d'abord des relations de dépendance logico-sémantique. Et d'une séquence à l'autre, le texte peut s'articuler autour de relations de causalité, de conséquence, d'implication, d'opposition, de but, de temporalité, etc. Le poème Lassitude (SDG,154) débute par une assertion non équivoque:

Je ne suis plus de ceux qui donnent  
Mais de ceux-là qu'il faut guérir.

Ce "je" est donc caractérisé par un manque de quelque chose; il a besoin de remèdes, il a surtout besoin de quelqu'un dont la présence et l'action lui rendront vie. Toute la suite du poème développe cette relation de conséquence entre le mal, qui est une absence, et l'appel multiforme à une présence salvatrice. Une relation de contradiction inaugure le poème Spectacle de la danse (SDG,12), posant une situation sans issue:

Vous ne savez pas jouer avec l'espace  
Et vous y jouez  
...  
Pauvres enfants qui ne pouvez pas jouer.

Sont ainsi affirmés presque simultanément au sein d'une courte strophe le /non-savoir faire/, le /faire/ et le/non-pouvoir faire/. La suite du poème développe la cause de l'impossibilité:

Comment voulez-vous danser j'ai vu les murs  
La ville coupe le regard au début...

et oppose à la triste réalité amputée l'ordre véritable des choses où la danse, comme le regard, prend possession de l'espace du monde, rétablissant le /savoir/, le /pouvoir/ et le /faire/.

6.8 - Les études de G. Guillaume et d'E. Benveniste<sup>88</sup> ont montré

88- Cf. G. Guillaume, Langage et science du langage, Paris, Nizet, 1969, p.59-72 et 184-207; Temps et verbe, théorie des aspects, des modes et des temps, Paris, Champion, 1970. - E. Benveniste, Principes de linguistique générale, I, p.237-250; II, p.67-78 et 177-193.

l'intérêt de la relation de temporalité comme source de connexion sémantique. Laissant de côté les considérations sur le temps impliqué et expliqué, sur la chronogenèse et sur l'aspectualisation, nous nous tenons ici au temps linguistique, le temps du discours, manifesté dans les temps grammaticaux qui sont comme les signes de la temporalité et du procès de l'énonciation. La persistance d'un même temps grammatical à travers le poème lui confère une cohésion plus sémantique que formelle.<sup>89</sup> Le poème Qu'est-ce qu'on peut (SDG, 29) nous place d'emblée dans un certain présent, celui de la situation A, où la quadruple interrogation "Qu'est-ce qu'on peut pour..." indique un /non{<sup>savoir</sup> faire/ actuel de "on" devant l' /être/ (la souffrance) et le /faire/ (le départ) du coeur-enfant pour un voyage euphorique "en plein soleil". Par ses répétitions, cette séquence connote une certaine durée. Au v.17 s'ouvre une seconde situation, la situation B, dangereuse, dysphorique:

Mais la mer sonne déjà sourd  
Et le ressac s'abat plus lourd  
Et le voyage est à l'orage

L'embrayeur temporel "déjà" et le marqueur d'intensification "plus" posent tous deux un changement d'état. Une nouvelle durée s'inscrit au présent, un second présent, où l'observateur "on" est toujours sur la falaise, dans un /non{<sup>savoir</sup> faire/ intensifié face au danger et à la souffrance du coeur-enfant. Ainsi, par la permanence du présent grammatical, deux durées en succession sont télescopées en un seul "temps", elles fusionnent et se recouvrent en un présent étiré aux frontières de l'a-temporel.<sup>90</sup>

---

89- J-L. Major avait déjà souligné cette force cohésive de la permanence d'un temps grammatical dans son étude du poème Mystère de la parole d'Anne Hébert et renvoyé à un article de Jean Peytard, paru dans un numéro spécial de La Nouvelle Critique, qu'on trouvera mentionné dans la bibliographie. (J-L. Major, Anne Hébert et le miracle de la parole, Montréal, Presses de l'U. de Montréal, 1976, p.37-38 et 102, note 16).

90- La conjonction de temporalité opère également à un autre niveau. Le temps du discours est d'abord celui de l'énonciation, le moment où le JE-poète dit par exemple: "Qu'est-ce que je peux faire pour mon coeur qui souffre?" Fixé dans le texte, ce présent n'est plus soumis au temps de l'écrivain, son actualité est suspendue jusqu'à une lecture, toujours postérieure. Par la lecture, ce présent est réanimé, restauré comme axe temporel du discours et devient, par une étrange conjonction, le présent du lecteur. Temps du poète et temps du lecteur sont conjoints. Cf. Benveniste, Principes de linguistique générale, II, p.76.

Autre signe de la conjonction de deux moments, l'un passé, l'autre présent, que le changement de temps grammatical. Dans Pins à contre-jour (SDG,18), l'instance d'énonciation décrit l'image présente et non datée des pins qui "ruissellent". Tout à coup, au v.11,

Ils ruissellent comme j'ai vu ce printemps  
Ruisseler les saules eux l'arbre entier

Dans la comparaison, avec l'irruption du JE de l'énonciation, surgit une image, une expérience antérieure datée: "ce printemps". Deux événements distants dans le temps sont ainsi conjoints dans le présent du discours. Le poème C'est eux qui m'ont tué (SDG,163) développe une longue litanie de quatorze verbes au passé, d'aspect accompli: "m'ont tué", "sont tombés sur mon dos", "m'ont écrasé, cassé", "ont tout piétiné"... Une mort violente, par agression, une mort donnée a été accomplie. Il reste un état présent de destruction. Or, comme le souligne R. Barthes dans son analyse d'un conte d'Edgar Poe<sup>91</sup>, il y a une sorte d'énonciation contradictoire, voire impossible, dans le fait qu'un sujet puisse dire: "je suis mort" ou l'équivalent: "ils m'ont tué", au sens fort. Tout est-il vraiment accompli? Justement, les deux derniers vers,

Ah! dans quel désert faut-il qu'on s'en aille  
Pour mourir de soi-même tranquillement.

expriment une modalité de souhait, selon l'aspect prospectif: quête d'une mort naturelle et tranquille, s'opposant à la première mort donnée par agression, donc d'une vraie mort à venir, ce qui rend la première "inaccomplie" et résout la contradiction apparente. Il suffit donc de l'adjonction d'un prospectif pour que le passé trouve son vrai sens d'inaccompli et que le présent axial de l'énonciation, non manifesté dans les temps grammaticaux de surface, relie l'acte passé inachevé à l'événement futur qu'on espère définitif.

---

91- R. Barthes, "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", dans Claude Chabrol (éd.), Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, 1973, p.47-49.

6.9 - Depuis la parution de la Sémantique structurale de Greimas, et par l'extension que lui ont donnée les sémioticiens, l'isotopie a recouvert peu à peu un ensemble de fonctions de conjonctions de divers ordres. Restant dans le cadre de l'isotopie sémantique, nous la comprenons comme un phénomène de récurrence et de permanence, à travers le texte où elles sont disséminées, de catégories sémantiques abstraites, sous-jacentes, constituées de réseaux de sèmes ou de couples sémiques à valeur oppositionnelle, se développant en général le long d'un axe sémantique. Ainsi entendue, l'isotopie répond à la première règle de la cohérence, celle de la répétition, mais à un niveau plus profond ou plus abstrait, puisque ce ne sont plus des lexèmes ou leurs substituts qui sont répétés, mais des sèmes ou des catégories sémiques homogènes. Plus sûrement que la simple réitération de lexèmes, qui n'est qu'une manifestation de surface, elle relie et structure le texte dans ses profondeurs. Parce qu'elle ne s'impose pas en surface du texte et parce que souvent plusieurs isotopies ou réseaux sémantiques s'entrecroisent dans le texte, elle permet une lecture plurielle selon les parcours suivis dans les réseaux sémiques.<sup>92</sup>

Dans le fonctionnement de l'isotopie, la composante sémantique d'un des premiers termes stratégiquement importants agit comme filtre vis-à-vis des matrices des autres termes, pour orienter leur lecture. Ainsi, de proche en proche se tisse le réseau isotopique. Considérant le poème Paysage en deux couleurs sur fond de ciel (SDG,19), on constate sans peine que le couple vie/mort, inscrit dans le premier vers, constitue la catégorie sémantique en laquelle viennent s'inscrire tous les autres éléments du poème, dans la même opposition: fleurs/ombre, - ciel/profond, - eau bercée/ eau percée, - et les sept derniers vers. Plus complexe, le poème Autre Icare (SDG,176) présente une première isotopie: celle de /ascension/ jumelée avec /air/:

Icare - vent - notre en-allée - espaces - ailes de plumes -  
plumes au vent

---

92- Comme exemple de lecture plurielle, citons l'étude du sonnet Salut de Mallarmé par François Rastier, dans A. Greimas & alii, Essais de sémiotique poétique, p.86-96.

et une seconde isotopie, celle de /descente/ jumelée avec /eau/:

filet - au fond - plumes flottant - noyade - port.

Toutes deux s'entrecroisent dans le déroulement du poème, la première cédant peu à peu la place à la seconde, et elles forment un couple oppositionnel, insuffisant pour structurer leur cohérence: par quelle médiation l'ascension s'est-elle muée en descente jusqu'à la noyade? Un autre axe se dévoile: celui de /fragilité/ manifesté d'une part dans la série des "faiblesses":

au passage - fil - fugace - mince filet - faibles appuis -  
espaces trop vides - fleurs - pétales - coeur de cire,

d'autre part dans la série des "ruptures":

tiges rompues - fleurs rongées - ailes détachées -  
plumes au vent - plumes flottant ...

Au centre du poème, signe de la contradiction, la seule chose "qui persiste", c'est le cri, chose essentiellement éphémère. Un réseau ascensionnel fragile s'est rompu, en raison de sa fragilité, et c'est la descente et la mort. La pluralité des axes sémantiques en convergence est un facteur de cohérence du texte; l'absence de convergence risquerait de conduire à un manque de cohérence dans la trame du texte.

6.10 - Les "structures textuelles et narratives", qui se veulent la véritable infrastructure logico-sémantique du texte, s'organisent différemment selon leurs fondements théoriques. Les grammaires de texte cherchent à appliquer au texte, en l'adaptant quelque peu, le modèle chomskyen de la grammaire générative transformationnelle<sup>93</sup>. La sémiotique narrative, partant des intuitions de Propp, a construit divers modèles qui sont tous.

---

93- Cf. les recherches et les travaux des linguistes allemands et hollandais, en particulier Janos Petöfi, Teun A. Van Dijk, Siegfried Schmidt. Un article de J.F. Bourdin & P. Duhem, ("La grammaire de texte en pays de langue allemande", *Langages*, 26, 1972, p.59-74) fait le point sur cette question jusqu'en 1970. Depuis, les études se sont multipliées, surtout en langue allemande.

fondés sur la seconde règle de la cohérence, celle de la progression: un récit comporte toujours une situation initiale, ou contenu inversé, qu'un événement - ou un personnage - a déstabilisé ; puis un processus de transformation ou de médiation débouche sur une situation finale stable, ou contenu posé. Le modèle actantiel de Greimas, souvent complété par le schéma de valeurs modales (vouloir-savoir-pouvoir  $\Rightarrow$  faire) joue sur les transformations qui atteignent les actants dans leurs qualités et dans leurs fonctions. Tous ces schémas sont en général construits sur un modèle d'opposition paradigmatique antonymique. L'application de ces structures narratives à la nouvelle, au conte, au roman et même au théâtre, est féconde. Mais les tentatives de les appliquer au texte poétique, même au prix d'adaptations, nous paraissent moins fructueuses, sans être inutiles. Si Baudelaire se prête assez bien à ce traitement, il est moins sûr qu'on puisse l'appliquer à la poésie contemporaine, qui se situe aux antipodes de la narrativité et qui ne suit pas forcément les schémas logiques de nos modèles théoriques<sup>94</sup>.

Nous prendrons le poème Un mort demande à boire (SDG, 20) comme exemple d'une conjonction sémantique par structuration actantielle. Deux séquences, la séquence A (les cinq premières strophes) et la séquence B (la sixième et dernière), sont toutes deux marquées par deux grandes oppositions: en A, un AVANT en nocturne, en B un APRÈS en diurne. Dans la séquence A, un mort (non-mort) demande quelque chose et fait chercher cet objet de son désir par ses servantes, qui sont l'extension du /pouvoir/ et du /faire/ du maître. Cet actant-sujet [A1] est donc qualifié par un /vouloir/ avoir et par la quête d'un objet [A2] qui le satisfasse. Comme il

---

94- Nous avouons que l' "Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau", soit celui de Spectacle de la danse, par Paul Perron, dans Voix et Images, IV, 3, p.479-492, ne nous convainc qu'à demi, comme tant d'autres études de poèmes où l'on sent trop que le poème est là plus pour justifier le modèle et la grille de lecture que pour être respecté dans son originalité primordiale. Aussi n'est-ce qu'avec une extrême prudence qu'à notre tour nous utiliserons tel ou tel modèle, et encore dans des poèmes dont la structure narrative est assez évidente. Nous avons conscience que le choix de nos exemples peut nous mériter le même reproche.

est son propre destinataire, on peut poser:

$$Q(m')[A1.A4]$$

où Q indique la qualification, (m') la modalité propre à cet actant. Or tous les objets particuliers présentés par les servantes sont non-satisfaisants: l'eau de la terre, le pollen, les fleurs, la rosée ou eau du ciel. Ces acteurs [a2] ont donc une qualification négative, qu'on peut transcrire par  $\bar{m}''$ , ce qui donne:

$$Q\left(\frac{m''}{\bar{m}''}\right)\left[\frac{A2}{a2}\right]$$

Notons F la fonction de la quête active par ce mort. La nuit, qui s'oppose au jour, se manifeste comme l'adjuvant [A5]. On peut transcrire ces données caractérisant la séquence A ainsi:

$$Q(m')F [A1.A4] \cdot Q\left(\frac{m''}{\bar{m}''}\right)\left[\frac{A2}{a2}\right] [A5].$$

Au vers 28 se produit la transformation nécessaire de la nuit, l'adjuvant, en jour, qui est son inverse, selon le rapport

$$\frac{\text{Nuit}}{A5} \Rightarrow \frac{\text{Jour}}{A6}$$

La séquence B est modifiée par cette transformation. Le mort n'est plus un sujet actif et régissant, mais un actant passif et régi, donc un non-sujet; il devient  $[\bar{A1}]$  et n'est plus son propre destinataire  $[\bar{A4}]$ . Victime d'une agression, sa fonction est inversée  $\frac{I}{F}$ , et sa modalité qualificative est négative  $Q(\bar{m}')$ . Quant à l'objet qui se présente, la vraie mort, il est l'anti-objet  $\left[\frac{I}{A2}\right]$  évidemment non-satisfaisant  $Q(\bar{m}'')$ . Cette séquence peut se transcrire ainsi:

$$[A6] Q(\bar{m}')\frac{I}{F} [\bar{A1}.\bar{A4}] \quad Q(\bar{m}'')\left[\frac{I}{A2}\right].$$

après la transformation  $[A5] \rightarrow [A6]$ . La lumière qui apporte la mort réelle par totale destruction, révèle, au terme d'une ré-évaluation de

l'objet [A2], que Q(m') A2, capable de satisfaire la quête du mort, jamais nommé dans le texte, n'était autre que la vraie vie dans la nuit. Echec certain de cette quête, puisque toute nuit devient jour à l'aurore. Sans apporter des éléments absolument neufs, cette rapide application du modèle actantiel à ce poème de Saint-Denys Garneau permet une certaine formalisation, mais surtout met en valeur une sorte d'infrastructure abstraite du texte, ainsi que la permanence, le continu dans le renversement de la situation.

Par définition, une structure relie toujours ses termes constituants. Phénomène de conjonction. Mais les modèles structuraux, narratifs, actantiels, ont le dangereux inconvénient de figer le texte dans des linéaments abstraits, dans son squelette, pour permettre l'application de la grille de lecture. Or la poésie moderne offre des exemples de textes dont la forme et l'articulation globale semblent reposer sur un autre principe, plus dynamique, presque auto-productif. Dans son étude de La nuit incendiée, Jean-Louis Major parle de "contamination" du son et du sens<sup>95</sup>, ce qui reprend, dans une perspective génératrice, la thèse de Jakobson sur le parallélisme du son et du sens. Le poème l'art la mort souffrir (PML, 35) par exemple, s'articule bien en deux parties, dont la seconde est inaugurée par un "c'est pourquoi", qui fait de la première une cause et de la seconde une conséquence. Mais le déroulement du texte ne manifeste pas l'évidence de cette causalité et ce marqueur est peut-être plus factice que réel. Cela ne suffit pas pour dégager une structure narrative, ni une structure actantielle. Par contre, tout au long du texte, comme le montre J-L. Major, la "contamination" engendre des sortes d'isotopies et des relations entre elles, jouant à la fois sur les parentés sonores et les propagations par échos: "de 'laid' inversé en finale de 'ma nelles', répété et inversé en 'l'aisselle', repris en 'reflet' et en 'mollets' pour créer l'équivalence entre 'reflet de lampadaire rouge' et 'sourire aux mollets des arbres' ", - et sur les significations qui s'explicitent, s'amplifient

---

95- J-L. Major, Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée, p.44-48 et passim.

et réduisent les oppositions: axe de l'animalité, du corps, de l'âme, de l'extérieur et de l'intérieur, de la destruction et de la certitude de l'amour. A quoi il faudrait ajouter les associations d'images fondées sur les appels d'un référent à un autre. Ici, le poème est moins structure que mouvement et déroulement improvisés, au gré des conjonctions secrètes de l'acte de création, et il s'organise "comme perception à la fois se propageant et s'articulant à travers ses représentations successives."<sup>96</sup> Comme nous le montrions à propos de la conjonction par l'équation du son et de sens, la structure fait place à une conjonction plus souple, qui se réalise de proche en proche, "par contamination", créant donc du continu; mais cette forme respecte davantage la présence du discontinu et la force de sa manifestation.

---

96- J-L. Major, p.99.

## DISJONCTION SÉMANTIQUE

La disjonction sémantique nous confronte de nouveau à un problème auquel nous nous sommes déjà heurté. Si la conjonction et la cohérence sémantiques sont aussi fondamentales, pour la compréhension du discours et l'unité du texte, que nos observations précédentes l'ont montré, quelle place peut-on faire à la disjonction? Jouer avec des ruptures ou des disjonctions au plan du sens, c'est jouer avec le danger d'incohérence et de dislocation du texte. La cohérence globale du discours, fondée sur l'incapacité de l'esprit "d'être incohérent pour soi-même", comme dit P. Valéry, paraît à ce point en être un principe constitutif que la disjonction ne peut être que reléguée au rang des manifestations superficielles et mise au compte d'un lecteur-récepteur à qui échappent les liens secrets et profonds. D'autre part, il est difficile de définir clairement la disjonction sémantique et d'en fixer les contours. Elle apparaît en effet d'abord comme une négativité, comme un manque; et en raison des multiples modalités qu'elle peut revêtir et des degrés qu'elle peut comporter, on ne sait pas toujours où passe exactement la frontière entre le cohérent et l'incohérent: peuvent intervenir, en plus des relations linguistiques et logiques, une connaissance et une représentation du monde. Que "l'étoile du soir" désigne la même chose que "l'étoile du matin", pour reprendre l'exemple de Frege<sup>97</sup>, n'a de sens que pour celui qui sait que ce sont deux manières de désigner le même référent, la planète Vénus. L'ignorance ne peut fonder réellement l'incohérence.

Pour tenter d'y voir plus clair, il faut sans doute apporter quelques distinctions. On opposera d'abord le phénomène de surface, apparent, et la disjonction qui porterait sur la structure profonde, qu'elle soit structure ou mouvement s'organisant dans une direction. Sur un autre plan, une disjonction locale, portant sur un ou plusieurs courts énoncés, relève de la stratégie discursive et l'on en rencontrera des exemples. La

---

97- G. Frege, Ecrits logiques et philosophiques, introduction et trad. de Cl. Imbert, Paris, Seuil, 1971, p.108-113. Cf. également Leonard Linsky, Le problème de la référence, Paris, Seuil, 1974, p.46-47.

disjonction globale, qui porterait sur la structure ou sur l'articulation générale du texte, pour ne laisser qu'une suite fragmentée d'énoncés dis-joints que rien ne relie,<sup>98</sup> est également possible, même si elle est rare: un poète peut fort bien, pour poser le signifiant d'un monde où pour lui "tout est en trous et en morceaux" (SDC,166), mettre en morceaux ses énoncés et parsemer son texte de trous ou de failles sémantiques. Auquel cas, il faudrait admettre que le non-sens a un sens. Peut-être pas celui qu'on chercherait spontanément, mais un autre, inhabituel, difficile d'accès. Telle est bien l'essentielle revendication de Paul-Marie Lapointe: "Poésie... Changer le verbe...Inventer un discours autre...Sans autre référent au monde que les mots. Dégagés de leur rôle de serviteurs de la pensée... Le poème ne parle plus cette langue-là. Le poème ne veut plus rien dire. Le poème 'dé-parle'. ...Brisé l'artifice des signifiants de l'ordre..."<sup>99</sup>

D'autre part, la distance sémantique entre deux termes est souvent inscrite au sein d'une structure qui invite à la conjonction. Témoin la métaphore. Nous sommes donc là dans un domaine dont les contours sont imprécis, un certain nombre de conjonctions sémantiques intéressantes reposant justement sur le rapprochement d'unités que le poète choisit pour leur distance ou leur opposition. On peut donc poser légitimement cette question: la disjonction sémantique est-elle vraiment possible en tant que

---

98- L' "énumération chaotique", dont parle Leo Spitzer, désigne plutôt une accumulation lexicale sans ordre, comme on relève chez certains poètes (dont P. Claudel). Il illustre cela par l'image du "magasin général". A tort, à notre avis, car le fouillis et le chaos du magasin général n'existent que pour le client, non pour le marchand qui sait, lui, où il a placé les marchandises, et dans quel ordre... mystérieux. Le chaos qu'entraînerait une disjonction globale serait d'un autre ordre, et toucherait plus aux fondations du texte. Cf. Leo Spitzer, Linguistics and Literary History, Princeton, University of Princeton Press, 1948, p.206.

99- P.-M. Lapointe, "Ecriture/Poésie/1977, Fragments/Illustrations", La Nouvelle Barre du Jour, 59, 1977, p.39, 43, 45. Tout ce texte-manifeste est un long cri de révolte contre l'asservissement des mots au "discours entendu" et démagogique, et en faveur de la liberté créatrice de la poésie. Manifeste qui occupe les pages de droite, tandis qu'un essai d'écriture libérée, sous des formes variées, va de page en page sur la gauche.

rupture introduite dans l'intégration des significations? Nous la pensons possible, quoique rare, et nous restons prudent dans l'appréciation de la validité des cas de disjonction que nous allons inventorier.

6.11 - Dans le cas des anaphoriques et des déictiques, l'absence de référent ou de pré-supposé est source non seulement de disjonction syntaxique, mais aussi de disjonction sémantique. En effet, la nature même de l'anaphorique étant de rendre présent un "déjà nommé", la présence, en tête d'un texte, d'un anaphorique qui ne renvoie à rien dans ce texte, ni avant, ni après, pose cet anaphorique en disjonction. De là naît souvent une certaine ambiguïté ou une valeur métaphorique: le lexème est obligé de trouver tout son contenu sémantique et sa signification à l'intérieur du texte, dans les interactions contextuelles. Dans le premier vers du premier poème de Regards et jeux dans l'espace, C'est là sans appui, le syntagme avec anaphorique "cette chaise", apparaît soudain, coupé de toute réalité référentielle ou contextuelle, par l'absence de référent. Le lexème en reçoit une nouvelle valeur métaphorique: il se produit un déplacement du signifié par rapport au signifiant. Donc une rupture. De même pour les déictiques indiciels. Dans le seul poème Le jeu, apparaissent plusieurs je qui ne recouvrent pas toujours l'instance énonciatrice. Le premier je ("je suis profondément occupé") est à mettre au compte de l'enfant qui joue; au vers 7, le narrateur intervient par une appréciation: "ce n'est pas mal à voir". Un nouveau je, difficile à identifier, s'adresse à un destinataire en lui demandant de ne pas mettre le pied dans la chambre. Le poète, instance d'énonciation, se manifeste directement au v.17 ("voilà ma boîte à jouets..."). Enfin, à partir du v.28, un nouveau sujet parlant se dévoile par un discours à propos du je du poète devenu "il". Aucun de ces divers sujets n'est nommé ou présenté; on passe de l'un à l'autre en reconnaissant bien qu'on rencontre un nouveau sujet, mais lequel? Ces ruptures discrètes, d'un sujet à l'autre, au sein d'un texte assez court, nous paraissent relever d'une disjonction sémantique.

6.12 - Si la temporalité est porteuse de conjonction, elle peut

aussi introduire des ruptures dans les modalités, les aspects ou la signification des temps. Reprenons le poème Identité (SDG,165). Le poème s'ouvre et se termine sur une courte strophe en aphorisme au présent, sous l'aspect d'accompli et de permanence:

Identité  
Toujours rompue  
...  
...  
Tout est en trous et en morceaux.

Entre ces deux termes, se déroule une sorte de narration dramatisée. Elle commence dans le présent, sous l'aspect progressif, inaccompli:

Le pas étrange de notre cœur  
Nous rejoint ...

Au v.5b, rupture par un énoncé appréciatif a-temporel ("quel drôle de cadran"). Elle se poursuit, aux v.6 et 7, sous l'aspect inchoatif au passé ("le noeud s'est mis à sentir"...). Du v.8 au v.15, c'est l'immobilité des choses et des gestes dans le présent. Rupture au v.16, où le mouvement et l'inchoatif perturbent cet état ("Tout à coup... l'horloge vient nous rejoindre..."). Les trois vers 21, 22 et 23 mêlent le constatif au passé accompli ("l'ombre a bougé la cheminée") avec le présent inaccompli ("l'ombre pousse la cheminée") et le présent accompli ("les meubles sont tout changés"). L'avant-dernière strophe nous reporte dans une simultanéité de l'inchoatif dans le passé. La dramatisation narrative se déroule donc sur un mode syncopé où alternent le présent et le passé, l'accompli et l'inaccompli, l'inchoatif, le statique et le dynamique.

Reprenons également le poème Qu'est-ce qu'on peut (SDG,29) que l'on a vu conjoindre deux durées dans le présent. Il se termine sur une rupture:

Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur  
Enfant en voyage tout seul  
Que la mer à nos yeux déchira

Reporté en fin de phrase, en fin de vers, en fin de poème, l'aoriste "déchira" introduit la distance du temps historique, impersonnel, à la clôture d'un long énoncé dans le temps du discours personnel, le présent, marqué de plus par la présence du "on"-je. Cette longue plainte, où le

présent s'étire dans une sorte d'immobilité, se clôt ainsi par un saut dans le passé, par une destruction dans le passé rendu anonyme, alors qu'au vers précédent, cet enfant déjà mort est présenté comme actuellement en voyage. Cette disjonction temporelle extrêmement forte reprend, sur un autre mode, la disjonction identité/altérité que nous avons déjà remarquée.

6.13 - Peut-on mettre "l'énumération chaotique" de Spitzer au nombre des disjonctions sémantiques? Pour cela, il faudrait que l'accumulation des lexèmes ou des syntagmes soit vraiment inordonnée, pêle-mêle. Or il est bien rare qu'on ne puisse déceler, dans l'accumulation linéaire, un ordre en expansion ou en réduction, des regroupements par oppositions ou par parentés sonores ou sémantiques. Quand S-D. Garneau dépeint "les autres" (SDG, 192)

Ils se sont réveillés des comptables, des tracassiers,  
Des mangeurs de voisins, des rangeurs de péchés,  
Des collecteurs de revenus, des assassins à petits coups,  
Rongeurs d'âmes, des satisfaits, des prudents,  
Baise-culs, lèche-bottes, courbettes

l'accumulation des qualificatifs n'a rien de chaotique, même si tel ou tel syntagme pourrait à la rigueur être déplacé sans inconvénient majeur. La Légende d'une photo imaginaire de Roland Giguère<sup>100</sup> présente sans doute une "énumération chaotique" plus authentique:

l'anneau aquatique  
le train télescopé  
la bande sonore  
l'arrêt du coeur  
l'ennemi  
le lait le pain la table  
l'ami ...

On en trouverait d'autres dans les poèmes où dominant l'écriture "explorée", automatiste ou très travaillée, et les expériences hallucinatoires,

---

100- Roland Giguère, L'âge de la parole, Montréal, L'Héxagone, 1965, p.69.

comme dans les poèmes de Cl. Gauvreau et de tant d'autres jeunes poètes<sup>101</sup>. Mais là encore la question se pose: avons-nous affaire à une disjonction, à une rupture véritable d'un continu qui devrait s'imposer, ou est-ce simplement une non-jonction sémantique? Et la non-jonction repose-t-elle d'abord sur des distances sémiques ou sur des incompatibilités liées à l'ordre référentiel socio-culturel? Pourquoi la perception d'un univers où tout est disparate ne trouverait-elle pas d'écho dans l'écriture même?

6.14 - Se pose alors la question d'une disjonction sémantique reposant sur une rupture d'isotopie. Certes on trouve des cas où il se produit une sorte de dédoublement d'une isotopie, comme dans le poème d'Anne Hébert Survienne la rose des vents (AH,85):

Survienne la rose des vents sur le seuil de la porte ...

...  
Que le vent soit pressenti tel un prophète véhément,  
que l'on respire au centre du coeur, rose pourpre,  
rose marine, rose amère, l'appel du monde au goût de varech

Au verset 8, la "rose des vents" est un paralexème, dans la terminologie de Greimas, où ni rose ni vent n'ont leur sens ordinaire, mais dont l'ensemble signifie "les 32 subdivisions des points cardinaux inscrites sur le cadran d'une boussole". Les sèmes en sont multiples: /étoile + direction + orientation + multiplicité + marine, etc./. Or au verset 9, il est question du "vent" en tant que vent, soutenu par "véhément", "respire", avec les sèmes dominants de /souffle + mouvement + impulsion.../ ; et la "rose" apparaît à son tour, comme fleur, "rose pourpre" et rose parfumée qu'on "respire", aux sèmes totalement étrangers à ceux de "vent". En éclatant, le paralexème a libéré ses deux composants et ouvert deux isotopies nouvelles. Il faudra la qualification de "rose marine" et "l'appel du monde

---

101- On ne peut tous les citer. Mentionnons Cl. Gauvreau: Etal mixte, Brochuges, Les boucliers mégalomanes, rassemblés dans Oeuvres Créatrices Complètes; une initiatrice, Thérèse Renaud, Les sables du rêve; un grand nom comme Nicole Brissard, et les poètes publiés dans La Barre du Jour, dans La Nouvelle Barre du Jour, dans Les Herbes rouges, etc...

au goût de varech" pour rejoindre l'isotopie instaurée par la "rose des vents". Cette disjonction dans l'isotopie, pour réelle qu'elle soit, reste donc limitée, locale, et se résout dans une conjonction unifiante.

Peut-on envisager des ruptures d'isotopies atteignant le texte dans sa globalité? Etudiant les isotopies présentes dans Le Vierge incendié, J. Fisette propose de les classer en quatre types, d'après la présence d'une ou de plusieurs isotopies et d'après les rapports qu'elles entretiennent entre elles<sup>102</sup>. Malgré les difficultés d'approche et l'hermétisme de certains poèmes de P.-M. Lapointe, nulle part il n'est question de rupture d'isotopie, au sens où des catégories sémantiques absolument étrangères les unes aux autres surgiraient dans le texte sans qu'elles ne trouvent quelque part un point de jonction qui assurerait leur cohérence. S.-D. Garneau ne nous en offre aucun exemple. Nous en avons cherché chez d'autres poètes. La modernité de Nicole Brossard ne semble pas aller jusque là. Les Mondes Assujettis de Claude Péloquin présentent quelques exemples intéressants, tels des songes en craie ou Poème nucléus<sup>103</sup>, lequel se termine sur un éclat de rire après nous avoir conduit sur trois ou quatre pistes qui ne convergent que dans cet éclat de rire. Chaque courte séquence de ce poème manifeste toutefois une certaine unité partielle. L'unité globale est souvent suggérée, dans ces poèmes, par le titre qui, pour être parfois étrange, n'en oriente pas moins la lecture vers un sens possible.

Peut-on aller plus loin encore et découvrir la disjonction globale et totale, texte dans lequel tous les éléments seraient posés en adjonction sémantique, ce qui équivaldrait à une absence totale du principe intégrant qu'est l'isotopie? "Toute lecture (étant) reconnaissance d'isotopie(s)", selon J. Fisette, une absence d'isotopie rendrait la lecture impossible et le texte "illisible". Certes, les mots étant "dégagés de leur rôle de serviteurs de la pensée, c'est à dire d'un discours 'entendu'..."

---

102- J. Fisette, Le texte automatiste, p.45 et ss.

103- Cl. Péloquin, Oeuvres complètes (1942 à 1975), Montréal, Beauchemin, 1976, vol. 1, p.68, 15. Cf. aussi la série des "Masques", vol. 3. p.97-111.

le poème ne veut plus rien dire. Le poème 'dé-parle'. Parle seul."<sup>104</sup>  
 Mais cette destruction libératrice crée un nouveau langage, une nouvelle parole, qui dit un monde nouveau. Les poèmes de la modernité sont lisibles, mais en un autre sens: lisibles dans leur forme visuelle et graphique, lisibles dans leur forme sonore et dans le flamboiement des images ou représentations surgies de cette magie verbale. Témoin, parmi les poèmes de Cl. Gauvreau, ce poème 69 des Boucliers mégalomanes<sup>105</sup>:

Stugmuturufu  
 Panthère automatiste  
 Le mugissement du cerf trompe le plasticien qui a communiqué  
 de la main de Boileau  
 Uqma métèque maricroche  
 Ivan ménévioc véverr à viol fautaublègle  
 Le parka du célibataire rutile sur les ondes de la fraîcheur  
 noire  
 Baiser de nirontamaine  
 Le Japon met le feu aux fleurs

Mais est-ce encore de la poésie? L'écriture s'est accordée des libertés telles que la lecture ne peut plus suivre.

\* \* \*

---

104- P.-M. Lapointe, "Ecriture/Poésie/1977", p.39-43.

105- Cl. Gauvreau, Oeuvres créatrices complètes, p.1255.

## 7 - CONJONCTION ET DISJONCTION ÉNONCIATIVES

Tout énoncé a sa source dans un acte d'énonciation ou acte de production du discours par un sujet-locuteur. Ce "procès d'appropriation" de la langue<sup>106</sup> par un locuteur place ce dernier dans un réseau de rapports: rapport du sujet de l'énonciation, qui est toujours un JE, avec le sujet de l'énoncé, qui peut être je, tu ou il; rapport avec l'autre, le tu ou l' "allocutaire", nécessairement posé en face; rapport avec l'énoncé lui-même, par exemple dans la mesure où le sujet l'assume; etc. L'énoncé porte les marques de ces divers rapports instaurés dans et par l'acte d'énonciation, et on peut y discerner aussi un jeu de conjonction et de disjonction, selon la stratégie discursive adoptée par le sujet-locuteur. Parmi les divers aspects mis en lumière par les études sur l'énonciation, nous n'en retiendrons que deux.

L'énonciation place le JE qui s'énonce dans un certain rapport avec le sujet de l'énoncé. Cela peut aller de la "distance" minimale<sup>107</sup>, quand s'identifient le je sujet de l'énoncé et le JE sujet de l'énonciation, - jusqu'à la distance maximale, où le sujet de l'énoncé se donne comme un "il", que Benveniste appelle la "non-personne", radicalement distinct du JE de l'énonciation. A ce premier point de vue, deux grands types d'énoncés s'opposent sur l'axe continu de la distance: le "discours", marqué par la présence du rapport JE/je ou tu, et l' "histoire", où domine le rapport JE / il .

---

106- E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, II, p.82. Les citations de cette section proviennent du ch.V, "L'appareil formel de l'énonciation", p.79-88.

107- Jean Dubois dégage, dans l'analyse de l'énonciation, quatre concepts: la distance, la modalisation, la transparence, la tension. Nous avons ne pas voir clairement ce qui distingue à ce point la transparence de la distance, sinon un angle de vue légèrement différent. Est-ce suffisant pour en faire deux concepts distincts? ("Énoncé et énonciation", Langages, 13, 1969, p.100-110).

Dans le poème, le JE du poète peut jouer, sur cet axe, de tous les rapports possibles entre le JE, ICI, MAINTENANT de l'énonciation et le sujet de l'énoncé pour s'exprimer ou exprimer son rapport au monde. Il se manifeste dans le je:

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise (SDG,9)

ou il dialogue avec lui-même à travers un tu en lequel il se dédouble:

Tu croyais tout tranquille...

Et tu pensais que cette mort était aisée (SDG,28)

à moins qu'il ne se cache même sous un il:

Il ne regarde que pour vous embrasser  
Autrement il ne sait pas quoi faire ... (SDG,15)

Ou alors, totalement absent dans le monde narratif historique, le poète ne pose qu'un il:

Un homme d'un certain âge

...

Est assis au pied d'un mur (SDG,25)

On devine aisément qu'un texte peut présenter tout un jeu de modifications des distances entre les sujets de l'énonciation et de l'énoncé, producteur de conjonctions et de disjonctions.

D'autre part, le procès de l'énonciation se déroule selon divers modes qui manifestent les attitudes de l'énonciateur aussi bien vis-à-vis de son énoncé qu'à l'égard de son allocataire, ce qui confère à l'énoncé des formes discursives variées. Accordons à Benveniste que le dialogue, où "deux figures" sont "alternativement protagonistes de l'énonciation", soit la forme caractéristique "de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif." En poésie, le dialogue revêt des formes subtiles, en raison de l'incertitude qui plane sur l'identité du protagoniste et sur la nature de sa participation. Aussi le dialogue se transforme-t-il souvent en monologue ou "dialogue intériorisé... entre un moi locuteur et un moi écouteur". A un autre point de vue, pour manifester l'attitude du sujet parlant, la stratégie énonciative peut se livrer à une simple narration ou à une description, y insérer des énoncés rapportés, procéder par constatations, assertions, intimations, interroga-

tions, exclamations, etc.<sup>108</sup>, et user de tous les moyens de modalisation offerts par la langue; enfin toutes ces voies peuvent se croiser dans un même texte, mettant en jeu ce que Greimas appelle les opérations de "débrayage" et d' "embrayage"<sup>109</sup>. Nous revenons ainsi dans le champ de la conjonction et de la disjonction énonciative.

---

108- Tzv. Todorov analyse ces diverses formes dans "Problèmes de l'énonciation", Langages, 17, 1970, p.3-11.

109- A.J. Greimas & J. Courtès, Sémiotique, p.79 et 119.

## CONJONCTION ÉNONCIATIVE

7.1 - Comme pour le parallélisme structural, la persistance ou la récurrence d'un même élément, ici le mode d'énonciation, pourrait constituer une sorte de conjonction. Même si la variété des formes d'énonciation est pratiquée courante, il n'en reste pas moins que, dans une séquence d'énoncés, le lecteur-auditeur est sensible à la permanence d'un même mode énonciatif ou à son retour après une variation. Le poème Lassitude (SDG,154) est construit tout entier, dès le troisième vers, sur le mode interrogatif à peine modulé et dix fois repris. Les marques en sont le pronom interrogatif quatre fois répété:

- 3 Et qui viendra dans ma misère?
- 4 Qui aura le courage...?
- 5 Qui me verra ...?
- 9 Qui m'entendra...?

puis le syntagme avec l'adjectif interrogatif, six fois présent:

- 11 Quelle main de femme posera...
- 13 Quels yeux de femme...
- 17 Quels yeux de femme et de bonté...
- 22 Quelle voix pourra retentir,
- 23 Quelle voix de miséricorde...
- 28 Quelle voix pourra se glisser ...?

Cette permanence du mode énonciatif, qui s'ajoute au parallélisme structural, crée une homogénéité et une continuité certaines. Dans Ma maison (SDG,153), deux strophes séparées par un blanc sont reliées par l'emploi du même mode projectif, marqué par le verbe "vouloir" et par le temps grammatical du futur:

Je veux ma maison bien ouverte,  
Bonne pour tous les miséreux.  
Je l'ouvrirai à tout venant  
Comme quelqu'un se souvenant ...

Cette analyse peut être raffinée, en distinguant, avec Benveniste, l'émergence des divers indices: ceux de personne/non-personne, ceux de l'espace et du temps, ceux de l'ostension, etc. Cette conjonction énonciative rejoint souvent d'autres types de conjonction déjà rencontrés.

## DISJONCTION ÉNONCIATIVE

7.2 - La disjonction semble plus aisée à repérer. On la remarque d'abord dans un changement du mode d'énonciation survenant au sein d'une séquence homogène, quand, par exemple, un énoncé de mode narratif est interrompu par l'émergence d'un autre mode. Le poème Identité (SDG, 165) débute par une constatation-assertion:

1 Identité  
Toujours rompue

Il se poursuit sur le mode narratif:

3 Le pas étrange de notre coeur  
Nous rejoint à travers la brume  
5a On l'entend

Par contre, le segment suivant, séparé des vers qui l'entourent par des blancs et un décrochage:

5b quel drôle de cadran

nous projette dans le mode exclamatif. La narration a fait place momentanément à une réflexion - exclamation. Les vers 6 et 7 reprennent le mode narratif:

6 Le noeud s'est mis à sentir  
Les tours de corde dont il est fait

Six poèmes de Regards et jeux dans l'espace comportent ainsi des irrptions du JE sujet d'énonciation dans un mode narratif.

Ces mêmes vers nous permettent de mettre en lumière d'autres disjonctions, liées à la première, opérant sur d'autres modalités. Disjonction portant sur les sujets de l'énoncé: du v.1 au v.4, les énoncés reposent sur un "débrayage énoncif", selon l'expression de Greimas, de la part de l'instance d'énonciation, le JE - poète. Cette narration pose un double sujet il: l'identité, puis le pas du coeur qui "rejoint" l'objet me ("Nous"), ce qui a pour effet d'introduire, à partir du v.3, la présence du sujet à titre d'objet. Mais au vers suivant 5a, un embrayage énoncif actantiel fait émerger la personne-sujet je, dissimulée sous le on, comme pour maintenir la distance vis-à-vis du JE sujet de l'énonciation. L'énoncé

change donc de sujet: de il, on passe à je. Dans le segment suivant 5b, intervient directement, au terme d'un embrayage énonciatif, le "moi locuteur" ou le JE de l'énonciation. Dès le vers 6, réapparition du il sous l'effet du débrayage, et évacuation du je-objet. On assiste donc en quelques vers à quatre changements successifs du sujet de l'énoncé.<sup>110</sup>

7.3 - Disjonction portant sur le changement de registre de langue, changement que J. Dubois retient comme un cas de modalisation<sup>111</sup>. Il s'agit des variations de type socio-linguistique manifestées dans l'emploi de tel ou tel style: littéraire, soutenu, familier, populaire... Dans le poème qui nous sert d'exemple, trois segments rompent la tonalité générale:

- 5b quel drôle de cadran  
 19 Il vient à petits coups  
 Tout casser la chambre en morceaux  
 29 Où est-ce qu'on reste  
 Qu'on demeure  
 Tout est en trous et en morceaux

La tonalité générale du poème peut se situer dans le registre mi-soutenu, mi-familier, cher à Saint-Denys Garneau. Le premier segment (5b) appartient à la langue franchement familière; le second et le troisième au registre nettement populaire: construction grammaticale ambiguë de "tout" qui fait hésiter entre un statut de pronom indéfini quantitatif complément d'objet de "casser" et celui d'adverbe déterminant ce verbe, - et emploi de l'expression "est-ce que" en dehors d'une interrogation directe, et du verbe "rester" au sens de "demeurer". S-D. Garneau aime ainsi baisser le registre d'un cran, tandis que parfois le registre peut changer vers le haut, tel cet exemple de P-M. Lapointe:

---

110- Commencement perpétuel (SDG,25) présente aussi une discrète rupture au vers 10. Le segment "Je commence un deux" est à mettre au compte du je de l'énoncé rapporté, tandis que le segment "et le reste" relève du je - narrateur qui intervient pour résumer la suite. Le passage se fait sans aucune marque repérable: le discontinu au sein du continu.

111- J. Dubois, "Énoncé et énonciation", p.105.

rougeorme (au balancier de bras) dizain suddané mon épaule  
 contre un bloc vif... (PML,47)

où les termes rares et précieux modalisent le registre du poème.

7.4 - Disjonction enfin de l'énoncé rapporté, qui se présente comme un énoncé E2, d'un autre ordre, inséré dans un énoncé englobant E1 et mis au compte d'un autre sujet d'énoncé ou d'un autre sujet d'énonciation. Le poème Commencement perpétuel (SDG,25) en fournit quelques exemples. Il s'agit de cet "homme d'un certain âge assis au pied d'un mur". Au vers 7:

Il dit je vais compter de un à cent

Le segment de style direct rompt la narrativité inscrite dans le début du vers, introduit l'énoncé E2 mis au compte de l'homme assis qui devient le JE de cette énonciation rapportée ici par le narrateur. Énoncé-énoncé. Après un retour à la narration au vers 11 ("il ne sait plus bien"), on rencontre, du vers 12 à 16, un nouvel énoncé rapporté E3,

12 C'est comme quand on croyait compter...

...

On essaye de reconstruire

...

16 Et l'on attend la prochaine heure

Cette sorte de récit second se fonde sur une comparaison entre la situation de l'homme qui se perd dans son énumération et le récit d'un souvenir, d'une expérience qui appartiennent à un on, c'est à dire un je discret, qui n'est autre que l'instance d'énonciation. Au vers 17 enfin, nouvel énoncé rapporté, semblable à celui du v.7:

Il dit allons il faut en finir

Tous ces énoncés rapportés, de l'un ou l'autre type, sont autant de disjonctions dans le déroulement du texte.

A travers les plans de l'expression, du contenu et de l'énonciation, nous avons relevé un certain nombre de procédés de conjonction et de disjonction et soulevé un certain nombre de problèmes. On n'a pas été sans remarquer que le même poème pouvait revenir plusieurs fois dans le champ de l'observation, toujours à un titre différent. C'est déjà assez montrer que conjonctions et disjonctions cohabitent le même espace textuel, qu'elles se renforcent ou se contrecarrent dans l'équilibre du texte. Il convient maintenant, à la lumière des instruments inventoriés dans ce chapitre, de reprendre les poèmes de S-D. Garneau pour voir comment y fonctionnent conjonctions et disjonctions.

\* \* \*

2e Partie

A P P L I C A T I O N

À L'ŒUVRE DE

SAINT-DENYS GARNEAU

2<sup>e</sup> Partie

## CHAPITRE I

ETUDE DE POÈMES

Après avoir fait l'inventaire des divers types de conjonction et de disjonction, il convient de voir comment l'une et l'autre fonctionnent conjointement dans un texte. On ne cherchera pas à donner une explication exhaustive, un commentaire complet des poèmes que l'on va aborder dans ce chapitre; mais on dégagera leur articulation, leur organisation, pour mettre en valeur le jeu de la conjonction et de la disjonction comme opérateurs de l'unité et de la spécificité du poème. L'application de tel ou tel modèle ne s'impose pas pour la lecture homogène d'un poème, puisque tel n'est pas notre objectif; mais l'emploi temporaire de quelques procédures peut s'avérer utile. De même, les analyses syntaxiques ne s'intéressent pas aux structures profondes des phrases, mais à l'organisation des éléments dans la forme de surface; elles présenteront donc uniquement la séquence dite terminale des symboles catégoriels en usant parfois d'une disposition des groupes qui mette en valeur les enchaînements et surtout les parallélismes. Enfin certains cas intéressants concernant la micro-structure d'un poème, délaissés en ce chapitre, seront renvoyés au chapitre suivant.

Pour notre analyse, nous n'avons retenu qu'une douzaine de poèmes<sup>1</sup>. Notre choix a été guidé d'abord par le souci de présenter le fonctionnement des diverses sortes de conjonctions et de disjonctions qui se rencontrent dans notre corpus. Un certain nombre de poèmes sont intéressants par leur structure syntaxique, d'autres par les parallélismes qui les organisent,

---

1- Voir en annexe, p. 308, l'index des poèmes analysés en entier ou en partie, ou mentionnés au cours de cette étude.

d'autres par l'articulation sémantique, d'autres encore par leur mode d'énonciation. Tel poème rend compte de procédés d'ordre phonique, tel autre de procédés d'ordre graphique. En fait, chaque poème présente un éventail caractéristique d'un certain nombre de conjonctions et de disjonctions qui se trouveront ainsi observées en leur fonctionnement.

\* \* \*

LE JEU

Ce poème (SDG,10) d'une quarantaine de vers est intéressant par sa structure sémantique. On y distingue aisément trois séquences majeures: la séquence A (v.1-16) où domine le thème du jeu de construction de l'enfant, la séquence B (v.17-27) qui pose le thème de la création poétique, et la séquence C (v.28-44), où il est encore question de poésie, mais sur un autre registre. A l'intérieur de ces séquences, se dessinent des sous-séquences ou sections, identifiées par la présence de disjonctions:

les sections Aa(v.1-12) et Ab(v.13-16) séparées par un blanc strophique et par les disjonctions syntaxique et énonciative de la double exclamation du v.13;-

les sections Ba(v.17-22) et Bb(v.23-27) que séparent également une disjonction graphique majeure, une disjonction syntaxique de la phrase nominale et une disjonction énonciative;-

les sections Ca(v.28-38) et Cb(v.39-44), marquées par la présence d'un opérateur de concession ("Et pourtant"), par une opposition logico-sémantique avec ce qui précède et par un espace strophique agrandi.

L'étude du procès de l'énonciation va permettre de poser des jalons pour la compréhension de la structure sémantique. Le poème se déroule tout entier dans le présent de l'énonciation, comme le soulignent ces deux expressions, - l'enfant "est en train de" bâtir un village, et "voilà" la boîte de jouets, - qui actualisent le présent de l'énoncé dans celui de l'énonciation.

Dans la séquence A, section Aa, au v.1, un énoncé rapporté est mis au compte d'un je non identifié s'adressant à un tu pluriel qui ne l'est pas davantage. Énoncé en disjonction graphique, séparé par un grand blanc<sup>2</sup>

---

2- L'édition originale de Regards et jeux dans l'espace montre, p.11, que le premier vers est séparé du second par un large espacement, un blanc de valeur - 2 lignes, alors que les blancs strophiques ordinaires ont pour valeur - 1 ligne. Cela n'apparaît pas dans l'édition critique de J. Brault et B. Lacroix, où tous les blancs ont la même largeur. Cet espacement volontairement agrandi crée un temps de silence et permet la disjonction énonciative dès le vers suivant. - Rappelons que nous évaluons les espaces strophiques d'après le nombre de lignes de texte sautées; d'où la notation: "valeur 1, 2 ou valeur 3". Cf. note 56 p. 105.

de la strophe suivante, et en disjonction sémantique puisque, ni avant ni après, locuteur et allocutaire ne sont présentés. Certes, on peut penser que cet énoncé: "Ne me dérangez pas"... est le fait de l'enfant occupé à jouer; mais plus loin, le poète peut prendre cette interdiction à son compte. De sorte que cette double disjonction permet une certaine conjonction entre deux moments du poème. L'allocutaire est en tous cas un perturbateur possible du jeu, un étranger qui ferait irruption. Le vers 2 inaugure une narration, de la part d'un narrateur-observateur non identifié. Du v.3 au v.12, ce narrateur-spectateur, en principe hors du jeu, entre dans le procès énonciatif par ses interprétations, ses appréciations, ses projections: il interprète ce que fait l'enfant, comme s'il était lui-même au coeur de l'action, en quelque sorte identifié à l'enfant. Cette section, composée d'énoncés non-joints, qui se suivent en parataxe, sans parallélisme formel, est rompue par une courte assertion de l'instance d'énonciation: "Il joue" (v.5), elle aussi en disjonction graphique, surgie dans le silence qui suit l'évocation extensive de l'univers en train de naître. Les vers de cette section énonciative sont presque tous affectés par un décrochage graphique, en bout de ligne, non par manque de place, mais pour mettre chaque fois en valeur une image.

La section Ab(v.13-16), détachée par un blanc strophique dont l'édition de 1937 suggère une grande valeur par l'espace laissé libre en haut de page, s'ouvre sur une double exclamation de forme nominale. Ce changement de modalité énonciative, investissant une plus grande tension affective de la part du narrateur, enchaîne, par le connecteur "et" et par l'intensif "surtout", sur un nouvel énoncé rapporté, qui déroule en un long phrasé son interdiction et sa mise en garde. Ces deux énoncés sont à mettre au compte du narrateur-observateur et s'inscrivent en conjonction avec ce qui précède: l'intensité affective grandissante du commentaire débouche sur l'exclamation, tandis que la forme négative de la mise en garde rejoint l'énoncé initial et l'interdiction de déranger, et s'adresse également à des perturbateurs inconscients. La parenté de ces deux énoncés conduit à attribuer l'énonciation du premier vers à celui qu'on tient pour le narrateur, plutôt qu'à l'enfant.

La séquence B est séparée de ce qui précède par un très large

blanc de valeur 3 dans l'édition originale.<sup>3</sup> Cette disjonction graphique majeure, qui marque une rupture importante dans le développement, est compensée par la conjonction énonciative. Par le déictique "Voilà...", par l'irruption du JE, instance de l'énonciation, le narrateur-observateur se dévoile comme le poète-joueur:

Voilà ma boîte à jouets  
Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements

Par un effet rétroactif, l'identification du locuteur, jusqu'ici indifférencié, projette une lumière sur tous les énoncés précédents et sur la conjonction enfant-poète qu'on devinait dans certains énoncés. Isolée visuellement par deux grands blancs majeurs de valeur 3, la section Ba constitue une sorte de strophe autonome. Malgré la présence de la double exclamation nominale au v.13 de la séquence A, la structure syntaxique de cette section Ba diffère sensiblement de celle qui précède: plus de verbes, pas de phrase verbale complète, seulement des noms accompagnés de déterminants, ou des infinitifs qui sont encore une forme nominale des verbes.<sup>4</sup> Séparée également par un large blanc de valeur 3, la section Bb (v.23-27) revient au mode narratif après un débrayage énoncif, où un premier énoncé en forme nominale s'oppose à un second de forme syntaxique canonique multipliant les verbes. Ainsi, narrateur intervenant directement

---

3- Du vers 13: "Joie de jouer"... jusqu'au vers 22: "Qu'on croyait perdu", l'édition critique de J. Brault et B. Lacroix fait une grande strophe unique; aucun blanc strophique n'est intercalé entre "les fleurs invisibles" du v.16 et "Voilà ma boîte à jouets" (v.17). Il n'y a de blanc que l'espace laissé libre par le décrochage en retrait de "des fleurs invisibles". - Or l'édition originale, p.12, insère là un blanc très large, le plus large de ceux qui sont employés dans cette édition, de valeur 3. L'édition des Poésies, Fides, 1972, coll. du Nénuphar, p.34, maintient ce large espace blanc. Etant donné la largeur de ce blanc voulue par l'auteur et partant sa signification, on regrette que l'édition critique ait omis totalement ce blanc-silence, et qu'elle ait réduit considérablement celui qui sépare la strophe suivante.

4- "On a dit et répété ... et à juste raison que l'infinitif est le nom du verbe". C.Guillaume appuie cette affirmation sur la différence de ce qu'il appelle "l'incidence" entre le verbe en fonction verbale, soumis à l'incidence externe du sujet, et le verbe infinitif, en fonction nominale, soumis à l'incidence interne caractéristique du nom (qui ne réfère qu'à lui-même). Leçons de linguistique 1949-1950, Structure sémiologique et structure psychique de la langue française II, Québec, Presses de l'université Laval, 1974, p.200.

à des degrés divers, l'instance d'énonciation ou le poète fait l'unité de ces deux séquences.

Toute la séquence C est en disjonction énonciative avec les deux précédentes, en une remarquable homogénéité. C'est un énoncé rapporté, aux modalités nouvelles. Rupture dès la première strophe (v.28-31), par la forme impersonnelle, où ne sont nommés ni je, ni tu, ni il, mais où un locuteur non encore identifié disserte des qualités et des défauts de quelqu'un:

De l'amour de la tendresse...  
Mais pas deux sous de respect ...

A partir du v.32, un on parle d'un il:

Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir

Ce "on" inclusif et pluriel rassemble en lui "grandes personnes" et "gens" bernés. Comme il attribue à il des actes qui appartenaient à l'enfant et au poète en séquences A et B, ce il désigne donc le poète-narrateur, le je de la séquence B. Après s'être, en un premier temps, identifié en quelque sorte à l'enfant-joueur en exprimant le projet et la vision transformante de celui-ci, puis s'être exprimé en son nom propre, le poète, instance d'énonciation et je-narrateur, entre maintenant à l'intérieur du groupe étranger des autres, pour en rapporter les jugements assertifs sur lui-même, devenu objet du discours.

Cette séquence présente des changements dans les modalités énonciatives. Dans le segment 28-31, quatre énoncés de forme nominale, impersonnelle et atemporelle, mêlent une expression très familière ("pas deux sous de respect pour...") à des formes binaires en parallèle qui instaurent un certain rythme en des lexèmes dont le contenu sémantique relève d'un registre marqué qui n'a rien de familier. Dès le v.32, le discours se fait plus ample et s'articule autour de quatre comparaisons hypothétiques "comme si", manifestant la difficulté de cerner l'objet, précisément parce qu'il est étranger à l'univers de ce sujet-locuteur. Discours enfin qui se développe sur une dialectique de la concession. Le vers 28 s'ouvre sur une concession:

De l'amour... qui donc oserait en douter

aussitôt détruite par une assertion portant sur un autre objet

Mais pas deux sous de respect...

opposition qui se poursuit jusqu'au v.39, où une nouvelle concession plus essentielle

Et pourtant dans son oeil gauche ...  
Une gravité de l'autre monde ...

ramène le locuteur en harmonie avec la quête fondamentale du poète: que son activité poétique soit reconnue dans sa valeur et sa "gravité", dans son sérieux.

L'unité générale du poème repose surtout sur sa structure sémantique. Un grand thème parcourt tout le texte, celui du jeu, indiqué déjà dans le titre. Parmi les trois thèmes secondaires qui correspondent à la division des trois séquences, jeu de l'enfant, jeu du poète et jeu des grandes personnes, on devine bien que pour le poète, c'est son propre jeu qui est au centre de tout, occupant justement la séquence centrale. Et si le jeu de l'enfant paraît si développé en première séquence, ne serait-ce pas parce qu'il sert de point de référence? Une analyse rapide du contenu sémantique de chaque séquence permettra de dégager ensuite l'articulation isotopique du poème.

La séquence A affecte au jeu de construction de l'enfant les traits suivants (s1,s2... identifiant les sèmes):

- s1 - activité sérieuse, gravité:(ne pas déranger, ~~très~~ occupé)
- s2 - activité créatrice                   :(village, ville, univers, fleur...)
- s3 - activité transformante           :(cubes de bois= maisons  
  planche= toit, etc...)
- s4 - création de merveilles           :(châteaux, pas mal à voir, beau mirage)
- s5 - fantaisie                           :(savoir où va la route-paradis  
  des libertés)
- s6 - aisance                             :(c'est facile - libertés)
- s7 - tendresse-joie                   :(la plus chère - joie)

Ce que nous nommons ici "activité transformante" (le sème s3) désigne un phénomène essentiel dans le jeu de l'enfant: les choses perdent leur nom pour en acquérir un autre, elles perdent leur signifiant-signifié pour en recevoir un autre, à partir de quoi elles "sont" réellement autre chose

pour l'enfant. Il s'agit donc d'une capacité d'aller au-delà des choses, pour que chacune devienne le "signe" d'une autre. Il apparaît ainsi que tous les sèmes relevés ne sont pas du même ordre. Le sème s3 constitue le noyau de ce thème du jeu. Il est renforcé par s2 (activité créatrice qui fait exister des choses nouvelles) et par s4 (aspect merveilleux de ces choses nouvelles). Les autres sèmes s1,5,6,7 sont des valeurs qui affectent soit l'activité du jeu, soit le joueur. Cette première séquence développe surtout le sème-noyau s3.

La séquence B, reliant le jeu du poète à celui de l'enfant: "Voilà ma boîte à jouets"... affecte l'activité poétique d'un certain nombre de traits qu'on identifie par les mêmes s1,2,3...

- s3 - action transformante : (allier séparer marier, enlacements)
- s4 - création de merveilles : (de merveilleux enlacements)
- s5 - fantaisie : (faire tomber l'étoile pendue à un fil)
- s6 - aisance : (une chiquenaude...- danse)
- s7 - tendresse-joie : (une tendre chiquenaude-éclat du rire)

L'absence des sèmes s1 et s2 est compensée par la présence du sème essentiel s3 soutenu par s4 et par tous les autres. Cette identité partielle portant sur l'essentiel suggère une identité complète entre le jeu de l'enfant et celui du poète.

Dans la séquence C, se fait jour une autre lecture du jeu poétique, s'appuyant sur les mêmes traits:

- s1' - activité non-sérieuse : (légèreté, espiègle, berner les gens)
- s2 - ?
- s3 - action transformante : (perturbe l'ordre établi-sous les mots, déplace toutes choses-chambre à l'envers,...)
- s5 - fantaisie : (irrespect-légèreté-agit avec les montagnes...arrange les mots ...)
- s7 - tendresse-joie : (de l'amour, de la tendresse-espiègle plaisir - le droit rit...)

Mais en Cb, réapparaît s1 en correctif et opposé à s1':

- s1 - activité sérieuse : (gravité de l'autre monde-feuille d'arbre aussi importante que la guerre)

On pourrait ajouter les traits caractérisant le jeu des adultes:

s1 - activité sérieuse : (la guerre)

s3 - activité transformante : (la guerre)-

Tous les autres sèmes doivent être marqués du signe négatif. Il apparaît donc que dans la séquence C, seul le sème noyau s3 est maintenu: même les opposants reconnaissent le fait de cette pratique transformante dans le jeu. Mais manquent s2 et s4, comme si on ne reconnaissait pas le pouvoir créateur et créateur de merveilles. L'apparition du sème contraire s1' (activité non-sérieuse) est donc normale.

Transposons ces données en un tableau (où  $\emptyset$  marque l'absence)

contenu sémantique	jeu de l'enfant	jeu du poète	poète vu par d'autres		jeu des adultes
			Ca	Cb	
s1-act.sérieuse	+	$\emptyset(\rightarrow +)$	-	/ +	+
s2-act.créatrice	+	$\emptyset(\rightarrow +)$	$\emptyset$		-
s3-act.transformante	+	+	+		+
s4-merveilles	+	+	$\emptyset$		-
s5-fantaisie	+	+	+		-
s6-aisance	+	+	$\emptyset$		-
s7-tendresse-joie	+	+	+		-

On remarque la permanence du sème-noyau s3 dans les quatre cas, ainsi qu'un parallélisme quasi total entre le jeu de l'enfant et celui du poète, le premier éclairant et complétant le second. La seule rupture vient des "grandes personnes" et porte sur le caractère non-sérieux du jeu (s1'), pour ne pas dire sur son aspect perturbateur. Puisque c'est là que se situe l'opposition, il convient de donner à s1 sa juste place.

On peut désormais établir certaines équivalences dont l'évolution structure le texte:

(1)  $\frac{\text{la création poétique}}{\text{le poète}} \sim \frac{\text{le jeu de construction}}{\text{l'enfant}}$

relation qu'il faut compléter pour mettre en valeur le dénominateur commun essentiel, le sème s3:

$$(2) \frac{\begin{array}{l} \text{la création poétique} \\ \text{le jeu du poète} \end{array}}{\text{activité transformante}} \approx \frac{\begin{array}{l} \text{le jeu de construction} \\ \text{le jeu de l'enfant} \end{array}}{\text{activité transformante}}$$

et l'autre élément caractéristique, le sème s1:

$$(3) \frac{\begin{array}{l} \text{la création poétique} \\ \text{activité transformante} \end{array}}{\text{chose sérieuse \& grave}} \approx \frac{\begin{array}{l} \text{le jeu de construction} \\ \text{activité transformante} \end{array}}{\text{chose sérieuse \& grave}}$$

Cette relation (3) domine les séquences A et B, correspondant au point de vue du poète. En Ca, première section de la séquence C, un renversement des valeurs se manifeste avec s1':

$$(4) \frac{\begin{array}{l} \text{la création poétique} \\ \text{non-sérieux, non-grave} \end{array}}{\text{non-sérieux, non-grave}} \approx \frac{\begin{array}{l} \text{le jeu de construction} \\ \text{non-sérieux, non-grave} \end{array}}{\text{non-sérieux, non-grave}}$$

Ce renversement de l'attribution de qualification est dû à un changement de sujet d'énoncé. Mais dans la section Cb s'opère un nouveau changement partiel de qualification, par une concession:

$$(5) \frac{\begin{array}{l} \text{la création poétique} \\ \text{chose sérieuse \& grave} \end{array}}{\text{chose sérieuse \& grave}} \approx \frac{\begin{array}{l} \text{le jeu de l'enfant} \\ \text{non-sérieux, non-grave} \end{array}}{\text{non-sérieux, non-grave}}$$

Pour être exact, en (5), c'est moins l'acte poétique qui bénéficie de la concession valorisante que la personne même du poète. Ce nouveau rapport (5) diffère à la fois de (3) et de (4) puisqu'il maintient une disjonction entre les dénominateurs: il admet comme une concession partielle le sérieux du poète, la gravité dans l'ordre de l'être qui pourrait inférer le sérieux dans l'ordre du faire, sans changer d'avis sur la valeur du jeu en général. La relation (5) rejoint (3) caractérisant les deux premières séquences, en ce qui concerne la création poétique et établit une sorte de conjonction entre ces deux moments du poème.

Le jugement de valeur porté sur le jeu par les deux protagonistes

du poème affecte ce qui est le plus largement, développé dans le jeu de l'enfant et le plus critiqué dans l'activité poétique: la démarche transformant toutes choses, la capacité d'aller au-delà des signes ordinaires et conventionnels, de l'ordre établi, et d'instaurer un "autre monde". Cela appartient à l'essence même du jeu poétique comme au jeu de l'enfant. Ne pouvant nier le fait ni ce caractère essentiel, les opposants en inversent la valeur par la dépréciation.

Pour parler en termes d'actants, disons que l'objet de la quête A2 est défini dès le premier vers: que l'acte de création poétique, qui ressemble à un jeu, soit reconnu comme un acte sérieux et grave (au sens étymologique: "qui a du poids", cf. le vers 42). L'enjeu ne porte donc pas sur ce qui nous est apparu comme le sème-noyau, mais sur une question de valeur. Le poème se termine précisément sur une reconnaissance partielle de sérieux, accordée comme une concession en ce qui concerne la personne du poète, réalisant ainsi - en partie - l'objet de la quête et donnant cohérence au texte. Si la capacité d'aller au-delà des signes constitue l'adjuvant A5, l'opposant A6 se dessine aussitôt: c'est l'aveuglement, le plat réalisme des "grandes personnes", pour qui un cube de bois n'est qu'un cube de bois. Les deux acteurs-sujets, l'enfant et le poète, ont un même destinataire A4, c'est-à-dire le perturbateur A6, les grandes personnes qui ne partagent pas les mêmes capacités ni les mêmes valeurs. Mais à partir de la séquence C, dès le v.28, ce sont les grandes personnes qui deviennent le destinataire A3, s'adressant à elles-mêmes comme à leur propre destinataire A4, et accusant le poète d'être le perturbateur A6 de leur "jeu" à elles, où tout est à sa place selon l'ordre établi et sérieux, comme la guerre. Une disjonction sémantique s'opère donc dans les rôles assumés par les deux sujets présents: le poète et les "grandes personnes", véritables antagonistes. L'enfant n'est qu'un médiateur.

Disjonctions énonciatives et sémantiques interviennent ainsi au sein d'une vaste conjonction sémantique, non pour la contrecarrer ou la détruire, mais pour marquer l'articulation du texte, les oppositions initiales se résolvant peu à peu dans la concession ultime.

L'affirmation enthousiaste, dans Le jeu, du pouvoir créateur

de merveilles de l'activité poétique cède la place, en d'autres poèmes, à des aveux d'échec. De même, la concession qui limite la reconnaissance du sérieux à la personne du poète, laissera des traces d'amertume en d'autres endroits. Dans Tous et chacun, (SDG,157), le poète avoue son impuissance: "tous et chacun", après avoir rêvé de les marier, "interchangeables, réversibles"...

...je n'ai pu souvent pour cet échange  
Que vous accoupler.

Un poème a chantonné tout le jour (SDG,166) déplore que le poème ne soit pas venu à l'existence, la clé de lumière a manqué. Ou bien des parents n'ont pas compris leur enfant, un enfant qui les a bernés, ne tenant pas ses promesses de merveilles, disent-ils dans A propos de cet enfant (SDG, 170):

-Nous croyions découvrir le monde nouveau  
à la lumière de ses yeux  
Nous avons cru qu'il allait nous ramener  
au paradis perdu

Arrêtons-nous sur le poème On dirait que sa voix (SDG,164) qui présente quelques ressemblances avec Le jeu.

\* \* \*

ON DIRAIT QUE SA VOIX

Dans ce poème (SDG,164) de 15 vers, qui est aussi long que la séquence C du Jeu (17 vers), on trouve en effet le même mode énonciatif que dans cette séquence C: l'ensemble du poème est un énoncé rapporté, et le locuteur un personnage non identifié. Ce locuteur parle d'un "il" qui n'est pas davantage nommé. Ce sujet de l'énoncé est d'abord présenté comme une personne: "sa voix est fêlée - il rejoint - il est fatigué"; bientôt ce personnage cède la place au son de sa voix, à la chose, il n'est plus que chose, neutre: "cela s'arrête - cela casse". La question conclusive posée dans le dernier vers accentue encore la dépersonnalisation, puisque seul reste l'infinitif, sans l'ombre d'un sujet, personne ou chose:

Et pourquoi ne s'être pas en allé?

La séquence C du Jeu inverse le mouvement, puisqu'elle s'ouvre par une assertion nominale: "De l'amour de la tendresse..." pour se terminer sur la personne du "il": "il met la chambre - dans son oeil gauche".

Au début de la seconde strophe très courte, le vers 12:

Moi qui croyais que tout est vrai en ce moment

instaure évidemment une disjonction dans ce mode énonciatif, par l'apparition du sujet Je, sujet personnel de l'énoncé. Que recouvre ce Je? Le locuteur non manifesté de l'énoncé rapporté qui intervient tout-à-coup, l'espace d'un vers ou deux, ou le sujet "il" qui prend directement la parole et dont on rapporte l'a-partie? Il est difficile de trancher. Mais cette disjonction énonciative est prise dans un réseau complexe de conjonctions et de disjonctions.

En effet, un certain parallélisme est perceptible dans le début des deux strophes, qui commencent par une structure équivalente (où pN désigne un pronom ayant fonction de syntagme sujet SN1 et où SN2 (P) indique que le syntagme objet se développe en une proposition):

pN + V (+modalité) + SN2 (P)  
Adv.temps (interr.)

- v.1 On dirait que sa voix est fêlée  
Déjà?
- v.12 Moi qui croyais que tout est vrai à ce moment  
Déjà?

L'équivalence structurale établit une certaine conjonction sémantique entre les deux énonciateurs; rapprochement que contrecarre aussitôt la différence de modalité des deux verbes "dirait" et "croyais": le premier affecte l'affirmation "sa voix est fêlée" d'une modalité d'adoucissement, d'approximation, tandis que le second donne à "tout est vrai" une nuance d'irréel. Cette modalité d'irréel serait totale si l'on avait la forme "moi qui croyais que tout était vrai" au lieu du présent "tout est vrai". Le double "Déjà?" interrogatif a lui aussi une fonction ambiguë: on peut le considérer comme un enjambement au vers suivant de l'indice temporel marquant "fêlée" et "à ce moment"; il peut aussi avoir une valeur autonome et constituer un a-parte exprimant la surprise. Sa marque interrogative tend à le disjoindre des assertions qui le précèdent.

D'autre part, entre le vers 11 qui termine la première strophe,

... comme si rien n'était vrai

et le vers 12 qui inaugure la seconde

... que tout est vrai à ce moment

s'instaure une opposition sémantique. Presque toutes les affirmations de la première strophe sont modalisées par l'approximation et la comparaison: "on dirait que - il rejoint parfois - c'est comme... - c'est comme si..." Comme si rien n'était vrai. La voix - et il s'agit évidemment de la voix ou de la parole du poète - remplit très mal sa fonction du /dire/; l'énoncé constatif du v.11 précise qu'elle ne conduit pas à la vérité. Après le blanc-silence strophique, l'énoncé du v.12 rapporte l'illusion qu'entretenait le "Moi": "que tout est vrai à ce moment" dans la parole du poète. Cette illusion a donc cédé la place à une constatation: rien n'est vrai ou ne paraît vrai. C'est en raison de l'opposition entre la perception

d'une absence de vérité et la croyance erronée de la persistance de cette vérité, que le locuteur tire la conclusion sous forme de question: "Alors... pourquoi...?" Pour entraîner cette conclusion radicale, il faut que l'opposition soit perçue par le même sujet. Nous pensons donc qu'au vers 12, sous la forme de la première personne, c'est le locuteur non-identifié de tout l'énoncé qui s'exprime.

Le climat sémantique de ce court poème diffère de celui du Jeu. La tonalité dépréciative marque le développement des images, des approximations, même l'illusion de la vérité, alors que le poème précédent se déroule nettement sur le mode majeur. D'autre part l'oeil, le regard qui voit autre chose, un autre univers très réel au-delà de l'apparence des choses communes, cède ici la place à la voix. Voix ou parole du poète, qui a pour fonction de dire, en particulier de dire l'être des choses dans leur vérité éternelle qui dépasse les apparences. Dans l'acte de vision, le poète est seul en cause; l'acte de parole fait intervenir un autre, de qui il requiert crédibilité et adhésion, tandis que de la part du poète il réclame force et plénitude persuasive. Il n'est plus ici de "joie de jouer", de "paradis des libertés". L'intrication des conjonctions et des disjonctions en ce poème tendrait à signifier la situation confuse et désespérante dans laquelle se trouve acculé le poète.

\* \* \*

SPECTACLE DE LA DANSE

Les études du poème Spectacle de la danse (SDG, 12) ne manquent pas. Robert Vigneault juge ce poème "laborieux"<sup>5</sup> dans sa composition et dans son écriture; Paul Perron, appliquant le modèle sémiotique, nous semble solliciter le texte<sup>6</sup>. Notre étude, basée sur le fonctionnement de la conjonction et de la disjonction, tentera d'en montrer la simplicité et l'unité tout en respectant le texte. Ce poème de 34 vers répartis en six strophes d'inégale longueur se divise aisément en trois séquences: la séquence A (v.1-8) où domine le thème de la danse, - la séquence B (v.9-18) où domine celui du regard, - enfin la séquence C (v.19-34) qui unit danse et regard, rejoignant l'alliance suggérée dès le titre du poème.<sup>7</sup>

Pour mettre en évidence la cohésion sémantique, il est bon de dégager ce qui est dit de la danse et du regard. Il s'agit bien du regard, et non de la simple vision, bien que S-D. Garneau prenne ces termes l'un pour l'autre à deux reprises: dans le titre "Spectacle..." et au v.31

---

5- R. Vigneault, Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1973, p.11-12.

6- Paul Perron, "Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau", Voix et images, vol. IV, n° 3, 1979, p.479-491. Par exemple, dès la p.480, il divise le texte en "deux séquences, la première du v.1 à 8, la seconde du v.9 à la fin", à partir de la relation:  
 Séquence 1  $\approx$  Non-accompli  $\approx$  Après, la première exprimant l'action en train de se faire (grâce aux verbes au présent), la seconde une action faite antérieurement (grâce à la présence du parfait "j'ai vu"). Ce schéma ne met pas en lumière la double circonstance temporelle du regard, lui aussi affecté par un Maintenant (le regard manchot) et un Avant (son épanouissement au loin). L'étude des fonctions manifestées, le /savoir/ → /pouvoir/ conduisant au /faire/ et leurs transformations s'étendent sur les p.482 à 484.

7- La disposition graphique révèle un blanc large, de valeur 2, après les deux premières strophes, entre les séquences A et B. La séquence C est toute entière sur la page 16 de l'édition de 1937, formant un tout. Pourtant, la dernière strophe est séparée par un blanc de valeur 2, ce qui la détache et lui donne une signification de synthèse. On a, en cette page, deux quatrains dont l'incipit est "la danse", encadrant une strophe de huit vers développant les caractéristiques merveilleuses du regard.

"paraphrase de la vision". Ce qui distingue essentiellement /regarder/ de /voir/, c'est que le premier est un acte de recherche et de saisie, un acte actif, tandis que le second est un acte d'accueil, de réception passive. Seul le regard peut entrer en relation isotopique avec la danse par son aspect dynamique. Un relevé de ce qui est dit de l'un et de l'autre dans le texte mettra en évidence leur accord sur quelques axes sémantiques (les flèches indiquent une implication):

	danse		regard
spatialité	l'espace qui est toute la danse jouer avec l'espace		repos au loin épanouissement au loin alliage au ciel mariage au ciel infinis rencontrés trace en l'espace
mouvement	2e départ chemin arabesque	→	(1e départ) course-rencontre heurt sillage de l'oiseau passage de la chanson
relation unifiante	enveloppement séduction		alliage - mariage rencontre accolade
rythme	2e mesure	→	(1e mesure) inflexion rythmique
possession	prise de possession séduction		1e victoire
temporalité	attardement		repos épanouissement
merveilles			fleur heurt des merveilleux

Une différence apparaît comme un privilège du regard, souligné par un double "lui" aux v.23 et 28:

(laisse une trace)	←	ne laisse pas de trace
(remuement perçu)	←	remuement imperceptible
(par le corporel, le charnel)	←	accolade par l'immatériel de l'immuable transparence

Quand ni la danse ni le regard n'ont leur plénitude, c'est en raison de l'espace:

dans ce manque d'air  
sans espace

les murs  
coupe le regard au début  
regard manchot

Apparaît ainsi dans le texte une sorte d'équivalence entre le regard et la danse, largement développée selon l'axe du mouvement et surtout de l'espace.

Une première observation s'impose. Il ne s'agit pas d'une description de la danse, comme le laisserait croire une lecture banale du titre. Le DE qui unit "spectacle" et "danse" ne signifie pas que la danse est un spectacle; il conjoint simplement, en un rapport indéterminé que le poème précisera progressivement, le regard et la danse. D'autre part, on constate que presque tous les termes qui caractérisent le regard le présentent en fonction de relation: "regard manchot, alliage, mariage, infinis rencontrés, heurt des merveilleux, accolade". Et c'est sur ce même registre sémantique que se termine le poème de la danse: "enveloppement de la séduction", où le DE n'introduit pas une dépendance, mais encore une fois conjoint les deux termes en un rapport aussi fort qu'incertain.

Une seconde observation souligne la suppression, par le poète, entre les vers 28 et 29 de la version définitive, de deux vers du manuscrit:

Tout contre la réalité  
Comme elle entre mes bras

L'allusion évidente à une femme était sans doute appelée par le reflet, l'onde, la rivière et rappelait la baigneuse. Mais la femme n'entre pas dans l'isotopie générale de l'espace commun à la danse et au regard, tel qu'il vient de se manifester. D'où "la séduction" du dernier vers ne doit pas être entendue dans l'isotopie amoureuse, mais dans celle de la captation des choses et de l'espace, du "mariage" par le regard. Regard et danse sont prise de possession du monde et non seulement de la femme. L'ensemble du poème retire donc de cette unité isotopique une plus forte cohérence.

L'articulation du poème suit la division des séquences et le rapport établi entre danse et regard. La séquence A s'ouvre sur un Ici-Maintenant: le manque d'espace rend la danse mal aisée, et non impossible, comme le soutient P. Perron qui déduit de /savoir - pouvoir/ un non-faire /faire/. Le v.6 affirme pourtant un /faire/: "vous y jouez"<sup>(a)</sup> et "sans

(a) - Voir note renvoyée au bas de la page 179.

chafnes", donc librement. Le connecteur "Et" souligne fortement la contradiction entre le fait de ne pas savoir danser (ou jouer) et celui de danser quand même. La première strophe ne parle pas d'absence d'espace, de non-espace, mais simplement de manque d'espace, d'un espace réduit, ce qui rend la danse simplement "difficile". Le danseur ne peut donc pas, comme le souligne la seconde strophe, "jouer avec l'espace", y déployer l'ampleur de ses mouvements et de ses arabesques, qui sont comme une prise de possession de l'espace par le corps.

La séquence B, concernant le regard, se subdivise en deux sections, en fonction de l'espace: la section Ba(v.9-12) et la section Bb (v.13-18). En Ba, l'espace manque aussi, mais pour le regard: "les murs, la ville coupe le regard" Ici-Maintenant aussi, mais comme le résultat actuel et permanent d'un acte passé: "j'ai vu les murs". Par contre, la section Bb, à partir du v.13, développe avec complaisance un univers naturel ou règne l'espace: "au loin, épanouissement du paysage, au ciel, infinis"... et où le regard, limité par rien, s'en donne à coeur joie. Il y a donc un espace réduit, celui de la ville où le regard est amputé, et un espace illimité, infini, celui du paysage, du ciel, où le regard s'épanouit au loin.

Mais il y a aussi deux temporalités. Dans la section Ba, le v.9  
 Comment voulez-vous danser j'ai vu les murs  
 pose la difficulté de la danse Ici-Maintenant, en conjonction graphique, sur la même ligne que la vision des murs dans le passé, obstacles au regard. La ville "coupe" encore le regard dans le même Ici-Maintenant que celui de la danse, depuis qu'on a dressé les murs réduisant l'espace. La conjonction graphique et l'absence de ponctuation lient donc le sort de la danse à celui du regard. Les vers 12 et 13 sont le théâtre d'une intéressante disjonction au sein d'une apparente conjonction.

Avant même une inflexion rythmique  
 Avant, sa course et repos au loin

Une conjonction structurale fondée sur le parallélisme formel des deux vers assure le passage et la cohésion entre les deux sections. Pourtant, au v.13, le "Avant" est disjoint par une virgule, la seule virgule de la

strophe et presque la seule du poème. Cette disjonction graphique est de première importance: elle fait de ce "Avant" non plus une préposition (avant sa course, comme avant une inflexion), mais un adverbe de temps au sens fort: "avant", auparavant, en un autre temps antérieur. L'oubli de cette virgule fausse toute l'interprétation du passage qui devient "laborieux". Il y avait donc une époque, sans doute avant l'étranglement de l'espace par les murs de la ville, où le regard avait une puissance infinie, en particulier pour opérer des alliages, des mariages, des rencontres merveilleuses. Nous sommes là dans un "Avant" et dans un "ailleurs" auquel S-D. Garneau fait allusion en d'autres poèmes, comme Silence (SDG, 156) et dans son Journal<sup>8</sup>.

La séquence C prend appui sur cette condition idéale et édénique du regard pour la transposer en faveur de la danse. Malgré ses conditions difficiles Ici-Maintenant, la danse est capable de retrouver, de reconstruire ce qu'a perdu le regard. Comme il est "accolade par l'immatériel", elle sera "l'enveloppement de la séduction", c'est à dire re-prise de possession du monde par le déroulement du corps dans l'espace reconquis. L'importance du rôle de l'espace apparaît donc plus clairement. "Regard" et "espace" font déjà partie du titre du recueil. Mais ici, c'est en fonction de cet espace que la danse peut rejoindre et relayer le regard. Certes, la spatialité ne constitue pas un sème nucléaire de l'un ni de l'autre; mais le poète l'établit ainsi et il faut le suivre. Et si tout ce qui touche au regard est développé avec tant de complaisance et d'ampleur,

---

8- Un manuscrit de Silence (SDG, 1095, note) porte sur une feuille volante, séparée du poème par un trait, la confidence suivante: "Parfois quand j'écris, (j'ai) l'impression que ces choses sont vraies, mais non pas immédiatement, qu'elles sont vraies ailleurs dans ma vie". Cette confidence laisserait croire qu'opposé à "immédiatement", notation temporelle, "ailleurs dans ma vie" signifierait: à un autre moment de ma vie, notation également temporelle, alors que le poème Silence semble assez clairement opposer "ailleurs" à "ici" dans un plan spatial. Dans le Journal, au cours de sa longue réflexion esthétique sur son art, S-D. Garneau avoue avoir éprouvé dès son "jeune âge, cette nécessité de rejoindre la réalité, de la posséder ailleurs, plus parfaitement, éternellement." (SDG, 442). Cf. G. Riser, "La parole et le poète chez Saint-Denys Garneau", Voix et images, vol. V, n° 2, 1980, p. 294.

c'est que le regard sert de point de référence à la danse. Grâce à quelques ponts sémantiques qui relient partiellement danse et regard, c'est l'ensemble des connotations du regard que nous sommes invités à investir dans la danse. S-D. Garneau renouvelle ici le procédé adopté dans Le jeu où le jeu de l'enfant explicite indirectement les qualités de la création poétique.

L'articulation du texte, qui repose sur la conjonction sémantique de la danse et du regard en fonction de l'espace, trouve une confirmation dans les modalités d'énonciation. Le poème est composé presque en son entier sur le mode assertif, en des énoncés de structure verbale complète. S'adressant d'abord à un allocataire avec lequel il est en relation affective très marquée ("Mes enfants"... "Pauvres enfants"...), le locuteur ne cesse de constater et d'affirmer: "vous dansez mal - il est difficile de danser ici - vous ne savez pas jouer"... La brève irruption du "je", au v.9 permet d'authentifier les assertions: "j'ai vu les murs, la ville coupe le regard". La séquence C poursuit le même type d'assertion par aphorismes concernant la danse: "la danse est seconde mesure", elle "est paraphrase de la vision". Mais une intéressante disjonction énonciative survient du v.13 au v.18: une suite de phrases nominales, a-temporelles et a-modales, en une alliance un peu tourmentée de substantifs, essaye de dire la condition du regard "Avant", auparavant, avant les murs et l'amputation de l'espace. On retrouve ce même type d'énoncé après la disjonction graphique qui sépare "Du regard" (v.22) de son expansion en proposition relative. Du v.24 au v.29, une nouvelle suite de phrases nominales tente de dire encore ce qu'est le regard. Cette double disjonction énonciative intervient donc dans les deux passages où le poète essaye de cerner la réalité idéale du regard. Par contre, pour parler de la danse, il use d'une phrase verbale ample et rythmée<sup>9</sup>. Enfin, à part l'emploi du

---

9- Nous avons déjà remarqué, dans Le jeu, que l'énoncé développé en une structure syntaxique complète avec des verbes, et souvent dotée d'expansions, exprimait le jeu de l'enfant, tandis que l'énoncé nominal, a-verbal, caractérisait plutôt la création poétique.

parfait dans "j'ai vu les murs" (v.9), tout le poème se déroule dans le présent. Présent de la difficulté de la danse Ici-Maintenant; présent de l'amputation du regard, comme conséquence permanente et actuelle d'un passé ayant établi les choses; présent de la victoire de la danse, qui revêt un aspect axiomatique, hors du présent de l'énonciation, presque atemporel, à l'instar de la temporalité du regard édénique. Conjonctions et disjonctions des modalités énonciatives contribuent donc à la cohérence articulée et dynamique du poème.

Chose assez rare chez Saint-Denys Garneau, ce poème est marqué par une conjonction phonique très sensible. Dès la strophe I, la figure phonique [dã s] s'impose quatre fois en quatre vers: "dansez - danser - Dans ce - danse". Mais le vers 2 est en disjonction sonore: à lui seul il compte huit phones [i] dont trois en position sensible. L'équation "espace = danse" du v.4 se transforme, dans la deuxième strophe, en "espace - jeu", ce qui permet de poser l'équivalence "jouer = danser". D'autre part, "espace", relié à "danse" par son double [s], prépare le [a] de "regard" qui va dominer désormais. En effet, la strophe III commence par un rappel de la figure [dãs] qui se réinvestit dans les autres [ã] de "avant", pour céder très vite la place à [a:] long dont les occurrences significatives prennent les formes [a:r] et [a:ɜ] de "regard/paysage-alliage-mariage". Ce [a] remplit le paysage sonore par ses dix-huit occurrences que soutient la haute fréquence des liquides [l] et [r]<sup>10</sup>: on en compte trente-trois en dix vers. Cette strophe se termine sur une disjonction phonique sensible: les vers 17 et 18 ne comportent aucune des figures dominantes en position sensible, en particulier le [a], sauf les deux [i] de "infinis", trop éloignés et trop différents des "ici" de la première strophe pour retenir l'attention musicale.

Les trois strophes de la séquence C retrouvent les figures domi-

---

10- Nul n'ignore que le /l/ est une consonne latérale apico-dentale, tandis que le /r/ français est une vibrante alvéolaire qui tend à devenir une fricative dorso-uvulaire. Comme nous n'avons nul besoin de ces précisions phonologiques, il nous suffira de les classer l'un et l'autre sous la rubrique générale toujours valable de "liquides".

nantes [a:r] ("départ-victoire-regard-attardement-arabesque") et [a:ɜ] ("sillage-passage-paysage"), au total trente-six occurrences. Les vers 31 et 33 comportent même chacun cinq occurrences de [a]. L'alternance [a:r] / [a:ɜ] trouve son écho dans celle des liquides [l] / [r] qui apparaissent soixante et une fois, en particulier huit fois en fin de vers.

Enfin cette versification libre est marquée par un certain nombre de rimes ou d'appels sonores. La strophe IV voit trois rimes en [a:r]: "départ-victoire-regard"; la strophe V, de huit vers, présente des tercets croisés:

[a:ɜ]	sillage - passage -	paysage-
[ɛ:r/l/r]	air - immatériel -	rivière

La dernière strophe, qui commence sur le mot "danse", fait rimer "vision" avec "séduction", dont le [ɜ] rappelle celui de "monde" de la strophe IV où précisément la danse prend le relai du regard. Toutes ces conjonctions phoniques, avec les modulations et les disjonctions partielles qui y introduisent de la variété, ne suffiraient pas à établir la cohérence du poème. Mais elles la renforcent d'une manière sensible, puisque après avoir lié la danse à l'espace, le [a] de "espace" se répercute dans l'univers du "regard". Le titre comportait déjà cette alliance du [a] de "spectacle-regard" avec le [ã] de la "danse", jusqu'à ceux de "l'enveloppement" final.

Ce poème est riche de bien d'autres conjonctions et d'autres disjonctions. Nous en reprendrons quelques-unes plus loin, dans l'étude de quelques cas particuliers. Mais nous est apparu dans l'analyse de la macro-structure, ce qui constitue peut-être l'enjeu de ce poème: la reconquête de l'espace comme milieu vécu après qu'il eût été perdu comme monde saisi par le regard. Le Journal de cette époque témoigne de ces préoccupations qui portent sur la capacité pour le regard d'atteindre le monde en ce qu'il a d'essentiel (SDG, 360, 399, 431 et ss).

---

Note (a) de la p. 174 - Nous nous sommes appuyés, pour cette interprétation, sur le texte de l'édition critique. Or nous avons découvert, trop tard pour en tenir compte dans cette étude, que le manuscrit du Cahier V du Journal et l'édition originale de Regards et jeux dans l'espace portent: "Et vous y jouer". On devra tenir compte désormais de cette version authentique pour une lecture exacte.

RIVIÈRE DE MES YEUX

Les huit vers répartis en deux strophes inégales du court poème Rivière de mes yeux (SDG, 13) ne semblent pas ordonnés selon un modèle narratif, mais plutôt selon un jeu complexe de conjonctions diverses qui en rassemblent les éléments signifiants. Ce poème permet une double lecture, en raison d'une ambiguïté de structure syntaxique. Il commence par une double exclamation à valeur affective d'admiration, d'extase, qui pose en même temps une constatation. Les trois vers suivants, "Et cette fraîcheur ... que je vois", peuvent, par deux opérateurs de conjonction, développer l'exclamation admirative; les trois vers de la seconde strophe s'ordonnent autour d'une double comparaison. Ou bien, après la double interjection, les six vers suivants forment un seul et long énoncé phrasé comportant un sujet commun à deux propositions verbales et enchassant deux comparaisons. Reprenons séparément ces deux lectures pour voir sur quoi elles reposent.

Les deux premiers vers sont construits sur un parallélisme structural plus suggéré que formel:

- |   |          |                 |          |               |                       |
|---|----------|-----------------|----------|---------------|-----------------------|
| 1 | <u>O</u> | <u>mes yeux</u> | ce matin | <u>grands</u> | comme des rivières    |
| 2 | <u>D</u> | l'onde de       | mes yeux |               | prêts à tout refléter |

En effet, "mes yeux" du v.1 est développé au v.2 par "l'onde"; les deux déterminants "grands" et "prêts" n'admettent pas le même type ni la même forme d'expansion, l'une reposant sur une comparaison, l'autre sur un syntagme prépositionnel. Les éléments communs en parallélisme sont toutefois suffisants pour créer la parenté entre ces deux vers. A cette conjonction structurale s'ajoute une conjonction sémantique complexe. Les deux lexèmes "rivières" et "onde" appartiennent au même champ sémantique. Tous deux sont associés à "yeux", au v.1 par l'opérateur de la comparaison de grandeur, au v.2 par le connecteur de métaphore "de". Comme dans le titre "Spectacle de la danse", ce DE n'inscrit aucune relation de dépendance ou d'appartenance, mais plutôt une relation d'équivalence, plus forte que la relation comparative du v.1: regard = onde = rivière, les sèmes communs pouvant être /liquidité-transparence-mouvement-reflexion-extension-fraîcheur-euphorie.../ Ces deux premiers vers posent donc l'équivalence du

regard et de l'eau. Enfin l'a-temporalité de ce double énoncé de forme nominale est corrigée par la mention de "ce matin" en lequel est investi le présent de l'énonciation.

A partir de là, une première lecture conduit à l'unité formelle de cette strophe, en faisant de

3 Et cette fraîcheur sous mes paupières  
Extraordinaire  
Tout alentour des images que je vois

un autre énoncé de forme nominale, dépourvu de modalité interjective, mais non de connotation admirative, relié au précédent par le connecteur "Et" et par le déictique anaphorique "cette" (fraîcheur) à valeur de proximité affective. Cet anaphorique conjoint le lexème "fraîcheur" avec le sème /fraîcheur/ contenu dans "onde" et dans "ce matin" de l'énoncé précédent. Cette fraîcheur est affirmée à la fois intérieure au regard, appartenant à l'image intérieure des yeux fermés ("sous mes paupières"), et extérieure, qualifiant les objets dans le paysage, "les images" qu'on voit. A l'instar des reflets dans l'eau, où le regard saisit la double image de l'objet refleté (extérieur) et de son reflet (intérieur). L'identité se complète donc entre le regard et l'eau, onde ou rivière.

Un blanc-silence sépare cette évocation affective euphorique de la double comparaison qui occupe la seconde strophe. Cette disjonction graphique, qui laisse le temps aux images de se déployer dans le climat d'extase, est complétée par la disjonction syntaxique qu'opère la double proposition comparative. En effet, après trois énoncés de forme nominale, les comparaisons empruntent la structure canonique [sujet + verbe + objet]. Mais la conjonction s'impose au plan sémantique à travers les répétitions lexicales: "ruisseau" (v.6) et "onde" (v.7) reprennent "rivières" (v.1) et "onde" (v.2). Le déterminant "fluante", accolé à "onde", ajoute à la matrice de ce lexème le sème /fluidité/ et fait de "onde" l'équivalent de "rivières" et de "ruisseau". Les verbes "rafraîchit" et "entoure" reprennent sous forme verbale l'un le lexème "fraîcheur", l'autre le paralexème prépositionnel "alentour". Ainsi les termes de la seconde strophe se répondent presque terme à terme avec ceux de la première, et mettent en valeur deux axes sémantiques principaux, l'un de mouvement unidirectionnel, porté

par "rivière-ruisseau-fluante", l'autre de circularité, inscrit dans "yeux-alentour-file-entoure". Deux seuls termes surgissent, neufs, en strophe II: les deux objets atteints par les yeux-rivières: "l'file" et "la baigneuse ensoleillée", qui sont ici l'investissement concret des "images que je vois".

On remarque enfin que les deux propositions comparatives sont en parallélisme structural légèrement modifié par une expansion binaire dans la seconde, par l'adjonction d'un déterminant (nous schématisons):

comme un ruisseau	rafraîchit,	l'file
comme l'onde	fluante	entoure
		la baigneuse ensoleillée

Mais cette conjonction structurale trop marquée risque d'affaiblir la dernière image. C'est une disjonction graphique, par rejet à la ligne suivante, qui met en valeur "la baigneuse ensoleillée". D'autre part, par sa structure même et son fonctionnement propre, un énoncé comparatif de forme verbale affectant un lexème-noyau impose le transfert de son verbe au compte de ce lexème. De sorte qu'ici, non seulement le ruisseau rafraîchit l'file et l'onde entoure la baigneuse, mais ce sont aussi et d'abord la fraîcheur, l'onde et finalement les yeux qui rafraîchissent et entourent. Ainsi, par l'effet des équivalences mises en place en strophe I, par l'effet de la conjonction sémantique très forte entre les deux strophes et par celui de la conjonction comparative, il appert que ce n'est pas seulement "l'onde fluante" qui entoure la baigneuse, mais aussi et surtout le regard. On retrouve là une manière de faire chère à S-D. Carneau: il pose une discrète équivalence entre deux termes, deux "objets", puis il développe largement le premier; la fin du poème nous conduit inévitablement à appliquer ce développement en priorité au second terme, au second "objet".

Une seconde lecture est possible à partir du v.3. Elle repose sur une autre structuration syntaxique des six derniers vers. La phrase peut être schématisée et formalisée ainsi:

3	SN1	+ SP1
	cette fraîcheur	sous mes paupières
4		+ Dét.
		extraordinaire
5		+ SP2
		tout alentour des images que je vois

- 6 + SP comp.1  
comme un ruisseau  
+ SV1  
rafraîchit l'île
- 7 + et + SP comp.2  
comme l'onde fluante  
+ SV2  
entouré
- 8 la baigneuse ensoleillée

Cette structure syntaxique développe donc une grande phrase comportant un sujet commun aux deux syntagmes verbaux coordonnés SV1 et SV2, et se déroulant sur deux groupes de vers séparés par un blanc. Cette disjonction graphique à l'intérieur d'un énoncé est chose assez fréquente dans notre corpus pour en admettre la possibilité ici. D'autres disjonctions syntaxiques nous y ont préparé: au v.4, le déterminant à valeur qualitative "extraordinaire" du nom-noyau "fraîcheur" en est séparé, inséré entre deux autres déterminants de forme prépositionnelle et de sens locatif; entre le sujet et les deux syntagmes verbaux s'insèrent les quatre syntagmes prépositionnels; deux de lieu, deux de comparaison. Mais on obtient ainsi une structure englobante qui donne beaucoup de cohésion à l'ensemble et permet de donner la dernière place importance à l'objet de l'extase.

La conjonction sémantique pressentie dans notre première lecture entre "fraîcheur" et "onde" s'impose toujours, ainsi que l'intériorisation de l'image dans le regard ("sous mes paupières"), de sorte que "onde" et "yeux" se trouvent secrètement investis en "fraîcheur". Et tandis que le poète développe les fonctions de l'eau ("ruisseau - onde fluante"), cette lecture révèle aussi que ce sont finalement "les yeux", le regard ébloui, qui entourent la baigneuse. On retrouve donc, au terme d'un autre chemin, la même conclusion que celle que nous imposait le fonctionnement des propositions comparatives. Mais ici, dans la comparaison de forme nominale ("comme un ruisseau"), c'est le verbe de l'énoncé englobant qui est transféré au compte du lexème de la comparaison: "comme un ruisseau rafraîchit".

Cette seconde possibilité de lecture ne semble pas apporter d'éléments absolument neufs ni des effets de sens qui compensent une faiblesse: si "cette fraîcheur" est le sujet des deux syntagmes verbaux de

la seconde strophe, elle se trouve sujet du verbe "rafraichit". Redondance lexicale et sémantique qui paraît plus un défaut qu'une valeur positive<sup>11</sup>. En raison de cette faiblesse, nous ne retiendrons pas uniquement cette seconde lecture. Il a semblé cependant intéressant de la mentionner pour mettre en valeur le fonctionnement d'autres types de conjonction et de disjonction, qui profitent des ambiguïtés d'articulation ou de simple ponctuation. Cela maintient un certain flottement de sens, une hésitation que nous ne saurions évacuer d'un revers de main; voulue ou admise par le poète, elle mérite qu'on lui fasse une place comme une ouverture du texte.

\* \* \*

---

<sup>11</sup>- Cette fraîcheur qui rafraichit n'est pas sans rappeler le vers de Nelligan: "Ah! comme la neige a neigé" ("Soir d'hiver", Poésies complètes, Montréal, Fides, 1952, p.82). La différence de valeur poétique de ces deux redondances pourrait tenir à l'aspect concret des éléments de la seconde, alors que les notions de fraîcheur et de rafraichissement sont plus abstraites. L'autre vers de Nelligan, "Pleurez mes pleurs" tirerait son effet de la musicalité. Il est difficile d'en juger.

FLÛTE

Huit vers sur dix lignes, deux strophes, deux énoncés occupant chacun une strophe, tel se présente matériellement le court poème Flûte (SDG, 16). C'est aussi le seul poème de tout notre corpus dont l'énoncé se déroule entièrement dans le passé, sans la présence même discrète de l'instance d'énonciation.

La structuration syntaxique de chaque strophe a son caractère original. En formalisant et en schématisant la première strophe, (SP instr., SP loc. se lisent syntagme prépositionnel instrumental ou locatif, et Pp se lit participe), l'énoncé peut être décrit ainsi:

v.1 SN1 + V + SP instr.  
 ↑ tous les champs  
 ont soupiré  
 par une flûte

2 SN app. + SP1 + Pp1 dét. + SP2 loc.  
 3 + Pp2 dét./+ Dét.adj./ + SP3 loc.

tous les champs  
 à perte de vue  
 ondulés sur les buttes  
 tendus / verts / sur la respiration calme...

Le premier vers expose la phrase-noyau; les vers 2 et 3 développent une apposition complexe au syntagme nominal sujet, amorcée par une répétition littérale du même syntagme, "Tous les champs". L'apposition est constituée d'une suite de déterminants, syntagmes prépositionnels, participes et adjectif, dont rien ne prouve qu'ils dépendent les uns des autres. Deux structures sont possibles: celle que nous venons de donner, où "sur les buttes" fonctionne comme complément de lieu de "ondulés" et "sur la respiration calme" comme celui de "tendus". Seul, "verts" est en disjonction syntaxique à gauche avec "tendus" et à droite avec "sur la respiration..." Cette structure a l'avantage de mieux manifester, par l'enchaînement de ses dépendances syntaxiques, l'ampleur sémantique du contexte. Mais la structure de l'apposition peut aussi s'organiser autrement:

v.2 SN app. { + SP1  
 + Pp1 dét.  
 + SP2 loc.  
 + Pp2 dét.  
 + Dét.adj.  
 + SP3 loc.

ce qui ferait apparaître tous ces éléments de catégorie lexicalé variée comme des déterminants accumulés pêle-mêle, sans liens entre eux, à la suite du syntagme-noyau: "tous les champs" (sont) "à perte de vue - ondulés - sur les buttes - tendus - verts - sur la respiration..." Quand on sait la prédilection de S-D. Carneau pour ce genre d'accumulations de formes nominales, on peut légitimement l'envisager. Cette seconde lecture, rendue possible par l'ambiguïté des dépendances syntaxiques et par l'introduction de la disjonction de "verts", rend simplement plus ténues les dépendances syntaxiques normalement senties en première lecture et libère une plus grande souplesse.

L'énoncé qui occupe la seconde strophe se présente ainsi:

v.4 SN1 { + V1 + SN2 + SP1 but  
 5-6 { + V2 + SN2  
 et  
 7-8 { + V3 + SN2 + SP2 instr.

Chaque syntagme nominal comprend un article, le nom-noyau et un déterminant plus ou moins complexe. Apparaissent une remarquable régularité, une sorte de parallélisme structural et une densité verbale qui contrastent avec la structure de la strophe précédente et son unique verbe. Le coeur de la strophe fait de l'élément "A découvert" du v.5 un verbe V2, qui entre en parallélisme avec "a trouvé" et "soupiré"<sup>12</sup>. Les deux strophes, qui ont chacune leur physionomie propre, ne sont pas liées syntaxiquement.

12- En l'absence de manuscrit (cf. SDG, 1054, note), nous nous appuyons sur la graphie de l'édition originale de Regards et jeux dans l'espace, p. 29, reprise dans l'édition critique de J. Brault et B. Lacroix. L'édition des Poésies complètes (1949) puis celle plus récente des Poésies (1972) chez Fides, donnent, p.51, la graphie "A découvert", faisant de l'auxiliaire verbal "a" une préposition "à", ce qui change évidemment la structure grammaticale et le sens: on lit "pour sortir/à découvert". Même R. Vigneault, dans son étude de Regards et jeux dans l'espace, de 1973, garde cette graphie, p.21.

C'est une conjonction sémantique qui unit les deux parties du poème. D'abord par la réitération lexicale de plusieurs éléments: "les champs - soupiré par une flûte - vert - la respiration". En particulier, les vers 3 (strophe I) et 4 (strophe II) sont apparentés par la modulation imposée à "respiration": on passe de la respiration des buttes, sur lesquelles sont épandus les champs, à la respiration des champs eux-mêmes; ils le sont aussi par l'importance accordée à "vert", qui détermine à la fois les champs comme étendue colorée et le ruisseau de son ou les champs comme source sonore. Enfin le syntagme verbal "soupiré par une flûte" encadre le poème en constituant l'élément essentiel du premier et du dernier vers.

Non moins évidente, la conjonction sémantique par les isotopies. Les champs sont en effet affectés d'un certain nombre de qualités et de fonctions qui s'inscrivent dans les deux isotopies majeures de la vision et de l'audition. Appartiennent à l'isotopie de la vision ces éléments dont on dégage le sème stratégiquement important:

tous les champs	/ universalité/
à perte de vue	/ immensité/
ondulés	} / arrondi /
buttes	
tendus	/ horizontalité/
verts	/ couleur/
ruisseau	} / liquidité/
marine	
respiration calme	/ mouvement - repos/

Relèvent de l'isotopie de l'audition:

soupirer	} / vocalité/
voix	
flûte	} / musicalité/
son	
soupirer	} / douceur/
respiration	

D'emblée le vers 1

Tous les champs ont soupiré par une flûte  
pose la conjonction sémantique métaphorique des champs (isotopie visuelle) avec le soupir de la flûte (isotopie sonore). La longue apposition des

v.2 et 3 développe en strophe I uniquement l'isotopie visuelle. Même la respiration, par l'effet du déterminant "calme", ressort à l'ordre visuel, comme un mouvement à peine perceptible, signe de vie en repos.

La strophe II, elle, développe uniquement l'isotopie sonore qui en intègre métaphoriquement deux autres:

l'isotopie couleur : ruisseau vert (de son)  
voix verte

et l'isotopie tactile : son frais

Les sonorités sont, par ce biais, conjointes au visuel et au tactil. Ainsi les éléments "la respiration - petit - ruisseau - vert - marine - frais" subissent un glissement métaphorique, un échange de sèmes qui les rendent compatibles avec l'isotopie sonore. Dans son ambiguïté formelle, le syntagme "ruisseau vert de son" accepte deux lectures: 1) c'est un ruisseau vert - un ruisseau de son (comme on dirait un filet de voix), ce qui met "vert" et "son" à égalité de dépendance déterminative de "ruisseau", puisqu'on ne peut écrire à la fois ruisseau <sup>vert</sup> de son ; 2) ou bien c'est un ruisseau /vert de son/, ce qui introduit le fonctionnement de la cheville métaphorique DE et conjugue la couleur verte et le phénomène sonore dans un rapport incertain, mais enrichi par les échanges sémiques. La clôture du poème ne rappelle pas l'isotopie visuelle, mais intensifie l'isotopie sonore par l'adjonction de la sensation tactile métaphorisée<sup>13</sup>. C'est la conjonction constante des deux isotopies majeures qui assure la cohérence dans le domaine concret des images.

Une autre conjonction vient appuyer celle-là; elle est d'ordre phonique. La première strophe, d'isotopie visuelle, est dominée par la figure sonore [yt], qui apparaît à la fin des trois vers (flôte - buttes -

---

13- R. Vigneault pense qu' "on assiste à une spiritualisation du paysage"..., que "sons et couleurs sont spiritualisés" (Saint-Denys Carneau dans Regards et jeux dans l'espace, p.22). Il est vrai que pour le sentiment commun la musique est d'un ordre moins matériel, plus spirituel que la couleur, la couleur des choses. Mais il semble qu'ici le poète prenne soin, par le truchement de la métaphore, de faire appel à des sensations visuelles et tactiles, telles "le ruisseau - vert - flôte - frais", pour incarner davantage ce qui aurait pu se dissiper dans l'immatériel.

buttes), renforcée par d'autres [y] intérieurs et en position sensible: perte de "vue" et "tendus". "Flôte" et "buttes" à la rime unissent déjà les deux isotopies sonore et visuelle. Cette figure [yt] ne réapparaît qu'au tout dernier vers du poème. La strophe II est plus complexe: elle présente trois fois à la rime la figure [i] (petit - sortir - marine); mais elle est dominée par les six occurrences de la figure [ɛ], qui s'impose surtout en position sensible intérieure et une fois en fin de ligne sous la forme [vɛr]. C'est à une disjonction graphique que l'on doit, par le décrochage en retrait de "Par une flôte" du dernier vers, le dégagement de "frais" en fin de ligne, en lequel la figure [vɛr] subit une dévocalisation de [v] en [f] et une métathèse de [r] pour donner [frɛ] et ajouter une phonie dominante. Or la première strophe comportait déjà deux occurrences de [ɛr] en conjonction et en chiasme avec [y]: "perte de vue" - "tendus verts". Les figures phoniques spécifiant chacune des strophes correspondent ainsi aux isotopies majeures et tissent comme elles un réseau de liens entre les deux moments du poème.

L'observation de la cadence est inséparable de celle du retour périodique de certains phones. Nous faisons des deux lignes occupées par le vers 4 un seul vers, car l'initiale en minuscule à la deuxième ligne (ruisseau) et la place du mot à la verticale des débuts de vers indiquent bien une conjonction linéaire du type "verset". Par contre, le décrochage et la majuscule du dernier syntagme "Par une flôte" en font un vers autonome, à la différence du mot "buttes" en fin de v.2. Ces conjonctions et disjonctions graphiques ne sont pas sans incidence sur le rythme.

Dégageons les cadences suggérées par l'accentuation (la barre / indique une rupture importante, une pause majeure):

1-	3	+	4	+	4		= 11
2-	3	+	5	+	3	+	3 = 14
3-	2	/	1	/	7	+	3 = 13
4-	9	+	8	+	3	+	3 = 23
5-	4						= 4
6-	4	+	5				= 9
7-	4	+	4				= 8
8-					4		= 4

Les mesures lentes du début du vers 3, marquées par des pauses rythmiques

et syntaxiques, contrastent avec la régularité des deux premiers vers et l'ample mouvement de la seconde partie du même vers 3 (7+3= 10 pieds)<sup>14</sup>. Bien que "tendus", qui se termine sur une voyelle ouverte brève, soit disyllabique, la seconde mesure, "verts", monosyllabique, est allongée par la fermeture en [r], de sorte que ces deux mesures sont senties équivalentes et en opposition avec l'ampleur des cadences qui les entourent.

La même opposition se manifeste en strophe II. Le vers 4 commence par deux amples mesures de neuf et huit pieds; il se termine sur deux rythmes ternaires, ce qui diminue tout à coup l'ampleur au sein d'un très long vers de vingt-trois pieds. La brièveté du v.5, de quatre pieds, contraste avec la longueur des vers précédents, mais la cadence se poursuit à peu près régulière sur quatre pieds, jusqu'à la chute finale. La disposition graphique et les places occupées par les figures phoniques sensibles engendrent une sorte de rime intérieure en [v ɛ r], correspondant à peu près à la cadence de quatre pieds: ruisseau vért (3), a découvert (4), cette voix vért (4), rime reprise et modulée dans "un son tout frais" (4). Cette observation nous ramène à la lecture de "ruisseau vert de son". A cause de la structure syntaxique, il semble que la cadence normale, première perçue, soit la suivante:

a trouvé ce petit      ruisseau / vert de son/ pour sortir  
                               8                                3                                3

Mais la présence et la forme de "a découvert" entraîne une sorte de perception rétroactive, dans la mémoire sonore, d'une autre cadence:

a trouvé ce petit      ruisseau vért - de son/ pour sortir  
                               6                                3                                2                                3

14- Dans certains cas, rien n'est plus subjectif que de déterminer une cadence. La cadence est en effet d'abord chose ressentie, éprouvée à la lecture. Et le même lecteur peut fort bien imprimer une cadence différente à un vers en deux lectures différentes, ce qui peut apporter quelques nuances de sens. Ici, au vers 3, selon que l'on accentue "calme" ou qu'on réduise la force de cet accent, on obtient 7 + 3 ou 10. Nous préférons ici garder 7 + 3 qui met en valeur "des buttes", en écho avec le vers 2.

ce qui met "vert" en position accentuée sensible et instaure un groupe ternaire (ruisseau vert). La pause entre "vert" et "de son" n'a pas la même force à cause du lien syntaxique. Le poète ne joue plus ici sur une ambiguïté syntaxique, mais sur une double perception possible des cadences phoniques qui contribue à faire jouer la nécessité et l'incertitude des relations entre "vert" et "son". Les deux strophes présentent donc, en un schéma légèrement différent, une opposition interne entre l'ampleur de certaines cadences et la brièveté de certaines autres. La régularité des cadences brèves rend sensible le calme de la respiration des champs, tandis que la figure phonique [v·ɛ·r] investit, à travers le lexème "vert", un sème commun à l'ampleur visuelle des champs et à la petitesse sonore de la mélodie de la terre par la médiation métaphorique.

\* \* \*

## TU CROYAIS TOUT TRANQUILLE

Le poème Tu croyais tout tranquille (SDG, 28) n'a d'autre titre que le premier vers. Il déroule ses cinquante-trois vers - ce qui en fait le plus long poème du recueil publié -, en onze strophes d'inégale longueur, allant des neuf vers de la seconde (v.4-12) au vers unique de la quatrième (v.20) et de la huitième (v.37): Il se divise aisément en deux grandes séquences: la séquence A, du vers 1 au vers 19, marquée par le passé, et la séquence B (v.20-53), qui s'inscrit dans le présent. Les trois strophes de la séquence A délimitent chacune une section: celle de l'apaisement (v.1-3), celle de la peur de l'éveil (v.4-12) et celle de la peur du froid (v.13-19), celle-ci possédant une certaine autonomie syntaxique et sémantique. Dans la séquence B, la dernière strophe marque aussi un changement formel et sémantique assez net pour avoir sa physiologie propre.

Considérons d'abord chaque séquence, pour voir ensuite comment s'établit leur unité. La séquence A est construite sur une opposition entre une illusion passée: la mort serait facile, - et le savoir actuel: ce n'était pas une illusion, mais la peur de quelque chose, opposition articulée autour de "Mais non" qui récusé fortement le premier énoncé. Elle développe deux modes de perception de la même situation passée. Elle est construite sur un faux dialogue je/tu, qui n'est ici, comme souvent en poésie, qu'un monologue entre "le moi locuteur et le moi écouteur", comme dit Benveniste. Le tu de "Tu croyais" et "tu sais bien" n'est autre que le moi écouteur, un double du je, auquel s'adresse le moi locuteur, le je sujet de l'énoncé et en même temps instance de l'énonciation.

La construction syntaxique des strophes II et III est intéressante. Nous employons dans sa présentation, des symboles déjà connus, en y ajoutant (P indice) → pour désigner une proposition grammaticale ou "phrase" linguistique qui se réécrit dans les symboles suivants. La suite des symboles catégoriels se présente ainsi:

vers

- 4- (P1) → pN + V + SN2 { (P2) → pN + V  
 5- (P3) → pN + V { + SN2a  
 6- { + SN2b  
 7,8- { + SN2c } + SP
- 9- et  
 (P4) → pN + V + SN2
- 10- + SP comp.
- 11- (P5) → pN + V + SN2 + SP instr.
- 12- et  
 (P6) → pN + V + SN2 (P7) → SN1 + SV
- 13- ↑  
 Dét. (P. rel.) → pN + SV (...)
- 14,15- + SP. comp. (P8) → SN1 + V { + SN2 (P9) → SN1 + V  
 - { + SN2 (P10) → SN1 + V + SP loc.
- 16,17- ↑  
 Dét. (P. rel.) → Q { +SV1  
 +SV2  
 +SV3
- 18-  
 19-

ou sous sa forme lexicale:

- 4- Tu sais bien que j'avais peur  
 5- que je n'osais faire un mouvement  
 6- ni rien entendre  
 7- ni rien dire  
 8- de peur de m'éveiller...  
 et  
 9- je fermais les yeux...  
 10- comme un qui...  
 11- je me bouchais les oreilles ...  
 et  
 12- je tremblais que le sommeil ne s'en aille  
 13- que je sentais se retirer  
 14- comme une porte ouverte laisse aller la chaleur...  
 et  
 16- s'introduire... le froid  
 qui vous secoue...  
 18- vous fouette  
 et  
 19- vous rend conscient...

Les deux formes de présentation mettent en évidence une structure en expansions. Des vers 4 à 8, une phrase P1, de schéma élémentaire ("tu sais cela"), commande deux phrases compléments, P2 et P3, la proposition

P3 se développant à son tour en trois syntagmes compléments rassemblés enfin par un seul syntagme prépositionnel à sens causal. Le même procédé est repris à partir du v.12, mais en une expansion plus complexe: la phrase P6 se développe en P7, dont le sujet, au v.12, trouve son déterminant (en une proposition relative) au v.13, c'est-à-dire à la strophe suivante, sous l'effet d'une disjonction graphique; une comparaison propositionnelle occupe tout le reste de cette strophe, cette proposition grammaticale P8 se développant en P9 et P10 par coordination, tandis que le sujet de la proposition P10 ("le froid") est lui-même développé sur trois vers par son déterminant (proposition relative) de forme ternaire. L'organisation des diverses phases de l'énoncé semble suivre ce schéma: 1 + 2 + 3 éléments.

Certains groupes binaires sont coordonnés par "et", comme les phrases P9 et P10 ("laisse aller la chaleur... et s'introduire le froid"), tandis que d'autres ne le sont pas, telles les phrases P2 et P3 ("que j'avais peur - que je n'osais"). Par contre les groupes ternaires comportent tous un connecteur entre le deuxième et le troisième élément: P4, P5 et P6, et dans la proposition relative incluse en P10: SV1, SV2 et SV3. Seul le premier groupe ternaire, aux vers 5,6,7 répète le connecteur "ni", à cause de la triple négation. Ces modes de connexion sont classiques et présenteraient peu d'intérêt s'ils n'étaient confrontés à un autre connecteur ET, au début du v.9. Après l'affirmation portant sur le /savoir maintenant/ de la vraie situation affective passée (v.4-8), le triple énoncé, "je fermais les yeux, je me bouchais les oreilles, et je tremblais..." développe sur le mode narratif les actes passés, posés par "je" en conséquence de la situation affective passée. Le ET du v.9 souligne donc une relation de conséquence et de temps entre le premier énoncé et les autres. Un "c'est pourquoi" n'aurait indiqué que la relation de conséquence; le "et" pose le second élément après le premier non seulement dans l'ordre logique de dépendance, mais aussi dans l'espace et le temps de l'écriture, comme signe d'un "après" dans la série événementielle.

La seconde séquence B ne présente pas une structure syntaxique



son syntagme objet "les chatoiements", selon un ordre normal d'ampleur progressive. Le syntagme objet possède un double déterminant ("des voix et du vent"), et l'apposition "Symphonie", elle-même dotée de deux déterminants ("déjà perdue déjà fondue"), forme avec lui un groupe binaire qui va s'élargissant sur trois vers.

Cette structuration syntaxique marquée au coin de la binarité est confortée par des conjonctions phoniques. En effet, chaque syntagme, chaque vers présente deux figures sonores qui lui sont propres, répétées dans les deux hémistiches, en position accentuée intérieure et en fin de vers:

39 Les chatoiements des voix et du vent  
 [wa][ã] - [wa] [ã]

Symphonie déjà perdue déjà fondue  
 [deʒa] [dy] - [deʒa] [dy]

En les frissons de l'air qui glisse vers hier  
 [is] [er] - [is] [er] [er]

On ne peut donc ignorer, dans la lecture de ce poème, l'insistance que prend cette duplication multiforme. La récurrence de ces rythmes binaires et ternaires ne va pas sans produire un effet de parallélisme à valeur conjonctive.

Les trois strophes de forme nominale participent de la même organisation en expansions, réalisées en général par une série de noms en fonction de complément ou en apposition, ou par des déterminants adjectifs, presque toujours par une proposition relative qui déploie à son tour ses propres éléments. Le syntagme nominal, noyau de cette structure, est posé sans qu'il soit possible de lui attribuer une fonction syntaxique, comme si la nomination du substantif suffisait à établir les choses référées dans l'existence au sein de l'expérience poétique. D'où l'intensité particulière d'un vers-strophe comme le v.37

Toutes ces choses qu'on m'enlève

L'incertitude de la fonction syntaxique de ces énoncés trouve sa confirmation dans l'ambiguïté de la strophe X, qui peut constituer un énoncé

nominal indépendant, séparé par des blancs strophiques, mais qui peut aussi être sentie comme une apposition lointaine à "je" de "J'écoute douloureux" (v.38). L'ambiguïté ne modifie pas sensiblement le sens, elle permet seulement une sorte de flottement qui relierait, intuitivement, la strophe X à la strophe IX par delà une disjonction syntaxique et graphique<sup>16</sup>.

La permanence du même "je", sujet de l'énoncé, ne suffit pas à conférer à la globalité du poème sa cohérence profonde. Les conjonctions d'ordre sémantique s'imposent. D'abord sur l'axe du temps. La première séquence porte la marque du passé; tous ses verbes, sauf ceux de la comparaison de la troisième strophe qui a une portée générale, sont à l'imparfait, le temps qui dans une narration atteste d'une répétition et d'un état passés dans l'aspect accompli. La seconde séquence s'ouvre sur un embrayeur "Et maintenant", en disjonction graphique importante, isolé en sa ligne brève à la fois du passé révolu et de l'état présent, sorte de panneau indicateur à l'entrée d'un nouveau parcours. Cet embrayeur ne commande pas seulement le présent du regard et de l'écoute: "les yeux ouverts regardent passer..." (v.21-22) "j'écoute douloureux" (v.38), dont il est proche et distant à la fois, mais, enjambant cette longue simultanéité du regard et de l'écoute, il annonce et prépare le second "Maintenant" (v. 47) à l'entrée de la dernière strophe, le seul présent qui dise l'état définitif, irréversible<sup>17</sup>.

16- L'observation de la structure syntaxique met en évidence l'emploi d'une double forme par S-D. Carneau. Dans les énoncés où le JE énonce son expérience, la syntaxe s'inscrit en phrasé régulier, souvent très ample, développant de longues expansions binaires ou ternaires qui créent une sorte de parallélisme; tandis que dans les sections où sont évoquées des choses, où sont nommées les choses vues, la syntaxe emprunte en général la forme nominale, souvent plus courte, plus hachée; les seuls verbes qui y apparaissent sont ceux des propositions relatives ou comparatives. N'y aurait-il pas là une stratégie discursive propre à Saint-Denys Carneau? Autres poèmes où l'on relève la trace de ce procédé: La voix des feuilles, p.15 - Pins à contre-jour, p.18 - Paysage en deux couleurs, p.19 - Petite fin du monde, p.31 - Silence, p.156 - Identité, p.165 - Figures à nos yeux, p.167 - Monde irrémédiable désert, p.178 - Le jour, les hymnes, p.193.

17- L'édition originale de Regards et jeux dans l'espace, p.62, indique avant le v.20, "Et maintenant", un blanc strophique ordinaire, de valeur 1; mais, après le vers, l'espacement élargi, de valeur 2. Cet espacement anormal ici placé montre bien que "Et maintenant" ne commande pas directement l'énoncé au présent qui suit immédiatement: "les yeux ouverts... regardent passer...", mais constitue une pierre d'attente du "Maintenant" ouvrant la dernière strophe.

Ceci permet de mettre en évidence la conjonction de deux moments-clé du poème, qui, dans leur opposition, se tendent la main de la première à la dernière strophe. Dans ces deux passages, en effet, la mort apparaît :

Et tu pensais que cette mort était aisée (str.I,v.3)

...  
Contre le mortel frisson des vents (str.XI,v.50)

Dans la première strophe, celle de l'illusion dans le passé, la mort est affectée des connotations de paix, de calme, de facilité. Par contre, préparée au cours de la séquence B par des termes tous placés sur l'axe de la violence (yeux envahis, v.22,- déchire, v.25,- dépouillé, v.31,- crier d'angoisse, v.36,- qui frémissent dans l'épouvante, v.45), l'agressivité se donne libre cours dans la dernière strophe: "être déroulé", sans refuge "contre le mortel frisson des vents", "coeur ouvert comme une plaie", "torrents du désir", "sang distribué aux quatre points cardinaux". Chaque vers de cette dernière strophe accentue la passivité de victime du "je" malgré la violence de ses désirs, la blessure et la mortelle agression. Cette mort, vécue maintenant, est donc à l'opposé de la première dont la douceur n'était qu'illusion<sup>18</sup>.

L'analyse du contenu des autres strophes fait apparaître un réseau complexe de catégories sémantiques qui étoffe cette radicale et douloureuse opposition des deux sortes de mort. Un axe sémantique primordial pourrait être celui de fermeture-ouverture. Il organise, autour de ses pôles contraires d'autres réseaux secondaires qui s'enchaînent dans une mutuelle implication. Grosso modo, tout ce qui relève de la fermeture - et

---

18- L'observation attentive des blancs de ce poème dans l'édition originale, p.61, montre que la strophe I est séparée de la strophe II par un espacement large, de valeur 2. D'autre part, entre les strophes X et XI, le blanc a une valeur de 1 1/2, légèrement plus large que les autres blancs strophiques. A notre avis, il faut y voir une indication que la dernière strophe n'est pas inscrite simplement dans la suite des précédentes, mais qu'elle revêt une certaine fonction propre et différente. Par contre, le grand blanc qui suit la première strophe la met vraiment à part du reste du développement; cette strophe ne s'articule pas logiquement, autour du "Mais non", avec la suivante; elle a une fonction propre, elle aussi: elle coiffe tout le poème. Même si elle appartient à la séquence A du passé, elle pose déjà une situation, un contenu dont l'inverse n'apparaîtra qu'en dernière strophe.

du passé - occupe la séquence A, et tout ce qui relève du maintenant et de l'ouverture emplit la séquence B. Un relevé des éléments appartenant au réseau de l'espace puis à celui de la personne met en lumière cet axe dominant. (La mise entre parenthèses d'un terme, avec une flèche, indique qu'il est impliqué par la présence explicite d'un autre).

Le réseau de l'espace se présente ainsi:

Séquence A		Séquence B
FERMETURE		OUVERTURE
oreiller [=lit]		
chambre		
(porte fermée) ←		porte ouverte
		ciel d'automne
		forêts
		horizon
		vent
(refuge) ←		grande étendue
		non-refuge
chaleur tendre		quatre points cardinaux
		froid qui secoue, fouette

On a donc d'un côté un espace très réduit, clos, intime et protecteur; de l'autre, un espace ouvert, celui du monde extérieur, lieu de l'agression.

Le réseau de la personne comprend:

fermer les yeux		yeux ouverts, trop grands ouverts
se boucher les oreilles		
ne pas s'éveiller		être en éveil
		yeux coeur mains ouvertes
		doigts écartés
(replié sur soi) ←		être déroulé
		coeur ouvert
assoupissement		
(non-conscience) ←		conscience aiguë
ne pas faire un mouvement		part en chasse

La fermeture s'y traduit en termes de sommeil, de non-conscience, tandis que l'ouverture de l'être s'exprime en termes d'éveil, de conscience et d'une certaine ouverture qui est à la fois accueil et perte, comme on va le voir. La personne du "je" est donc inscrite en ce double espace selon cette double temporalité: avant, par peur, c'était la fermeture protectrice dans la chaleur tendre et l'assoupissement; seule capable de procurer

la mort douce, - maintenant, c'est l'ouverture de l'espace et de l'être sur l'extérieur, l'acuité de la conscience, porte ouverte à la mort douloureuse.

La longue comparaison de la strophe III est le lieu stratégique où se croisent fermeture et ouverture. Elle exprime la vérité toujours actuelle - d'où son énoncé dans le présent - d'une expérience passée - d'où sa place en séquence A. En elle se rejoignent les oppositions qui articulent tout le poème:

fermeture	vs	ouverture (porte ouverte)
intérieure(chambre)	vs	extérieur (froid qui entre)
sommeil	vs	conscience
perte(laisse aller)	vs	conservation
douceur(chaleur tendre)	vs	agression (froid fouette-acier)

et en elle s'inaugure un nouveau réseau, celui de la perte, de la disparition ("laisse aller la chaleur").

La catégorie sémantique de la conservation est impliquée dans celle de la fermeture de l'être qui veut conserver le sommeil, la chaleur, la douceur et la non-conscience. Celle de la perte, de la disparition, incluse dans l'ouverture (la porte, les fissures) emplit la seconde séquence. Tout passe, tout s'en va, tout s'échappe, tout glisse: l'Autre, la femme, "les yeux les bouches les cheveux", - et le monde extérieur: la pâleur du ciel d'automne, sa splendeur, la clarté, le couchant, l'onde qui passe, les chatolements des voix et du vent, la symphonie...L'ouverture de la porte, dans l'ordre de l'espace, provoquant la perte de la chaleur et de la non-conscience, et favorisant l'irruption du froid qui fouette et réveille, est le signe précurseur de l'ouverture des yeux. Yeux de chair, yeux mortels donc, comme le "coeur charnel" (v.51), non seulement ouverts, mais "trop grands ouverts" (v.21), ils sont "envahis" par des images de fuite, de disparition: fuite de l'Autre, fuite des choses "par les fissures du temps", fuite du temps. Toutes ces images, référées au regard, sont d'ordre de la lumière et de la couleur, même la symphonie des voix et du vent dans la métaphore du "chatolement". Pas plus que les yeux ouverts, "le coeur et les mains ouvertes, les doigts écartés" ne pourront rien retenir de ce qui "glisse vers hier".

Le "je" assiste donc passivement à cette débâcle générale, à

cette course vers la mort. Cette situation de spectateur est en double opposition: d'une part avec l'activité déployée antérieurement pour sauvegarder la fermeture protectrice, d'autre part, - depuis qu'un événement l'a rendu conscient - avec la mouvance et la précarité des êtres et du monde. Et cela non seulement par son immobilité, il n'ose "faire un mouvement", mais surtout par sa passivité impuissante: son regard est envahi, il écoute, il est saisi de l'épouvante d'être vide, toutes choses lui sont enlevées. La dernière strophe se présente alors comme la synthèse de toutes ces oppositions, non plus comme un spectacle devant les yeux d'un "je" qui regarde, mais au sein de l'expérience de sa propre mort dans laquelle il est engagé: il est à la fois le spectateur-narrateur, qui peut dire ce qui se passe sous ses yeux, et la victime passive, écartelée, dispersée, qui l'éprouve. La mort est donc en train d'être vécue en toute lucidité, à l'opposé de l'illusion passée de la mort aisée et douce.

L'observation de la répartition des figures sonores atteste une conjonction phonique certaine à travers tout le poème et la présence de disjonctions à deux endroits stratégiquement importants. La figure dominante qui parcourt tout le poème est sans conteste le [ã], dont on relève en séquence A dix-neuf occurrences dont sept en fin de vers, et en séquence B vingt-trois occurrences dont sept aussi en fin de vers, à quoi il faut ajouter le "Et maintenant" du v.20 qui occupe une position à part. La répartition de la figure est donc à peu près identique entre les deux séquences. Cette figure prend plus souvent, en séquence A, la forme [mã] (cinq fois) et en séquence B la forme [vã] (trois fois). La séquence A se termine même sur un vers

Et vous rend conscient nettement comme l'acier  
dont les trois [ã] imposent un ralentissement et une cadence très nette à quatre mesures. De même, la séquence B comporte une sorte d'écho en [ã] par la reprise de la phonie au début du dernier vers, en mesure lente, dans le sujet disjoint de son verbe:

D'où s'échappe... aux torrents du désir  
Mon sang distribué ...

Incontestablement, la réitération de cette figure phonique confère à l'en-

semble du poème une certaine tonalité, qui n'a pourtant aucune parenté sonore ou psychologique avec la mort; mais elle unit, par son investissement en certains lexèmes, plusieurs réseaux sémantiques: chambre, conscient, maintenant, temps, mouvant, vent, torrents et sang.

Doublant ce lien sonore, les modulations d'une autre figure phonique se répercutent de proche en proche. Avec environ cinquante-cinq occurrences, le [ɛ] dominerait le phone [ǣ]; mais il apparaît trop rarement en position sensible, en fin de vers. Sa discrétion lui permet un jeu plus subtil, mais tout aussi significatif. La strophe I présente six occurrences de [ɛ], et deux de [e] en fin de vers, figures liées trois fois à la mort dans "apaisé" [ɛze], "était" [etɛ] avec métathèse, "aisée" [ɛze]. Or cette figure [e] se retrouve encadrant la strophe III en fin de vers: "se retirer" (v.13) - "comme l'acier" (v.19). Elle reparaît trois fois, toujours en fin de vers, en séquence B, chaque fois en un lexème appartenant à une catégorie sémantique importante: "passer" (v.22), "dépouillé" (v.31), "écartés" (v.43) et plus encore à l'intérieur de la dernière strophe où elle amène "déroulé" et "distribué", deux termes porteurs de la désintégration de l'être, de sa mort.

La figure [ɛ], dominante en strophe I, parcourt également tout le poème, jouant des rôles variés. En strophe II, elle est portée à l'intérieur par tous les verbes à l'imparfait, donc conjointe au temps de la fermeture protectrice; elle paraît deux fois en fin de vers ("hiver" - "fouette") en strophe III; les strophes V à IX la voient reparaître en chacune d'elles au moins une fois en position finale ou sensible. Mais deux vers se détachent: le v.21 (str.V)

Les yeux ouverts les yeux de chair trop grands ouverts  
                   [ɛr]                    [ɛr]                    [ɛr]

et le v.41 (str.IX)

En les frissons de l'air qui glisse vers hier  
                                   [ɛr]                    [ɛr] [ɛr]

chacun avec trois occurrences de [ɛr]. Le vers 21 revêt une importance particulière. Car d'une part il est en disjonction phonique évidente avec les vers 19 et 20, dominés par la phonie [ǣ]

Et vous rend conscient nettement comme l'acier  
Et maintenant

et avec les vers 19 et 22 qui l'entourent, et qui se terminent sur la phonie [e]: "acier" - "passer". D'autre part, il porte en lui les figures sonores [ɛr] et [ã] ainsi que les lexèmes "grand - ouvert - chair" qui sont au coeur de la dernière strophe:

[ã] - "grand": dans "grande étendue - vents - torrents - sang"  
[ɛr] - "ouvert-chair": dans "ouvert-mortel-charnel-plaie"

la parenté des liquides autorisant la modulation [ɛr]/[ɛl], avec une métabèse [ɛl] - [lɛ] dans "plaie".

Contre le mortel frisson des vents  
[ɛl]

Et mon coeur charnel est ouvert comme une plaie  
[ɛl] [ɛr] [lɛ]

Ici, comme dans la première strophe, le [ɛ] se trouve formellement relié à la mort par "mortel" et "charnel", à la blessure dans "plaie". Ainsi la permanence et le croisement de certaines figures sonores, chacune se trouvant liée lexicalement à des réseaux sémantiques conjoints, soutiennent fortement la cohérence sémantique en épousant les articulations. Et l'on pourrait, à la rigueur, par la seule attention portée à ces conjonctions et disjonctions phoniques de ce poème, en faire une lecture fidèle qui atteindrait l'essentiel.<sup>19</sup>

\* \* \*

---

19- Nous laissons volontairement dans l'ombre un certain nombre de considérations intéressantes portant sur des analyses de détail. Ainsi les alternances fréquentes article défini/adjectif démonstratif "le/ce"; la valeur sémantique des groupes binaires et ternaires; les parallélismes instaurés par ces groupes; d'autres oppositions sémantiques; l'opposition du regard envahi et de celui qui part en chasse effrénément...

### PETITE FIN DU MONDE

Les huit strophes de Petite fin du monde (SDG,31) ne sont visibles qu'en comparant diverses éditions<sup>20</sup>; il est plus difficile encore de déterminer le nombre de vers de ce poème.

Contrairement à l'habitude de S-D. Garneau qui, selon la tradition, met une majuscule au début de presque tous les vers, ce poème de trente-six lignes ne comporte que douze lignes portant une majuscule à l'initiale. Sept strophes commencent par une majuscule, la dernière par une minuscule; trois lignes très brèves, formées d'un ou deux mots, décrochées par rapport à la verticale des incipit, portent une majuscule, ce qui en fait de véritables vers. Toutes les lignes n'ont donc pas l'autonomie du vers, elles ne forment pas pour autant un verset, comme dans Le bleu du ciel (SDG,177) ou dans Les cheveux châtain (SDG,184), puisque les lignes souvent courtes, présentant une sorte de parallélisme, s'arrêtent avant le blanc de la marge:

Les oiseaux  
les colombes  
nos mains

Cette disposition graphique n'est pas une fantaisie<sup>21</sup>, elle confère souvent au poème un rythme court et elle doit guider notre lecture: les lignes-vers (ainsi les désignera-t-on pour conserver leur ambivalence) sont à la

---

20- Dans l'édition critique de J. Brault et B. Lacroix, (SDG,31) la mise en page a renvoyé les deux dernières lignes du poème au début de la page 32, de sorte qu'il est impossible de savoir si ces deux lignes font partie de la strophe précédente ou si un blanc strophique les sépare. Par contre l'édition des Poésies, 1972 chez Fides, montre clairement, p.88, l'espacement entre "alignées sous nos yeux" et "de sorte qu'elles sont maintenant". Nous regrettons vivement que l'édition critique n'ait pas tenu compte de ce détail ... qui n'en est pas un pour nous.

21- L'édition critique signale en note (SDG,1062) que dans le Cahier une indication manuscrite a été ajoutée à la fin du poème: (pas ou peu de majuscules). Cette absence de majuscules provient donc d'un propos délibéré du poète, elle devient un élément "signifiant". Plusieurs majuscules ont été éliminées, dans le texte du Cahier, au profit de minuscules.

fois des vers, des unités rythmiques et visuelles dotées d'une certaine autonomie syntaxique et sémantique, et des lignes d'inégale longueur dont l'enchaînement crée un ensemble strophique continu. Continu et discontinu sont ainsi intimement mêlés dans la présentation graphique du poème; sans doute découvrirons-nous à cette disposition un lien avec l'articulation sémantique. Dans ce contexte, les trois vers très brefs en décrochage

v.22 Tombées  
v.25 A ce deuil  
v.30 La mort

ne peuvent, par leur mise en évidence, que se trouver sur un axe sémantique important.

La structuration sémantique du poème apparaît aisément à travers un réseau métaphorique qui conjoint "oiseaux" et "mains". Dans Le jeu et dans Spectacle de la danse, nous avons vu que le poète, après avoir posé clairement un premier motif, le jeu de construction ou la danse, en développe un second, la création poétique ou le regard, avant de les mêler dans la suite du poème. Ici, au contraire, dès le début les deux motifs sont joints et leur entremêlement explicite s'étend tout au long du poème.

La répartition des éléments signifiants entre les deux motifs qui constituent les deux pôles du texte, peut éclairer sa structuration.

OISEAUX	MAINS
Les oiseaux les colombes	Nos mains
elles ne pas se reconnaître se rencontrer se balancer se côtoyer morts	elles ne pas se reconnaître se rencontrer se balancer se côtoyer mortes désertées
sans chant silence quatre tombées côte à côte mangé la vie chassé le chant rompu le vol alignées sans palpitation	quatre tombées côte à côte  sans palpitation sans rayonnement l'âme

Les éléments communs aux deux motifs sont nombreux et comme toujours ils conduisent à une sorte d'équivalence plus totale.

Des ambiguïtés syntaxiques, des conjonctions sémantiques, des parallélismes contribuent à établir l'équivalence entre les colombes et les mains. L'absence de majuscules individualisant les vers et le parallélisme structural font de la deuxième strophe le lieu premier de cette équivalence. Dans la question posée au v.7,

Qu'est-ce qu'elles ont eu  
qu'elles ne se reconnaissent plus

le déictique indiciel "elles" vaut aussi bien pour les colombes que pour les mains. De même dans "on les a vues se rencontrer". La rencontre "dans la pleine clarté", le balancement "dans le ciel", le côtoïement "avec tant de plaisir", "dans une telle douceur", peuvent être aussi bien le fait des colombes que celui des mains. A la ligne-vers 15, le chant, apanage naturel des oiseaux, est attribué négativement aux mains ("quatre mains sans plus un chant") pour être restitué aux colombes à la ligne-vers 32: "a chassé le chant... à quatre colombes". Enfin la sixième strophe présente cette conjonction structurale:

devant ce silence de quatre colombes  
devant la mort de ces quatre mains

Il apparaît clairement que les deux motifs, "oiseaux-colombes" et "mains" sont en rapport étroit entre eux.

Quel est ce rapport? Est-il d'ordre métaphorique, et dans quel sens? Quel est le motif porteur? La courte strophe

Les oiseaux  
les colombes  
nos mains

ne permet pas de définir clairement si ce sont les oiseaux-colombes qui sont des mains, "nos mains", ou si nos mains sont les colombes. Le manuscrit du Cahier VI du Journal (SDG, 1062) montre qu'après la ligne-vers 13

et se connaître  
dans une telle douceur  
un vers a été supprimé  
Nos mains colombes

qui ne laissait aucun doute sur le rapport métaphorique instauré et sur le sens de la prédication. S'il en était ainsi, le thème serait constitué de la mort de "nos mains", porté par la mort des colombes. Mais la suppression du vers "Nos mains colombes" ouvre une autre perspective. Il est rare en effet que les deux termes soient explicités dans un si long développement métaphorique, comme le sont ici les "mains" et les "colombes". D'autre part, le poème s'ouvre sur une exclamation répétée, manifestement chargée de surprise, portant sur l'énoncé constatatif suivant: le fait des oiseaux morts. La mort des oiseaux ne serait plus, en ce sens, la simple métaphore de la mort des "mains", mais une autre réalité saisie, elle aussi, dans une expérience vécue. Le poème ne filerait donc pas une longue métaphore, mais conduirait une double expérience, en tissant un réseau de conjonctions sémantiques qui repose sur la communauté des éléments affectant les deux motifs<sup>22</sup>, et en instaurant une équivalence entre eux.

Mais ces mains, qui sont "quatre", qui se rencontraient, se connaissaient dans le plaisir et la douceur, sont le symbole de l'amour d'un couple, le je + tu intervenant dans la strophe VI. Nous disons bien le symbole et non la métaphore, car la jonction des mains d'un couple est un signe manifeste de l'amour, un signe connu de tout le monde. Il n'y a là aucune prédication. De sorte que la fin ou la mort d'un amour trouve sa représentation naturelle dans la disjonction des mains, "tombées côte à côte", "désertées" par l'attrait amoureux. La mort des mains n'est autre que le signe de la mort de l'amour. Or le passage du lexème "oiseau" à celui de "colombe" facilite la relation avec les mains et avec l'amour, puisque la colombe, à l'instar de la tourterelle, est un symbole populaire traditionnel de l'amour.

Le rapport colombes-mains-amour bien établi s'articule autour

---

22- Les deux motifs ne sont cependant pas traités de la même façon. "Oiseaux" et "colombes" sont affectés de l'article "les" ou bien sont privés d'article, ("silence de quatre colombes" - "à quatre colombes"), marques de la généralité ou de l'indéterminé. Les "mains", par contre, sont toujours affectées d'un déterminatif de proximité, d'affectivité, d'implication: "nos" mains, "quatre mains que voici", "la mort de ces quatre mains".

d'un autre rapport double, celui du temps sur l'axe avant-maintenant, et celui de l'existence sur l'axe vie-mort, étant entendu que vie et mort concernent l'amour du couple. On a ainsi

$$\frac{\text{autrefois}}{\text{vie}} = \frac{\text{maintenant}}{\text{mort}}$$

Les modalités temporelles organisent le mouvement du texte dans une alternance du présent et du passé. Les trois premières strophes se déroulent dans le Ici-Maintenant où les choses sont simplement nommées dans leur existence et leur présence, dans leur état de mort. Puisqu'il y a surprise devant cet état de fait, cela implique un état antérieur pour le moins différent, un "autrefois", le temps de la vie et de la connaissance dans l'euphorie; tel est le contenu de la strophe IV, sorte de flash-back ou anachronie rétrospective, exprimant un accompli dans le passé, en disjonction temporelle avec le maintenant qui précède et le maintenant qui suit. Car le v.14 réintroduit le maintenant de la mort. Ce "maintenant" est double: c'est celui du résultat actuel d'un événement passé, de l'état de mort fruit d'un acte de mort, - et celui du je de l'énoncé-énonciation qui porte en lui la double image de l'autrefois et du présent. Cette étrange simultanéité se traduit dans les deux dernières strophes par un va-et-vient entre le présent et le passé: on pose maintenant une question sur ce qui s'est passé un jour, pour qu'on en soit arrivé au résultat actuel, "maintenant sans palpitation et sans rayonnement"...

A cette alternance de la temporalité correspond une alternance énonciative, entre constatation et interrogation. La constatation de l'état présent (str. I & II) entraîne une interrogation sur le "comment c'est arrivé" (str. III). La situation ancienne (str. IV) est présentée sur le mode assertif, garanti par le témoignage visuel: "on les a vues". Nouvelle interrogation sur le comment en strophe V. L'assertion de la str. VI porte sur les réactions personnelles récentes devant l'accompli, pour revenir en str. VII à une longue interrogation sur le mystère du comment. La courte et dernière strophe VIII conclut sur une constatation: "elles sont maintenant"... Les constatations portent toutes sur l'état présent, les assertions sur l'état passé disparu, et les interrogations, posées dans le pré-

sent, se rapportent au mystérieux comment, dans un passé récent, du passage d'un état à l'autre, passage qui a échappé à la conscience de "je".

On ne peut pas ne pas être frappé par l'insistance des interrogations, dont la réitération multiforme disjoint les constatations ou les assertions. Ces interrogations sont toujours un énoncé inscrit dans le temps de l'énonciation, dans ce présent, dont le contenu appartient toujours - ou presque - à un passé, et plus exactement dont le contenu est un vide, une absence, un trou entre le fait passé et l'état présent. Il correspond à un /non-savoir/ qui rend la condition humaine insupportable. Onze autres poèmes de notre corpus contiennent des énoncés de mode interrogatif plus ou moins développés<sup>23</sup>. Deux d'entre eux, en particulier, s'interrogent sur le même "comment cela s'est-il passé", devant le fait d'une rupture ou d'une destruction. Dans Monde irrémédiable désert (SDG,178), après la constatation du "bout cassé de tous les chemins", surgit la question

Quand est-ce qu'on a laissé tomber les amarres  
Comment est-ce qu'on a perdu tous les chemins

Et Faible oripeau (SDG,190) repose la même question au sujet de l'investissement secret de l'être par la mort:

Est-ce que la mort serait venue secrètement  
faire son nid dans nos os mêmes

et poursuit par la même constatation de conséquence que dans la Petite fin du monde:

De sorte qu'arrivée là...

...

La douleur ne trouve pas ...

---

23- Ces onze autres poèmes sont les suivants: Faction, p.27 - Qu'est-ce qu'on peut, p.29 - Cage d'oiseau, p.33 pour Regards et jeux dans l'espace; Lassitude, p.154 - Allez-vous me quitter, p.155 - Glissement, p.157 - Lanternes, p.160 - On dirait que sa voix, p.164 - Monde irrémédiable désert, p.178 - Et maintenant, p.188 - Faible oripeau, p.190, dans les "Poèmes retrouvés". Il est intéressant de noter que dans le premier recueil, les interrogations n'apparaissent qu'à partir de la sixième section "Faction", quand le thème de la mort emplit chaque poème.

L'interrogation surgit donc bien chaque fois que la cause ou le comment de l'état présent douloureux a échappé à la conscience du sujet<sup>24</sup>.

Mais il n'y a pas qu'un sujet, en notre poème. La pluralité des sujets et surtout les formes qu'ils prennent contribuent à donner une unité certaine au développement des énoncés. Dans la strophe I, le syntagme "Les oiseaux" pose un sujet multiple, défini, actualisé dans la proximité, mais c'est un IL, une non-personne, selon la terminologie de Benveniste. Dès la deuxième strophe, une conjonction structurale métaphorisante de "les oiseaux" avec "nos mains" par la médiation des "colombes" introduit un couple-sujet du même genre féminin, qui pourra par la suite être désigné par "elles"<sup>3</sup> (v.7) dans son ambivalence et son ambiguïté. Mais par le déterminatif "nos" affectant "mains", c'est la présence de la personne-sujet qui affleure sans qu'on sache si plusieurs personnes ou une seule se cachent sous ce pluriel. Le v.9 de la strophe IV

On les a vues autrefois

fait une place explicite à la personne à travers "on". Mais ON est aussi bien JE que NOUS (JE + TU). S-D. Garneau affectionne ce déictique au contour indéfini, refuge et déguisement du "je" faible et timide. En juxtaposant la personne "on" et la non-personne "les", cet énoncé instaure une distance radicale entre la personne (sujet et l'autre qui devient désormais objet. A partir de là en effet, colombes et mains sont objet de l'activité de la mort.

La strophe V apporte une précision: "quatre mains". Il s'agit donc bien de deux personnes-sujets, ce qui éclaire retrospectivement le contenu de "on" et de "nos". C'est le v.18, au centre du poème, qui, en

---

24- On dirait que le poète Saint-Denys Garneau vit toujours dans un état présent (cf. les nombreux poèmes dont tous les verbes sont au présent), présent qu'il confronte à certaines heures avec des souvenirs ou des images du passé qui l'investissent. Il perçoit alors l'écart entre les deux moments. Mais l'évolution lui a échappé, que ce soit lente ou brusque transformation. Le poème Tu croyais tout tranquille est peut-être le seul qui voie tout en train de fuir, même le poète qui constate la mort à l'oeuvre en lui, "déroulé, ouvert, distribué". Aussi n'y a-t-il pas d'interrogations en ce poème.

s'ouvrant sur un "je" et un "tu" explicites, met le couple personnel au coeur du drame, à la fois spectateur distant<sup>25</sup> "devant ce silence... devant la mort"... et sujet impliqué: "quatre colombes...ces quatre mains" qui sont ses propres mains. A partir de la strophe VII, le mouvement inverse se produit. On revient au "on" à la fois discret et suffisamment explicite ("Et l'on se demande..."), puis au "nos" ("dans notre ombre - nos regards - sous nos yeux"), pour terminer par "elles" (de sorte qu'elles sont maintenant...) qui boucle la boucle: Ils/elles → nos → on → je + tu → on → nos → elles. Ainsi, partant d'une non-personne touchée par la mort, procédant par l'explicitation progressive du couple personnel; le poème investit la mort au coeur de ce couple, à la fois témoin et victime, l'atteignant dans sa relation amoureuse.

L'axe sémantique vie-mort repéré plus haut s'impose en quelque sorte par le retour fréquent du terme "mort" - six fois dans le texte. Dans les trois premières occurrences, ce terme désigne l'état de mort des oiseaux et des mains, et dans les trois dernières, le phénomène de désintégration du vivant, qui conduit à la mort. La vie n'est nommée qu'une seule fois, dans sa négativité: "a mangé la vie"; seules apparaissent ses manifestations euphorisantes. Dans le passage de la vie (autrefois) à la mort (maintenant), les sèmes majeurs se répartissent ainsi (les signes + et - encadrant le sème indiquent les valeurs positive et négative):

---

25- Le "Je + Tu" n'est pas une formule tout à fait exacte ici. Si "tu", l'autre membre du couple amoureux, est au même titre que "je" impliqué dans "nos" mains, et dans le premier "on", il est moins sûr qu'en strophe VII ("on" se demande, "notre ombre, notre regard, nos yeux") le "tu" soit associé étroitement au "je", et que ce ne soit pas un "je" extensif et discret qui s'y exprime. De même, il faut reconnaître qu'en str. VI, le "tu" sujet s'efface en "Ton visage" pour devenir objet du regard posé par "je". Je et Tu sont donc co-spectateurs de la mort de leur amour, mais "je" est de plus spectateur de "tu", de l'autre, dont il voit le visage refléter la mort. Le "je" a donc ici une position privilégiée.

	VIE		MORT
s1	+ /activité/	-	
	se rencontrer se balancer se côtoyer (vol) ←		mortes - désertées tombées - alignées sans palpitation vol rompu
s2	+ /proximité/	-	
	/contact-relation/ se rencontrer se côtoyer se connaître		/non-contact;non-relation/ alignées en rang, côte à côte ne plus se reconnaître
s3	+ /hauteur /	-	
	dans le ciel		tombées descendre
s4	+ /lumière/	-	
	en pleine clarté		ombre secret sans rayonnement

et en ajoutant l'axe euphorie-dysphorie, on peut encore répartir:

tant de plaisir une telle douceur le chant	la mort - le deuil mangé-chassé-rompu [violence] sans chant - silence
--	---

On voit mieux désormais comment les oppositions vie-mort, le jeu de la distanciation et de l'implication progressive des personnes, les alternances énonciatives, les alternances temporelles et les rapports d'équivalence colombes-mains-amour forment un réseau complexe qui donne cohérence au poème dans une articulation dynamique et variée.

Le titre "Petite fin du monde" trouve maintenant sa justification. Il implique une antithèse ironique dans la conjonction du déterminant minimalisant "petite" et du syntagme "fin du monde", désignant ce que chacun tient pour la catastrophe apocalyptique. Mais en plus d'une dimension réduite, le déterminant "petite" connote une certaine proximité affective. De sorte que si le titre paraît d'abord en disjonction sémantique avec le début du poème - car la mort de quelques oiseaux n'a rien de commun avec une fin du monde, même petite, - on découvre peu à peu l'implication et la

dimension humaine du drame. Au point que "la fin du monde" reparaît précisément au moment où le "je" se nomme:

J'ai goûté à la fin du monde"

Le verbe goûter connote une approche, une certaine réserve, une participation réduite, et reprend, sous une autre forme, certains sèmes de "petite". Sont ainsi exprimées à la fois l'intensité de la catastrophe et sa réduction de la dimension cosmique, lointaine, à la dimension personnelle, proche jusqu'à l'intimité.

\* \* \*



Aux trois mentions du jour correspondent trois nocturnes. Au premier et au dernier passage du jour à la nuit, le crépuscule est reconnu agent et médiateur nécessaire. Au centre du poème, l'évocation de la longue journée chargée d'agitation fébrile s'étend sur deux strophes. La structure formelle de ce poème, reposant sur l'articulation temporelle du retour, de la succession, se révèle donc une composition très régulière dans ses alternances et ses oppositions. Alternance naturelle dans la succession des jours et des nuits.

En raison de cette succession alternée du jour et de la nuit, aucune de ces tranches du temps ne dure longtemps, chacune bascule à son tour dans le passé pour redevenir un présent. Or en ce poème, tout ce qui concerne la nuit est au présent, tout ce qui se rapporte au jour est au passé. C'est un signe qu'ici, pour le poète, la nuit constitue le seul axe de sa référence temporelle, le seul moment dans lequel il se situe. Signe aussi de la déconstruction de l'alternance temporelle: tous les jours s'agglutinent dans le passé, toutes les nuits ne forment qu'un présent durable, continu, comme si jamais l'aube ne venait mettre un terme à la nuit. Seul le crépuscule est nommé, comme l'agent bienfaisant du retour de la nuit. Pour rendre sensible cette perspective de temporalité suspendue, il fallait que le poème développe quelques-unes de ces alternances jour-nuit.

Une observation plus attentive des indications temporelles fait apparaître des variations intéressantes. D'abord, - sauf peut-être au v.9, - le syntagme "la nuit" ne remplit pas la fonction d'un indice temporel, à l'instar de "le jour" (v.1) ou de "durant cette journée" (v.12). Il est toujours en fonction actantielle d'adjuvant: la nuit vient, la nuit regarde, la terre ne se livre que dans et par la nuit. Et dans la mesure où il serait indice temporel, il ne peut recevoir que l'article défini universalisant, puisqu'il s'inscrit dans une sorte d'éternel présent. Par contre, le jour est nettement en fonction indicielle de temps, dès le premier vers, connotant la même permanence et la même généralité. C'est aux vers 11-12 que l'indice temporel s'actualise en "cette journée". Cet embrayeur temporel nous introduit dans le temps vécu, le temps du discours, et produit une distorsion entre le temps de la nuit, généralisé,

suspendu dans son déroulement, et celui du jour, inscrit dans son déroulement et sa singularité vécue.

Une autre variation paraît dans l'emploi des temps grammaticaux, des verbes. Tout le nocturne se déroule en un temps du présent généralisé, presque a-temporel, puisque jamais la nuit ne devient un passé pour le jour qui se lève. La courte strophe, dès le troisième vers:

Nos chemins  
Nos champs  
Nos forêts  
Nos montagnes

par son accumulation de syntagmes nominaux, placée après l'annonce de la venue de la nuit, apporte une confirmation à cet aspect a-temporel du présent nocturne. D'autre part, le premier vers

Le jour, les hymnes furent pauvres

a posé d'abord le passé, mais par le moyen d'un aoriste "furent", le temps de la narration historique, coupé de sa référence au présent de l'énonciation. Ce passé est donc mis à distance du je narrateur. Mais au v.11, quand "le jour" s'actualise en "cette journée où...", apparaissent à la fois la personne-sujet "nous" et la forme verbale du parfait: "nous avons cherché", "les hymnes n'ont jamais été si pauvres"... ce qui nous introduit par un autre moyen dans le temps du vécu, dans celui du discours. Le poème, une fois installé en ce passé, conduit de front ce passé diurne précis et vécu et le présent nocturne universalisé, en une disjonction sémantique dont l'effet de sens est primordial pour la compréhension du poème.

L'alternance du jour et de la nuit s'inscrit de plus sur l'axe sémantique toujours très riche de l'opposition diurne-nocturne. En dégageant les éléments qui relèvent de chacun de ces pôles, on obtient une image de la complexité des rapports établis en ce poème.

## DIURNE

domaine de l'homme "Nous"

/agitation/

cherché à se désâmer  
tant recherché  
agités  
promené l'anxiété  
recherché-cru-douté

(fréquence des formes verbales)

/recherche/  
recherché  
soif

/échappée/  
poursuite de la  
terre fantôme  
pauvreté du chant

## NOCTURNE

domaine de la Terre

/repos/

en repos  
respiration  
grand lac calme  
femme en repos  
terre qui dort  
s'étendre-s'est étendue  
pour s'endormir  
s'est détendue

(fréquence des formes nominales)

/possession-contemplation/  
nos chemins, nos champs  
ce grand oeil  
nous voyons  
la nuit regarde

/don/  
Nos champs, nos montagnes...

chant naturel-respiration  
s'étendre-se détendre

Nous ne poursuivrons pas une analyse détaillée de tous ces éléments, mais nous terminerons en dégagant simplement quelques concordances avec d'autres poèmes, des conjonctions intertextuelles.

La courte strophe nominale inaugurée au troisième vers et déjà citée ne peut pas ne pas rappeler "nos mains" de Petite fin du monde. Les déterminatifs apposés aux lexèmes, ici avec une majuscule qui rend les vers autonomes, introduisent la présence du sujet et le posent d'emblée comme possesseur. Il faut attendre le v.12 pour que la personne-sujet apparaisse comme acteur de la recherche diurne, fébrile et vaine, de ce qui lui sera donné gratuitement la nuit, par la nuit. La respiration de la terre en repos, qui "n'a plus besoin de voix pour chanter", nous renvoie au poème Flûte, dans lequel - sans qu'on sache le moment diurne ou nocturne - la respiration des champs soupirait "un son tout frais/Par une flûte" et non par une voix humaine, fût-elle celle du poète. Enfin le soleil agressif et agresseur, soleil étranger qui ne sera jamais nôtre, n'est pas sans rappeler le tragique lever du jour dans Un mort demande à boire (SDG, 20), où le mort "percé de rayons... s'évapore et meurt".

## LE BLEU DU CIEL

Le bleu du ciel (SDG,177) se compose de sept versets assez courts. Chaque début de vers est en retrait par rapport à la verticale de la marge. La présentation graphique diffère donc de celle des vers. Le poème s'articule en deux séquences, séparées au début du verset 2 par les embrayeurs d'opposition "Mais... toutefois". La première séquence est donc faite du verset premier, les autres versets constituent la séquence B. Relativement court, ce poème trouve sa cohésion structurale d'abord dans la conjonction syntaxique.

Deux phrases, la première plus simple, la seconde plus ample et plus complexe, coordonnées par le marqueur d'opposition, s'enchaînent pour former la globalité du texte. Notre présentation schématisée du texte, puis des suites de symboles catégoriels et fonctionnels met en valeur le système d'expansions binaires ou ternaires qui sous-tend cette structure syntaxique. Rappelons le sens des symboles utilisés: Pp= participe, pN= pronom sujet, Q= pronom relatif sujet, q= pronom relatif objet ou circonstanciel, SN= syntagme nominal complet, sn= syntagme nominal dont nous dégageons le ou les déterminants, SP t, SP loc, SP agt, SP opp= syntagme prépositionnel de temps, de lieu, d'agent, d'opposition, (P.rel) → = proposition relative qui se réécrit... Nous avons cru bon de noter les catégories des divers déterminants Dét pour en montrer la variété et les formes. Cf. page suivante.

Ce tableau fait ressortir un certain nombre de faits syntaxiques. D'abord, cette syntaxe est marquée au coin de l'expansion. Sauf en la première phrase, où deux syntagmes nominaux sujets se partagent le même déterminant participial, chaque syntagme nominal, objet ou prépositionnel, développe deux ou trois déterminants de catégorie variée: c'est parfois un adjectif, presque toujours un nom complément et surtout une proposition relative. Cette expansion introduit de la diversité, mais aussi un certain rythme, car, de l'adjectif simple ("secrète", "contraire"... ) au nom complément susceptible de commander d'autres compléments ("la crainte + de ce retour + au port + de notre désolation") pour aboutir à la proposition

Le bleu du ciel et la lumière coulant en nous nous avaient servi d'espérance durant ce jour  
 Mais toutesfois nous avons eu toujours la crainte secrète  
 qui ne nous quitte plus  
 de ce retour

au port de notre désolation  
 où nous sommes arrivés maintenant  
 malgré la beauté de la nuit  
 qu'il fait par-dessus nous

Retirés de la haute mer  
 de notre repos sur la mer vaste  
 de tous nos voyages sur la mer vaste  
 et claire  
 Par on ne sait quel courant contraire  
 derrière nous  
 qui nous reprend avec une obstination désespérante  
 et nous reporte à l'écrasement  
 de ce maelstrom

lequel nous relâche à la surface  
 au moment où nous allons enfin périr.

(P1) → SN1 + SN1 + Dêt Pp + SV + SP

(P2) → pN + V + SP t + sn2  
 { +Dêt1 Adj  
 +Dêt2 P,rel  
 +Dêt3 sn

+Dêt sn  
 ↑ +Dêt SN  
 SP(P,rel) → q

+pN + V  
 { +SP1 t  
 +SP2 opp (sn +Dêt sn +Dêt P,rel)

Pp app

{ +SP1 loc(SN)  
 +SP2 loc(SN+SP)  
 +SP3 loc(SN+SP)  
 +SP4 agt(sn +Dêt Adj  
 +Dêt SP loc  
 +Dêt(P,rel) → Q { +SV1 +SP  
 +SV2 +SP  
 +Dêt(P,rel) → Q +SV { +SP loc  
 +SP t(P3) → pN + SV

relative qui se développe elle-même largement, les éléments sont posés en une extension progressive qui met à profit leurs possibilités d'expansions. On observe par exemple cette extension croissante dans les compléments de "retirés" (verset 4):

retirés de la haute mer  
de notre repos sur la mer  
de tous nos voyages sur la mer vaste et claire

Enfin, deux grands groupes d'expansions apparaissent: celui qui se déploie en dépendance de "la crainte" jusqu'à "par-dessus nous" (fin du verset 3), - et celui qui déroule les dépendances de "Retirés", lui-même rattaché comme apposition à un membre du groupe précédent, jusqu'à la fin du poème. Notons toutefois que cet ordonnancement des éléments selon leur extension croissante impose une disjonction syntaxique mineure après "la crainte", puisque deux déterminants, dont une proposition relative, sont insérés entre le nom et son complément.

L'expansion par l'apposition mérite plus d'attention. La moitié du poème est constituée de l'apposition "Retirés" et de la suite de ses dépendances, apposition au sujet "nous" du segment "nous sommes arrivés", qui n'est qu'un des éléments du premier groupe d'expansions. La phrase pouvait se terminer là, à la fin du verset 3, complète en sa forme, en son sens et en son rythme. L'apposition est donc un moyen commode pour relancer une nouvelle série de développements, puisqu'elle peut se réaliser à distance et sans connecteur explicite; dans sa discontinuité de parataxe, elle forme toutefois un continu. S-D. Carneau affectionne ce procédé de l'apposition-expansion, qui affecte souvent le sujet principal. Dans Maison fermée (SDG,22), le sujet "je" du v.1:

Je songe à la désolation de l'hiver

est relancé trois fois par la triple anaphore de "Seul", aux v.10,15,23:

Seul à conserver un petit feu dans le grand être  
...  
Seul avec l'ennui qui ne peut plus sortir  
...  
Seul avec l'ennui  
Que secoue à peine la vaine épouvante ...



tive qui permet un nouveau déploiement phrastique complet, ou bien une série d'appositions, ou encore une accumulation de syntagmes prépositionnels. La forme binaire ou ternaire de ces séries instaure une sorte de parallélisme qui ajoute sa force cohésive à celle de la structuration syntaxique, laquelle repose sur la parataxe d'éléments dont la nécessité syntaxique est en définitive assez ténue. Ces enchaînements d'expansions forment ainsi une sorte de déroulement en escalier, dont chaque marche ou chaque palier est senti comme faisant partie d'un ensemble, mais aussi comme ayant son autonomie propre que les mises en parallèle graphique aident à percevoir. Curieuse alliance, dans l'écriture poétique, d'une structure filée, ondoyante et diverse, qui ne s'impose pas, et d'une atomisation discrète des éléments qui peuvent garder, au sein de l'ensemble, leur physionomie et leur rayonnement propres. Le verset 2 de notre poème en offre un exemple.

En ce deuxième verset, le tableau de l'articulation syntaxique dissimule une ambiguïté:

... la crainte... de ce retour au port de notre désolation

Cette ambiguïté, qui tient justement au caractère flou des relations syntaxiques marquées par le connecteur DE, apparaît dans le double rapport possible entre les termes, révélé par la structure profonde:

- (1) - crainte du retour au port-désolation  
= crainte de mon retour, que je revienne ...
- (2) - crainte du retour de la désolation au port  
= crainte que la désolation revienne...

Dans le premier cas, le "port de notre désolation" s'interprète comme une métaphore: notre désolation qui est un port, ce qu'on peut traduire par port-désolation. Le retour - que l'on craint - est un retour du "je" à la désolation comme à un port, et la crainte porte sur le retour du voyageur à ce genre de port. Dans le second cas, il s'agit du retour de la désolation, retour qui s'effectue au port; la crainte porte sur le retour de cette désolation qui accueillera le voyageur au port. Comme toujours dans ce type d'ambiguïté, les deux lectures restent valables, le texte n'en privilégie aucune par rapport à l'autre. Tout dépend du rythme, de

l'intonation, de la répartition des pauses légères, tout dépend du lecteur. C'est l'emploi du nom "retour" au lieu d'un verbe nécessairement marqué de son indice personnel "je" ou "la désolation", qui permet cette double lecture, cette double signification qu'il ne faut pas réduire au profit de l'une ou de l'autre sous peine d'amputer le texte. Texte qui dit à la fois le retour du voyageur au port et le retour de la désolation au même port. Rencontre inévitable, objet de la crainte.

Notre tableau a fait apparaître un grand nombre de groupes binaires ou ternaires en parallélisme. En fait, ce parallélisme structural est des plus discrets à cause de la variété formelle des segments, à cause de leur extension progressive et à cause de la forme linéaire du verset. Chaque verset comporte bien un parallélisme interne de structures équivalentes, mais ce type de conjonction est effacé par la linéarité. Sont également atténuées les conjonctions phoniques à l'intérieur des versets. Plusieurs figures phoniques apparaissent tour à tour et réapparaissent, établissant autant de liens délicats. Les figures [u] et [ã] vont de pair, traversant tout le poème, des versets 1 et 2, puis dans les troisième, cinquième et septième versets: "coulant en nous, nous, durant ce jour - nous, toutefois toujours, ce retour - où nous, maintenant - courant, nous reprend, désespérante - au moment où". Dans le verset 3, elles rencontrent une nouvelle figure [e] aux positions accentuées: "arrivés, malgré la beauté", phone que l'on retrouve au début du verset 4 dans "Retirés". Une autre figure, sous les formes [ε] et [εr], annoncée au premier verset, résonne au verset 4 et poursuit son écho au verset 5: "ciel, lumière - la haute mer, sur la mer, sur la mer vaste et claire-sait, quel, contraire, derrière". Ces figures se croisent et se mêlent, créant un climat sonore. Conjonctions structurales ou phoniques, toutes discrètes qu'elles soient, contribuent ainsi à renforcer la cohésion syntaxique primordiale dont la signification apparaîtra mieux après l'étude du plan sémantique.

La cohérence sémantique semble jouer un rôle moins affirmé en ce poème. Nous l'aborderons sous trois angles différents. D'abord une opposition diurne-nocturne semble s'imposer. Un premier rapport apparaît:

(1) diurne =  $\frac{\text{beauté du jour}}{\text{espérance}}$  vs nocturne =  $\frac{\text{beauté de la nuit}}{\text{crainte-désolation}}$

Ce n'est pas très éclairant. La beauté de la nuit, sa clarté, mise en parallèle avec celle du jour, est attestée dans le texte comme un élément en opposition ("malgré..."), alors que la beauté du jour est en rapport direct avec l'espérance. Ce premier rapport ne semble donc pas valable. Mais en se plaçant sur l'axe du voyage, vraiment visible à partir du deuxième verset ("ce retour au port") et dont l'isotopie est portée par une série d'unités: "retour au port, arrivés, la haute mer, voyages sur la mer, courant, maelström, périr"<sup>28</sup>, un nouveau rapport plus étoffé se dessine:

- (2) Jour → Clarté - Crainte - Espérance - Haute mer - Repos - Vastitude  
Nuit → Clarté - Crainte - Désespérance - Port - Désolation - Circularité

La "crainte" figure dans les deux moments, car le texte dit bien: "nous avons toutefois toujours eu la crainte..." Elle habitait donc déjà le temps diurne, malgré l'espérance et en opposition avec elle. La circularité nous paraît incluse dans les lexèmes "courant" et surtout "maelström", en opposition avec la vastitude horizontale de la haute mer "vaste et claire".

Dans ce voyage, qui est un déplacement de la haute mer vers le port, d'étranges conjonctions s'établissent:

- (3) HAUTE MER vs PORT  
repos vs crainte  
espérance vs désolation  
maelström alors qu'on attendrait (4)

- (4) PORT vs HAUTE MER  
repos vs crainte  
espérance vs désolation  
maelström

D'autre part, le courant arrache à la haute mer et pousse vers le port inexorablement, "avec une obstination désespérante". Tout porte à croire que le voyageur voudrait rester en haute mer, lieu du repos, et fuir le port,

---

28- Le terme "périr" est bien un terme du langage de la mer. On ne dit pas "mourir en mer", mais bien "périr en mer".

lieu de désolation. Etrange courant, qui est "contraire", mais contraire à quoi? qui entraîne en quel sens? vers le port ou vers le large? "Derrière nous" indique que ce courant pousse du large vers le port, dans la direction du déplacement. S'il est contraire, il porterait donc vers le large? Ce courant "qui nous reprend avec une obstination désespérante" semble contrecarrer le mouvement, sinon il serait considéré comme un adjuvant. Enfin le courant reporte vers le tourbillon où l'on s'écrase dans le port, synonyme habituel de refuge. Le danger mortel serait donc dans le port.

L'isotopie du voyage nous conduit à une sorte de cul-de-sac. Par une sorte d'herméneutique, il faut découvrir une autre isotopie qui assure la cohérence du texte. L'espérance a un contenu en ce poème, il est nommé dans les derniers mots: "nous allons enfin périr". Cet "enfin" est un marqueur affectif d'une longue attente, d'une espérance: celle de la mort, et de la mort en mer. L'espérance de la mort enserre donc le poème du premier au dernier verset. Le courant qui ramène au port, lieu du refuge, le tourbillon qui relâche le voyageur après l'avoir entraîné, sont autant d'éléments perturbateurs d'un autre voyage, "le glissement dans la mer... véritable soeur enveloppante" (SFG, 158, v.5). On peut alors établir ce nouveau rapport:

(5) <u>Haute mer</u>	vs	<u>Port</u>
<u>repos</u>		<u>désolation</u>
MORT		(VIE)

La recherche de la mort comme moyen d'échapper à l'encerclement et au désespoir de la vie nous oriente vers l'isotopie de la persécution.

Le sens des mots s'éclaire par ce déplacement de significations. La désolation n'est pas simplement la solitude, elle garde le sens actif de "rendre seul", d'isoler en dépouillant de tout. Le courant est sans doute moins un courant marin que le courant d'opinion, hostile plus que contraire, dissimulé et hypocrite plus que situé "derrière nous", qui saisit de nouveau à l'arrivée au port et qui conduit inexorablement à une situation d'où il est impossible de sortir, mais qui laisse vivre une vie pire que la mort. Nous sommes bien là dans l'isotopie de la persécution, persécution d'une victime de l'opinion. La beauté du jour ou la beauté

de la nuit n'y sont pour rien; l'opposition diurne-nocturne était une fausse piste.

Les deux isotopies, celle du voyage et celle de la persécution, se chevauchent et se succèdent dans le poème. La première partie, les quatre premiers versets, évoque un voyage, un voyage vécu, comme on le verra par son aspect temporel. Ce sont les contradictions où nous conduit cet étrange courant, qui nous obligent à un changement d'isotopie, lequel, par effet rétroactif, permet de mieux interpréter le sens du voyage, en particulier les dispositions du voyageur, le contenu de sa crainte, de sa désolation et de son espérance déçue. Peut-on parler d'un manque d'homogénéité? Il ne semble pas: les deux isotopies se croisent, s'interpénètrent et permettent de se lire réciproquement. N'oublions pas - mais ceci est extérieur au texte - que ce poème date de l'été 1937, été durant lequel S-D. Carneau fit un voyage en France pour fuir les réactions soulevées par la parution de son recueil de poèmes, voyage qu'il écourta pour rentrer précipitamment et retrouver les critiques destructrices.<sup>29</sup>

L'articulation temporelle de ce poème ajoute quelque lumière. C'est un des rares poèmes où figure le temps verbal du plus-que-parfait<sup>30</sup>: "...nous avaient servi d'espérance". On sait que ce temps trouve son emploi aussi bien dans le temps historique que dans le temps du discours, référé au présent vécu par le JE de l'énonciation, investi en ce texte dans le "nous". Du verset 1 au verset 3, on passe du plus-que-parfait au parfait ("nous avons eu la crainte"), puis au présent ("nous sommes arrivés au

29- Cf. Lettres à ses amis, Montréal, HMH, 1967. On trouve beaucoup d'allusions dans les lettres, de la page 274 à 291. En particulier: "Ma 'saison en enfer' ... se continue à Paris...J'ai voulu fuir... je n'ai plus autre chose à attendre que le repos sous la terre...Il s'agit maintenant de savoir comment je vais m'arranger pour retourner et, une fois retourné, où je vais loger ma carcasse"(Lettre à Robert Elie, p.275).- "Me voici sur la fin de mon voyage retour...Tout est à peu près fini, à moins que le monde ne se mette à tourner dans un autre sens" (Lettre à Robert Elie, p.277).- "J'ai peur de la ville où il y a tellement de monde, où on est incessamment forcé à des contacts avec humains. Ici, les arbres et les animaux ne nous jugent pas, n'ont pas d'opinion sur nous" (Lettre à Jean LeMoine, p.290).

30- Le temps verbal du plus-que-parfait apparaît dans Mes paupières en se levant, p.168, - Il y a certainement, p.172, - Faible oripeau, p.190. - On n'avait pas fini, p.196.

port - le courant nous reprend"). L'antériorité ainsi manifestée est moins significative que l'aspectivité. En effet, le plus-que-parfait est ici le temps d'un passé accompli par rapport au parfait ("nous avons toujours eu la crainte") exprimant un passé inaccompli et imperfectif, grâce à l'indice temporel "toujours", inaccompli qui se poursuit dans le présent ("qui ne nous quitte plus"). Ce parfait inaccompli de la crainte est donc en simultanéité avec un passé accompli (celui de l'espérance) et un présent (celui de la crainte et de l'arrivée au port). Comme c'est l'espérance qui a existé dans l'accompli, c'est dire qu'il n'y a plus d'espérance, comme en témoigne en fin de poème la non-réalisation de la mort en mer.

Dès le verset 3, avec "nous sommes arrivés... retirés", le texte s'installe dans un présent qui est le terme d'un accompli, le voyage, et un état présent définitif. Mais voici que l'action du courant, cause de cet état actuel d'arrivée, donc action antérieure, est elle-même dite au présent: un courant "qui nous reprend, reporte", un maelström qui "relâche", dans le même présent que celui de la peur. Cette permanence du présent nous semble un signe de l'intensité de la perception de l'expérience vécue, qui occupe le champ de la conscience, et un signe de la permanence "désespérante" de ce courant contraire, toujours actuel. Ce qui conduit à la déception de l'espérance. L'articulation temporelle rejoint ainsi la cohérence sémantique pour la renforcer.

Enfin la fonction à la fois syntaxique et sémantique du JE/"nous" nous achemine à une synthèse. Mis à part trois occurrences du "nous" en fonction de sujet: "nous avons eu la crainte- nous sommes arrivés- nous allions périr", tous les autres "nous" sont en fonction d'objet. Or, même quand "nous" est en fonction syntaxique de sujet, on constate qu'il est en fonction sémantique d'objet. Dans l'action de craindre, le sujet craignant est envahi par la crainte, il n'en est pas maître, elle s'impose à lui, elle ne le quitte plus. Le sujet syntaxique est donc passif, receveur, par rapport à l'apparition de ce sentiment incontrôlé. L'énoncé "nous sommes arrivés" est différent de l'actif "nous arrivons". Il dit que le sujet a été porté au terme, ce qui est plus vrai encore quand il s'agit d'un voyage en mer. Et dans "nous allions périr", le sujet grammatical est vic-

time de l'agression des éléments qui font périr. L'ensemble des "nous" se place donc du côté de la passivité de l'objet, dans une remarquable continuité. Tout est subi: le voyage, l'espoir et la perte de l'espérance, la crainte et sa permanence, le retour au port, la force du courant, l'entraînement du tourbillon et même la libération aux portes de la mort.<sup>31</sup> Cette permanence, comme celle que nous avons perçue dans l'articulation temporelle, rejoint la cohérence sémantique et surtout la cohésion syntaxique. On saisit mieux désormais la signification de cette dernière dans le long déroulement sans heurt de ses interminables enchaînements et de ses nombreuses reprises en extension, à l'image des vagues se succédant et s'amplifiant indéfiniment. Un autre poème, assez proche par sa structure syntaxique de Bleu du ciel, mérite qu'on l'aborde à la suite de celui-ci.<sup>31</sup>

\* \* \*

---

31- Le poème Silence (SDG, 156) serait un autre exemple de cette structuration syntaxique, avec un long développement assuré par une apposition en anaphore qui reprend le mouvement après une ponctuation forte.

## LES PINS

Le poème Les pins (SDG, 154), qui date d'août 1935, s'inscrit, - quoique non publié - dans la série des poèmes publiés dans la section "Esquissés en plein air" de Regards et jeux dans l'espace. Evocation autant picturale que poétique, bien différente donc de celle du Bleu du ciel. Ce poème se compose de vingt vers, d'un seul tenant, sans strophes. Sa structuration et sa disposition syntaxiques sont à la fois proches et différentes de celles du Bleu du ciel.

Les ressemblances portent sur l'emploi du procédé des expansions et sur la disposition phrastique des quatorze premiers vers. Dans les deux poèmes en effet, le premier vers constitue une courte phrase complète. A partir du deuxième vers, une longue phrase complexe se développe par des expansions sous forme de propositions relatives et d'appositions.

Les différences apparaissent à partir du v.15. Une seconde phrase-vers, courte et complète, coordonnée par "Et", fait pendant à celle du premier vers et donne à cet ensemble un équilibre formel. Dès le v.16, une autre phrase, non coordonnée, occupe les cinq derniers et se termine par la reprise de l'assertion du premier vers, dans la modalité de conséquence:

v.1 Les grands pins, vous êtes pour moi semblables à la mer

v.20 De sorte que c'est bien semblable à la mer.

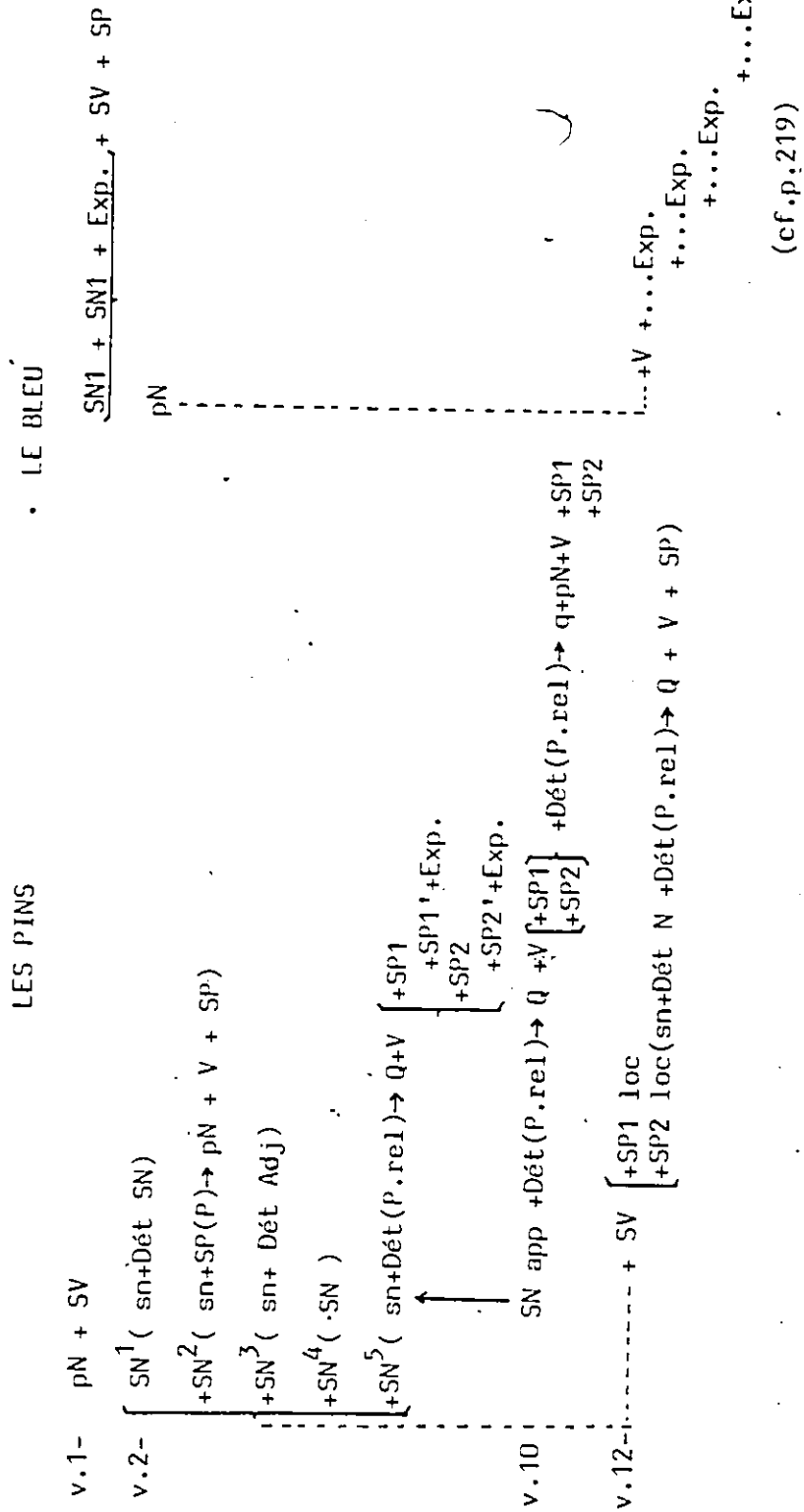
Cette reprise en écho enserme le poème dans une sorte de discrète argumentation et joue un rôle de conjonction plus sémantique que syntaxique. L'ensemble du poème se compose en effet de quatre phrases et l'on verra qu'il faut avoir recours à d'autres conjonctions pour en assurer la cohésion globale.

La répartition des syntagmes dans les enchaînements syntaxiques en série met en lumière en quoi, dans les deux premières phrases, les deux poèmes diffèrent et se ressemblent. Nous utiliserons les mêmes symboles que précédemment, en ajoutant Exp = expansion, pour simplifier la formalisation quand elle n'est pas indispensable.

Un premier regard global décèle l'inversion de la répartition des masses syntaxiques:

	LES PINS	LE BLEU
1e phrase -	pronom sujet	syntagme sujet <u>complexe</u>
2e phrase -	syntagme sujet <u>complexe</u>	pronom sujet
	+ syntagme verbal réduit =====	+ syntagme verbal en <u>expansion</u> =====

En déployant la formalisation, on obtient:



Le schéma de la deuxième phrase est éclairant. Alors que dans Le bleu du ciel, après un sujet réduit à un simple pronom, le syntagme verbal se développe en de multiples expansions de toutes sortes, en escalier, Les pins présente un sujet multiple, fait de cinq syntagmes nominaux plus ou moins complexes, dont l'extension va décroissant du premier au quatrième:

SN<sup>1</sup> : La rythmique lenteur de vos balancements

SN<sup>3</sup> : Vos rages soudaines

SN<sup>4</sup> : Vos révoltes

Mais le cinquième syntagme relance l'extension, prenant plus d'ampleur encore par la longue apposition anaphorique au syntagme sujet "Ces grandes secousses". Le syntagme verbal est relativement beaucoup plus simple. Le procédé de l'expansion syntaxique est donc toujours largement utilisé par S-D. Garneau, portant tantôt sur le constituant sujet, tantôt sur le constituant objet ou prépositionnel. Aux catégories d'expansion déjà rencontrées, il faut ajouter ici l'anaphore ou l'apposition anaphorique.

Ce poème, avons-nous dit, est constitué de quatre phrases. Y a-t-il un lien syntaxique de l'une à l'autre, qui donne cohésion à l'ensemble? Les trois premières phrases forment un tout, dont la conjonction syntactico-sémantique repose sur les anaphoriques "votre-vos". Cet ensemble est du reste clos par une ponctuation forte à la fin du v.15. A la suite de l'apostrophe "Les grands pins", la première phrase pose un "vous" en rapport avec le "moi" de l'énonciateur. La deuxième phrase, disjointe de la première par la ponctuation forte, et la troisième, qui lui est coordonnée, sont toutes deux pleines des déterminatifs anaphoriques de "vous": "vos balancements(v.2), "Vos grands sursauts"(v.3), "Vos rages"(v.4), "Vos révoltes"(v.5), "de vos racines"(v.6-7), "à votre surface"(v.12), "votre fafte"(v.15). Même "ces" grandes secousses(v.6) indique une proximité autorisée par la relation je/tu. La quatrième phrase est à ce titre en disjonction syntaxique et énonciative manifeste: plus de "vous/vos", le JE ne s'adresse plus à son allocataire, le sujet est devenu IL ("Chaque tête") qui se chosifie dans le déterminatif neutre: "c'est bien semblable". Le tu qui se tenait en face comme partenaire a été éliminé, le dialogue est

devenu narration: la distance est sensible..

Mais cette rupture à la fois syntaxique et énonciative est compensée par une conjonction sémantique et phonique qui repose en particulier sur la reprise, en fin de poème, de nombreux éléments de la première partie. Juste à la charnière du dialogue et de la narration, un lexème est répété, que nous soulignons:

I -v.15 ... comme une tête cabrée.

II-v.16 Chaque tête de la forêt frémit ...

La réitération d'autres lexèmes renforce la cohérence isotopique:

I -v.14 Qui frémissent...

II-v.16 ... frémit

I -v.8 ... tout le long du tronc

II-v.18 ... à travers le bois élastique des troncs

I -v.1 Les grands pins...

v.3 Vos grands sursauts...

v.6 Ces grandes secousses...

II-v.19 Dans la grande masse de la forêt

I -v.1 ... semblables à la mer

II-v.20 De sorte que c'est bien semblable à la mer.

Cette récurrence de lexèmes est doublée par une conjonction phonique qui opère sur d'autres segments. Dans les trois derniers vers de ce que nous appelons ici la première partie dialoguée, apparaît la figure sonore [ɛ] sous les formes métathétiques [ɛr] ou [rɛ], appuyées sur les consonnes apparentées [v] et [f], et même sur [t]:

I- v.13 Dans le vert glauque des feuillages

[vɛr] [f]

v.14 Qui frémissent au vent dur

[frɛ]

v.15 Et votre faîte se renverse comme une tête cabrée.

[fɛt] [vɛr] [tɛt]

II-v.16 Chaque tête de la forêt frémit

[tɛt] [f][rɛ][frɛ]

v.18 à travers

[vɛr]

v.19 Dans la grande masse de la forêt

[f] [rɛ]

v.20 De sorte que c'est bien semblable à la mer

[ɛr]

La reprise du lexème "tête" à la charnière des v.15 et 16, la récurrence de nombreux lexèmes, l'apparition d'une figure sonore dominante, autant d'éléments qui maintiennent l'isotopie ou le climat sémantique et compensent largement l'a-jonction syntaxique des deux parties du poème.

\* \* \*

## AU MOMENT QU'ON A FAIT LA FLEUR

Au moment qu'on a fait la fleur (SDG, 164) est un poème de dix-huit vers d'un seul tenant. Comme ceux qui lui ressemblent<sup>32</sup>, il développe une structuration syntaxique évidente en trois groupes de phrases, selon le procédé bien connu des expansions; mais comme dans Les pins, la cohésion globale requiert l'intervention d'autres types de conjonctions.

Nous ne formaliserons pas l'ensemble du poème. Cela ferait simplement apparaître dans le premier groupe phrastique une série initiale de trois syntagmes prépositionnels de temps

Au moment qu'on a fait...  
 Quand la fatigue...  
 Quand la fatigue...

sous forme de propositions dépendantes d'une phrase régissante:

L'ennemie ... s'avance

phrase qui développe quatre verbes, à l'instar de Silence. Mais tandis que Le bleu du ciel, Les pins et Silence commencent par une courte phrase d'un seul vers ou d'un seul verset, ici la première phrase complexe déroule ses dépendances sur les dix premiers vers. A l'inverse de Silence qui place

---

32- Notre corpus contient quatre poèmes de 18 à 20 vers, d'un seul tenant, sans strophes. Ce sont: Les pins (154), Silence (156), Au moment qu'on a fait la fleur (164) et Nous avons trop pris garde (196). Trois autres, un peu plus courts, de 14 vers ou lignes de verset, mais de même forme: Le bleu du ciel (177), Les cheveux châtain (184), Et je prierai ta grâce (188). Un seul, très court, de six vers, Dilemme (172). Aucun de ces poèmes ne figure dans Regards et jeux dans l'espace. Presque tous, même parmi les plus longs, sont intéressants par leur structuration syntaxique largement développée sur laquelle repose en grande partie la cohésion de l'ensemble. Toutefois aucun de ces poèmes ne présente la cohésion syntaxique simple et globale qu'on rencontre dans Survienne la rose des vents d'Anne Hébert, (AH, 84), où tout se tient en une seule grande phrase: après sept versets posant une circonstance de temps, après deux autres posant une éventualité, le dernier verset consiste en la phrase régissante, de forme impérative. Il semble que S-D. Garneau, dans sa tentative de créer un texte court et dense, solidement charpenté, soit entraîné par une certaine propension au discours qui se déploie par vagues, en expansions nombreuses en escalier.

la série des syntagmes prépositionnels à la fin, on les rencontre ici en tête. Le deuxième groupe phrastique, du v.11 au v.14, concentre cinq verbes en quatre vers. Le troisième groupe est coordonné au précédent par un "Et" qui a pour fonction sémantique de marquer la conséquence plus que la simple adjonction. A la différence des Pins ou de Silence, ce poème ne présente aucune ponctuation forte qui indique une nette clôture de phrase. Cette absence de ponctuation contribue certainement à donner au texte une allure de globalité unifiante. L'unité du texte repose toutefois sur d'autres facteurs.

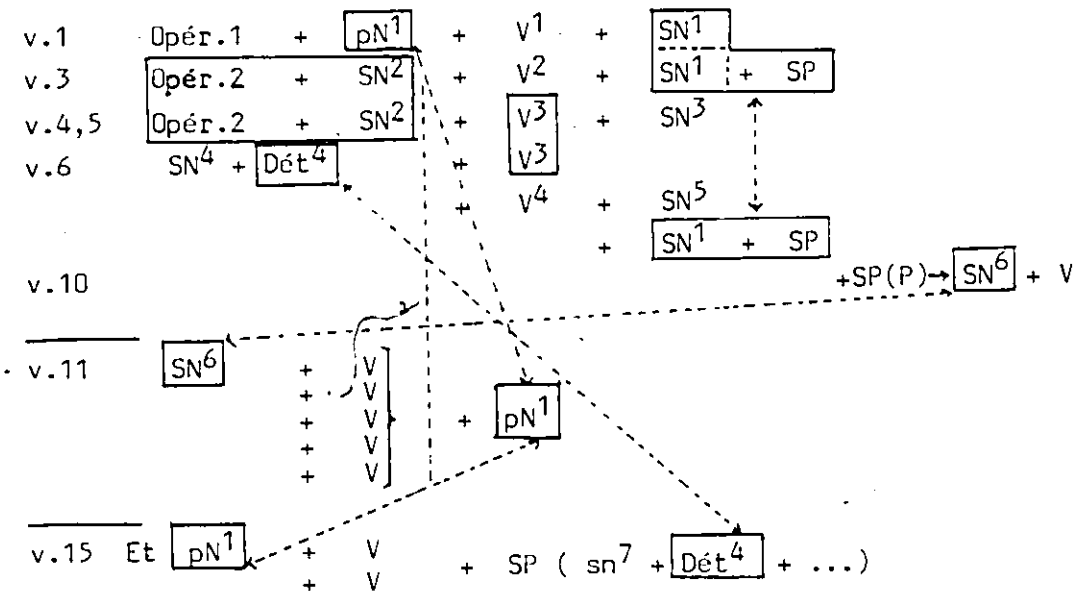
Reprenant le texte pas à pas, on constate que toute différence, toute a- jonction est compensée par un procédé de conjonction. Dans le premier groupe de phrases (v.1-10), l'opérateur temporel, le sujet grammatical et le verbe de la seconde proposition temporelle sont différents de ceux de la première; mais l'anaphorique "la", de "la fane", maintient la présence syntactico-sémantique du même objet "la fleur". Dans la deuxième et la troisième proposition temporelle, le même sujet "la fatigue" agit sur deux plans différents, double action portant sur deux objets distincts: elle fane la fleur, elle agresse le Je pour l'enfermer; une conjonction de parallélisme structural et d'anaphore portant sur trois éléments invariants ("Quand la fatigue tout-à-coup") compense l'apparente divergence de cette activité et introduit une équivalence qu'il faudra retenir. Un nouveau sujet paraît dans la phrase régissante, "l'ennemie", mais la répétition du premier verbe "s'avance" conjoint les deux sujets, la fatigue et l'ennemie, dans la même action, et la fleur réapparaît comme objet de l'effacement après avoir été l'objet du flétrissement par la fatigue. A quoi s'ajoute le parallélisme entre les syntagmes prépositionnels "entre nos doigts"(v.3) et "entre nos mains"(v.9), où s'opère le flétrissement et l'effacement. Parallélisme enfin de "l'amour plongé"(v.2 et v.10) qui rattache le second groupe de phrase à la première proposition. Ces répétitions, ces parallélismes, ces diverses conjonctions renforcent singulièrement la cohésion syntaxique de ce premier groupe et ne sont pas sans incidence sémantique.

La deuxième phrase s'ouvre par la répétition anaphorique ou anadiplose du même sujet ("notre amour") qu'au vers précédent, et ne donne à cinq verbes qu'un seul et même objet: "nous". Or ce "nous" est déjà un

des objets de l'action de la fatigue et, implicitement, celui de l'action de l'ennemie : celle-ci atteint le monde "hors de nous" et efface la fleur "entre nos mains". La conjonction passe donc par la réitération du même pronom en fonction d'objet, conjonction renforcée par l'absence de ponctuation-frontière entre les deux phrases.

La troisième phrase est coordonnée à la précédente par "Et" dont la valeur sémantique est plutôt celle d'un marqueur de conséquence, avons-nous dit. Cette conjonction logique et syntaxique est renforcée par la permanence du "nous", mais cette fois en fonction de sujet grammatical, fonction qu'il remplit déjà dans la toute première phrase sous la forme de "on". La répétition de la proposition relative "qu'on n'attendait pas", qui détermine "l'ennemie" au v.6 et "la parole de la chair" au v.17, établit une nouvelle conjonction importante sur laquelle nous allons revenir. Ainsi, de palier en palier, des conjonctions s'établissent qui tissent un réseau de liens d'ordres variés entre les trois groupes de phrases, assurant à la fois leur unité interne et l'unité de l'ensemble.

Toutes ces constatations sont rassemblées en ce tableau des relations établies entre les unités du poème. Les indices chiffrés permettent ici de repérer la réitération d'un même élément lexical. Les cadres et les lignes pointillées de liaison matérialisent ces connexions et montrent comment elles se chevauchent et s'entrecroisent.



pN<sup>1</sup> = on/nous - SN<sup>1</sup> = la fleur - SN<sup>2</sup> = la fatigue - SN<sup>1</sup>+SP = entre nos doigts/nos mains - V<sup>3</sup> = s'avance - Dét<sup>4</sup> = qu'on n'attendait pas - SN<sup>6</sup> = notre amour - sn<sup>7</sup> = parole de la chair.

Or aucune des relations que met en valeur le tableau, aucun des procédés que nous avons relevés ne sont gratuits. Ils concourent tous, à des degrés divers, à la signification totale du poème où ils ont une fonction sémantique. Considérons d'abord, puisque le poème commence par ces indications, l'aspect temporel de son déroulement. La première phrase

Au moment qu'on a fait la fleur ...

pose un temps T1, dans le passé, par l'emploi d'un parfait sous l'aspect d'accompli. La fleur, ayant été faite, existe désormais dans le même imperfectif que celui de l'amour plongé en elle; elle existe par cet amour<sup>33</sup> dont elle est faite, tant que lui-même durera. L'opérateur "Au moment que" (Opér.1 du tableau) indique en principe une simultanéité qui appelle un autre passé, parfait ou imparfait grammatical. Il n'y en a pas. Le présent de la phrase régissante ("l'ennemie s'avance") montre que ce temps T1 est considéré à la fois dans son origine - dans le passé - et dans son résultat actuel - l'existence de la fleur - en synchronie avec le présent de l'ennemie qui s'avance. La deuxième proposition est en disjonction temporelle, moins en raison de la différence entre les opérateurs 1 et 2) ("quand") que par l'emploi du temps grammatical du présent. Nous sommes ici dans un temps T2, postérieur à T1 mais également en synchronie avec le résultat actuel de T1, soit l'existence maintenant de la fleur qu'on fane maintenant. La chronologie est inversée entre la deuxième et la troisième proposition, puisque la fatigue fane la fleur avant de surgir. Pourtant, cela se passe dans le même présent par l'effet d'équivalence du parallélisme.

De plus, la troisième proposition (v.4) inaugure une nouvelle

---

33- Le vers 2 offre un cas d'ambiguïté due à la présence du connecteur DE. "On a fait la fleur de tout notre amour plongé en elle" permet au moins deux lectures: 1) "notre amour" est un syntagme instrumental agentif: la fleur a été faite par notre amour; 2) "notre amour" est un syntagme instrumental de matière: la fleur a été faite au moyen de ce matériau, notre amour. Les deux sens sont proches et ne s'excluent pas. Le texte suggère même qu'on les tienne ensemble, car plus loin, l'amour est "dépossédé" de la fleur fanée et effacée, et le matériau redevenu disponible par la destruction de la fleur reflue dans le Je.

aspectualité, celle de l'inaccompli ou plus exactement du progressif, qui va se manifester dans les dix verbes suivants, en commençant par le double "s'avance" (v.5,6) jusqu'à "nous abat"(v.14). Cet aspect progressif est en disjonction avec la soudaineté connotée dans les "tout-à-coup" et dans "surgit" qui marquent l'apparition de la fatigue. Nouvelle rupture dans les verbes de la dernière phrase: "nous sommes épouvantés, désarmés". Leur aspect d'état, d'accompli nous introduit dans le résultat de l'action, saisie auparavant dans son processus. Enfin l'opposition temporelle, au sein des deux propositions relatives finales (v.18):

Qu'on n'attendait pas et qui nous frappe  
 reprend celle du v.6:

L'ennemie qu'on n'attendait pas s'avance  
 et souligne la différence entre l'état affectif de la personne-sujet, état qui existait déjà avant l'instant de l'événement et de l'énoncé, et l'action de s'avancer et de frapper qui ne s'inscrit que dans l'instant de l'énoncé et de l'événement. Cette analyse des aspects temporels met donc en relief des oppositions entre un accompli initial, un inaccompli saisi dans son procès, et un accompli final, oppositions qui réduisent leur écart temporel dans une sorte de simultanéité contradictoire. Cette articulation temporelle complexe est un signe que tout se passe en une instantanéité intense où se télescopent l'avant, le pendant et l'après.

Une interprétation sémantique plus précise devient possible. Deux isotopies évidentes traversent le poème, celle de la soudaineté et celle de l'agression. Les éléments lexicaux du texte se répartissent à peu près ainsi, en pointant les vers pour en montrer l'étalement dans le texte:

	Soudaineté		Agression
3	tout à coup	3	fane
4	tout à coup	4	surgit
5	surgit	5	s'avance sur nous
6	qu'on n'attendait pas	4-5	alentour-cercle se ferme
12	prend au dépourvu	6	ennemie
14	inattendu	6-8	s'avance-en s'approchant
18	qu'on n'attendait pas	8-9	efface le monde, la fleur
		11	dépossédé
		16	désarmés
		18	frappe - soufflet

Seuls la première proposition (v.1,2) et le vers 10 qui en est le rappel, n'entrent pas en ce réseau isotopique. Par opposition, on les situerait dans l'isotopie de l'épanouissement, de la beauté, de la calme possession, toutes choses qui sont attaquées et détruites par la suite.

Détruites surtout par un agresseur multiforme, identifié en ce poème dans la fatigue, l'ennemie et la parole de la chair. La fatigue, nous l'avons déjà remarqué, agit avant l'ennemie, mais dans le même sens: elle atteint la fleur et en même temps elle isole le Je en le coupant du monde, en l'encerclant; elle agit selon les deux isotopies de la soudaineté et de l'agression.<sup>34</sup> Mais son action est moins extrême que celle de l'ennemie: elle fane la fleur, elle ne l'efface pas; elle coupe du monde, elle n'efface pas le monde. La fatigue joue donc un rôle de complice; mieux, elle prépare le terrain, elle conditionne le sujet, oblitère ses forces de résistance. La fatigue domine le sujet par un certain engourdissement de l'esprit sous le poids de la chair. L'action de l'ennemie est à la fois progressive comme l'investissement d'une place forte, et radicale par la suppression, l'effacement de tout. L'ennemie (v.6) reste un agresseur non identifié jusqu'à ce que "la parole de la chair" ne livre enfin son nom, en accomplissant la même agression dans la même soudaineté, en y ajoutant même l'injure méprisante du soufflet. Les parallélismes inventoriés permettent d'identifier rétrospectivement l'ennemie comme "la chair", au sens moral et religieux. Il n'y a donc, en plus de la fatigue complice qui conditionne le sujet, qu'un seul agresseur radical: la chair.

L'hostilité est un prédicat à deux places, c'est à dire qu'il y a toujours un Y qui est l'ennemi d'un X, ce qu'on représente par: hostilité F(XY). Il faut donc identifier l' "autre". Ce ne peut être la personne, dont la chair n'est qu'une des composantes, malgré le soufflet au visage. Ce ne peut être que la fleur, c'est à dire l'autre composante de la personne, l'autre visage de l'amour, l'amour spirituel, idéalisé, pur.

---

34- Le v.5 dit: "s'avance sur nous" et non "s'avance vers nous". Tandis que la seconde forme n'indiquerait qu'une approche spatiale, la première ajoute la connotation évidente d'emprise et de domination.

Si la chair-ennemie détruit la fleur, c'est que le Je avait investi, placé en elle "tout" son amour. En détruisant la fleur, elle anéantit du même coup tout l'amour spirituel investi en elle, elle atteint le Je dans ce qu'il avait de plus cher, elle l'isole de tout l'univers de l'esprit et du coeur pour le livrer sans défense, "désarmé", aux tyrannies des pulsions sexuelles.<sup>35</sup> Une relation d'opposition peut s'établir:

<u>amour spirituel</u>	vs	<u>amour charnel</u>
fleur		∅
(échange)		isolement
euphorie		dysphorie

La personne du Je, ici caché sous le "on" et le "nous", est à la fois le terrain où se livre le combat et une victime. Nous avons déjà remarqué que ce Je ne semble remplir une véritable fonction d'actant-sujet que dans la première proposition: "on a fait la fleur". Partout ailleurs, il est sujet régi, ramené à une fonction de non-sujet passif. Tout se passe en lui, dans son univers, mais sans lui... et même contre lui. La fleur est entre ses doigts, entre ses mains, et elle y est fanée, puis effacée; l'amour, dépossédé de la fleur, reflue dans le Je; l'épouvante l'envahit "devant" la parole de la chair, comme s'il était spectateur de ce qui se passe en lui, en définitive. Il se produit donc une sorte de dichotomie de la personne en ses deux composantes amoureuses et l'on assiste en ce poème à la révolte de l'une contre la préférence "romantique" accordée à l'autre. C'est la personne qui en fait les frais.

Le bel amour dépossédé qui "rentre,reflue" dans le Je en était

---

35- Poème très baudelairien par l'opposition instaurée entre l'amour idéal et pur, et l'appétit charnel, qui tire en bas, auquel le poète re-proche ici "la tristesse". Cf. les considérations sur l'amour chez Baudelaire, Journal (SDG,380-382). Quelques confidences de S-D. Garneau dans ses Lettres et dans son Journal rejoignent ce qui est dit en ce poème. Citons simplement: "Tout à coup tout nous flue de l'âme et du coeur et l'on est désemparé avec un poids à mourir de fatigue et d'impuissance" (LASA, Lettre à J. Le Moyne, p.305). Et le long développement sur le "cri du sexe": "Je me rappelle que, souvent, m'étant adonné de toute mon avidité à l'amour des arbres, de la nature, tout à coup c'est la femme que je voulais" (Journal, SDG,585). On aura remarqué, dans ces fragments cités, l'emploi de termes identiques à ceux du poème.

donc sorti, en quelque sorte, pour "plonger" en la fleur et s'investir en elle; ce qui autorise à donner à la fleur une existence autonome, sans aller toutefois jusqu'à en faire une autre personne. L'amour est aussi un prédicat à deux places, disent les logiciens. Il y a toujours un X en fonction de sujet qui aime un Y en fonction d'objet. Que tout l'amour soit plongé dans une fleur qui a une existence autonome, cela pourrait induire l'existence d' "Une Autre". Nous n'irons pas plus loin dans cette voie, car la métaphore de la fleur reste justement à mi-distance, dans un certain flou qui n'implique pas l'Autre personne en ce texte. Aussi notre relation présentée ci-dessus suggère-t-elle simplement l'échange, impliqué par l'opposition à l'isolement du Je. La relation peut alors prendre cette forme:

<u>amour spirituel</u>	vs	<u>amour charnel</u>
Je actif		Je passif
fleur (échange) euphorie		∅ isolement dysphorie

Tout ceci était déjà contenu dans les signes donnés par la structure syntaxique et les équivalences suggérées par les parallélismes. L'approche sémantique a simplement permis de mettre des noms sur tous les mouvements, les ruptures, les conjonctions déjà perceptibles.

\* \* \*

QUITTE LE MONTICULE

L'étude de ce dernier poème Quitte le monticule (SDG,200) nous conduira à une observation plus détaillée des diverses conjonctions et disjonctions en présence. Poème de trente-huit vers, répartis en six strophes très inégales: la première comporte dix-sept vers, la deuxième six, la troisième cinq, puis deux tercets précèdent le quatrain final. Poème écrit en alexandrins, sauf les vers 24 et 30 qui n'ont que dix pieds et le vers 32 qui en a quinze. Le dernier tercet, ou strophe V, et le quatrain final seuls présentent des rimes évidentes. Ces premières indications nous rappellent que ce poème, - dont les auteurs de l'édition critique n'ont retrouvé aucun manuscrit - est sans doute encore à l'état inachevé, que des corrections auraient probablement régularisé la métrique et changé peut-être profondément le texte en modifiant certains éléments. Aussi nous l'abordons tel qu'il se donne: un texte qui n'a pas atteint sa forme finale, mais qui peut témoigner déjà du fonctionnement simultané de la conjonction et de la disjonction, ainsi que des tendances de Saint-Denys Garneau.

L'articulation générale repose sur une conjonction structurale de parallélisme, qui va de pair avec une conjonction énonciative et une conjonction sémantique, toutes trois soumises à l'action d'un certain nombre de disjonctions. La conjonction structurale générale s'impose. Les trois premiers vers de la première strophe sont repris, soit en leur forme exacte, soit simplement en leur thème, et développés dans presque toutes les autres strophes. La fin du poème les réunit encore dans les vers 32, 33 et 35. Le vers 1,

Quitte le monticule impossible au milieu

revient une première fois au centre du poème (str.II,v.18) et une seconde fois à la fin (str.VI,v.35). Le syntagme-image du manteau sur les os (v.2) remplit la strophe IV à partir du v.29 et se poursuit au v.32 de la strophe V. L'image du coeur-grappe (v.3), largement développée dans la strophe I, réapparaît à la fin de la strophe II, v.23, constitue la strophe III pour revenir encore au v.33 de la strophe V. Ces récurrences formelles déter-

minent une certaine conjonction sémantique par le maintien et l'entrelacement, à travers le poème, de trois isotopies correspondant aux trois premières images: celle d'un changement de lieu (quitter le monticule), celle d'un dépouillement des protections (quitter le manteau), et celle d'un changement du coeur (quitter le coeur désespéré). Enfin, le poème entier, ou presque, se déroule sur le monde énonciatif de l'injonction: cinq des six strophes commencent par un verbe à l'impératif: "quitte" (trois fois) et "ramène" (deux fois); à quoi il faut ajouter quatre autres impératifs: "place-toi, ramène, rabats, laisse", tous en position initiale d'un vers au sein d'une strophe. Cette continuité du mode énonciatif, jointe aux deux autres formes de conjonction, confère à ce poème une unité de ton aisément perceptible.

Mais parallélismes, énonciation, sémantique du poème, tout est touché par la disjonction multiforme. La récurrence formelle invariante du premier vers: "Quitte le monticule impossible au milieu", est compensée par une mutation sensible de la seconde et de la troisième image: aux strophes IV et V, on est invité à ramener le manteau contre ses os; et à la strophe V, l'invitation presse d'accepter l'intervention d'un autre qui opérera le changement: "Laisse un autre à présent en attendrir la peau". C'est donc non seulement la forme récurrente qui a changé, mais le contenu sémantique. A côté de la permanence de l'invite à changer de lieu dans le pays, il se produit, en ce qui concerne le manteau, un renversement complet. Au lieu du dépouillement et de l'ouverture, l'ordre est donné de la conservation, de l'intensification de la protection: "ramène ton manteau" et "rabats tes bras épars" portent en eux une réduction de l'espace, un rétrécissement. Le coeur désespéré qu'il faut quitter est semblable, en strophe I, à un arbre en lequel est fichée une pointe de fer, il est aimanté en str.II, lourde pierre en str.III, et noyau de fruit dont la peau sera attendrie en str.V.

La modalité impérative de l'énonciation est elle-même discontinuée à deux reprises. Dès le v.4 de la str.I, le discours conatif passe au mode projectif de l'évocation d'événements futurs, proche de celui du récit, par endroits: on envisage l'incrustation prochaine de la croix, on évoque la répétition simultanée du mal remué et de la main qui se retourne (v.8,9),

la comparaison du fil de fer pénétrant l'écorce comme la croix le fait dans le coeur. Disjonction énonciative de la strophe III surtout, où se manifestent l'intervention directe du JE de l'énonciation par l'embrayeur "Mon" coeur... et la forme nominale de chaque syntagme, juxtaposé ou connecté par des "et" à fonction additive plus que coordinative. Ainsi, considéré dans sa globalité, le poème est le lieu d'un jeu complémentaire de la conjonction et de la disjonction, cette dernière évitant la simple répétition et ajoutant la progression à la circularité.

Cette complémentarité de la conjonction et de la disjonction apparaît davantage encore quand on observe son fonctionnement dans le détail des strophes. La structure syntaxique de la première strophe, d'abord homogène, est bientôt marquée de ruptures. On peut la présenter ainsi:

Quitter le monticule + expansions  
 et le manteau + expansions  
 et la grappe-coeur + exp.  
 où pourra s'incruster cette croix  
 à la place du glaive...  
 à l'endroit pratiqué par le couteau...  
 dont le manche remue...  
 chaque fois que ...  
 où s'incruste la croix...  
 comme le fer qu'on cloue ...  
 qui blesse la surface #  
 mais la cicatrice le submerge...  
 et le fil dur qui blessait...  
 on le voit assuré au centre du tronc #  
 C'est ainsi que la croix sera faite en ton coeur  
 et la tête et les bras et les pieds...  
 avec le Christ  
 et nos minces douleurs dessus.

Ou selon le schéma:

V { + SN2 + expansions  
 + SN2 + exp.  
 + SN2 + exp.  
 { SP loc(P) → V + SN1 { + SP1  
 + SP2... + exp.  
 SP loc(P) → V + SN1 + SP comp.(P) → SN1 (+V)  
 (Mais) SN1 + V + V + sn2 } [a]  
 (Et) SN2 + SN1 + V + sn2 + SP  
 [b]  
 (Ainsi) SN1 + V + SP1  
 et SN + et SN + et SN  
 + SP2...

On retrouve ici la structure en escalier par un jeu d'expansions binaires ou ternaires: le verbe "quitte" commande trois syntagmes objets; le troisième, la "grappe du coeur", se développe en une double proposition relative à sens local, lieu de l'incrustation de la croix. Dans la première de ces propositions (v.4), un double syntagme prépositionnel définit un lieu plus précis dans le coeur, et le couteau reçoit un double déterminant, un participe et une proposition relative qui, à son tour, entraîne une proposition temporelle de simultanéité dans la répétition. La seconde proposition relative, "où s'incruste la croix" (v.9), se développe en une proposition comparative dont le verbe "s'incruste" est touché par une ellipse normale. Au sein du v.11, à la césure, se produit une rupture: "mais la cicatrice..." inaugure une nouvelle phrase indépendante, à laquelle s'ajoutent une seconde phrase coordonnée par "et" (v.13) ("et le fil dur... on le voit assuré"), et une troisième (v.15) ("C'est ainsi que la croix..."). Mais ces frontières de phrases sont compensées par une conjonction graphique: le même vers 11 contient en son espace la fin de la grande première phrase et le début de l'autre. Compensées aussi par une conjonction syntaxique d'anaphorique: le référent de l'anaphorique "le", complément de "submerge" et de "couvre" (v.12) n'est autre que "le fer" de la comparaison précédente (ligature [a] dans le schéma).

Entrons plus avant dans le détail. Cette première strophe s'ouvre sur un zeugme, c'est à dire sur une conjonction syntaxique liée à une disjonction sémantique. En effet, l'ordre de quitter le monticule et le manteau et le coeur conjoint en dépendance du même verbe (quitter) trois éléments hétérogènes, hétérosémiques, de catégories différentes: on ne quitte pas un coeur désespéré comme on quitte un manteau et encore moins un monticule. Inaugurant cet énoncé syntaxiquement bien organisé, le premier vers surprend par sa déconstruction syntaxique. Trois éléments sont posés en a-jonction: monticule - impossible - au milieu. Les traits de sélection sémantico-syntaxiques d' "impossible" ne sont pas compatibles avec ceux de "monticule": quitter un monticule présuppose l'existence de cet objet qui ne peut être, du fait même, impossible puisqu'il est. Il faut donc attribuer à "impossible" une existence syntaxique et sémantique autonome, ce que suggère la césure qu'on sent possible après "monticule". Cette

rupture en appelle une autre, la disjonction entre "impossible" et "au milieu", soutenue par la cadence ternaire du second hémistiche. Les légères pauses instaurées entre ces éléments laissent à chacun des mots un espace de résonance où le sens flotte: qui est impossible? au milieu de quoi? Il faudra attendre le vers 35, dans le dernier quatrain, pour savoir qu'il s'agit du milieu "D'un pays dérisoire".

Dans "gardant le silence des os", le deuxième vers offre un exemple d'un procédé de type métaphorique plus complexe que dans "la grappe du coeur" du v.3. En effet, "le silence des os" intervertit l'ordre du déterminant et du déterminé (les os silencieux)<sup>36</sup>, par l'intermédiaire d'une nominalisation du déterminant adjectif. Ce procédé, que B. Dupriez nomme "abstraction"<sup>37</sup>, a pour effet de conférer plus de valeur signifiante au déterminant et de permettre un va-et-vient du sens entre les deux substantifs. L'hypallage du v.5 agit autrement dans "le glaive acide du dépit". Le déplacement du déterminant de "dépit", l'adjectif "acide", provoque la rupture du lien et de l'ordre de dépendance normale du déterminant et sa conjonction à l'élément principal du syntagme, au sein d'une structure métaphorique. Une troisième figure fait intervenir la conjonction, c'est l'hyperbate du v.17

---

36- S-D. Carneau emploie l'une ou l'autre forme. Dans Ma solitude n'a pas été bonne (SDG,168), le cercueil est le "gardien de nos os silencieux"(v.13). On remarque au passage la ressemblance entre "gardant" et "gardien". L'ébauche poétique Nous avons attendu de la douleur (SDG,174) préfère la forme nominale: "Au silence irréductible et certain de nos os" (v.3).

37- B. Dupriez, Gradus, Paris, U.G.E., 1980, coll.10/18, p.17. Ce procédé que B. Dupriez nomme "abstraction", "consiste à remplacer un adjectif de qualité par un substantif... de façon à isoler et à mettre en évidence un aspect abstrait." L'auteur remarque plus loin que "dans le syntagme nominal, l'abstraction se réalise en inversant les fonctions de l'adjectif et du substantif. L'adjectif devient lexème premier en prenant la forme d'un substantif abstrait correspondant et le substantif devient complément déterminatif". Il y aurait beaucoup à dire sur l'imprécision de cette définition. D'abord, il ne me semble pas que "le silence" (substantif) soit de nature plus abstrait que "silencieux" (adjectif). L'adjectif désigne une qualité, le substantif un être, qui, pour être "silence", n'est pas pure négation de bruit ou de parole, mais une réalité qui a sa densité propre; le nom le donne pour cela. D'autre part, il y a plus qu'une synecdoque en ce procédé: on touche à la métaphore. Métaphore déjà présente dans "les os silencieux", certes, mais plus dynamique dans "le silence des os", car les deux éléments sont posés à égalité d'être, l'échange s'opère entre deux substantifs.

Avec le Christ dessus et nos minces douleurs

En cette figure, le dernier segment est rajouté, en une conjonction syntaxique et sémantique évidente, à un premier énoncé complet, ce qui conduit à une intégration rétroactive de ce segment dans le syntagme prépositionnel "Avec le Christ - et nos minces douleurs - dessus".<sup>38</sup>

Signalons également l'antéposition du syntagme complément d'objet. C'est le cas du syntagme "le fil dur qui blessait la surface" (v.13) et celui d'un autre dans la strophe V, v.33: "la grappe séchée de ton coeur pour noyau". Chacun d'eux est repris au vers suivant, à sa place canonique dans l'énoncé, par un anaphorique: "on le voit assuré" (v.14) (cf. ligature [b] dans le schéma syntaxique) et "en attendrir la peau" (v.34). Ce procédé, qui relève de la langue familière, est d'un emploi très rare chez S-D. Garneau; nous ne l'avons rencontré qu'ici. Sa double présence en ce seul poème méritait d'être mentionnée. On rencontre plus souvent le report de ce syntagme objet après le verbe et loin de lui, séparé par des syntagmes prépositionnels<sup>39</sup>, ce qui correspond davantage à l'organisation du discours par expansions en escalier.

---

38- S-D. Garneau pratique volontiers l'hyperbate. On en relève dans Nous ne sommes pas (SDG,11,v.5,9): "ni ses limites - Ni désir ni nécessité"; dans Autrefois (SDG,26,v.34): "Pour vivre et l'art"; dans Lanternes (SDG,160) avec "Vieilles/Mortes" détachées en fin de poème; dans Musique (SDG,161,v.21): "Et ces fureurs"; dans A propos de cet enfant (SDG,170, v.16,17); dans Bout du monde (SDG,174,v.18): "Qui est le désir". Sans que ce soit vraiment une hyperbate, il faut remarquer la fréquence du détachement d'un mot ou d'un syntagme, en fin de ligne, pour le mettre en évidence à la ligne suivante. Ainsi, dans Flôte (SDG,16) le dernier vers pourrait s'arrêter avec "soupiré un son tout frais"; mais l'adjonction de "Par une flôte", qui exprime l'instrumental, même si elle n'est pas nécessaire, est tout à fait dans l'ordre de l'énoncé. Avouons que la frontière n'est pas toujours facile à tracer.

39- A titre d'exemple du report du syntagme objet loin de son verbe-noyau, retenons cet énoncé de Je me sens balancer (SDG,160):  
 "J'ai trouvé (+SP) ce soir (+SP) dans ce cimier  
 (+SP) Parmi le froissement des feuilles (+SP) comme une onde  
 (+SN2) Le refuge ...  
 (+SN2) La vie..."

Les ambiguïtés syntaxiques ne manquent pas en cette première strophe. Après celles du premier vers, le "enfin" du v.3 peut affecter "la grappe du coeur" pour marquer la clôture de la série des syntagmes objets de quitter, ou affecter le déterminant participial "désespéré", pour signifier l'accomplissement de ce désespoir. La césure tombant après "coeur" ferait pencher vers cette dernière conjonction, sans l'imposer (puisqu'on pourrait avoir aussi un rejet rythmique de la césure). De toute façon, cela détache "enfin", un peu comme "impossible" au premier vers. En fin de strophe, au sein d'un énoncé canoniquement développé, le v.16

Et la tête et les bras et les pieds qui dépassent entretient des relations incertaines avec l'ensemble. Après la mention "en ton coeur" (v.15), le vers 16 expose d'autres parties du corps que l'action salvifique de la croix peut toucher. Mais cette conjonction facile est contrecarrée par des disjonctions. L'absence d'une proposition marquant la localisation et l'absence de déterminatif possessif - ce qui efface la présence de la personne dans un contexte où figurent "ton" coeur et "nos" minces douleurs, - contribuent à faire de ce vers un énoncé qui flotte, indécis, en incise, entre deux vers qui s'enchaînent normalement. Même le triple connecteur "et" qui soude les trois éléments tête, bras et pieds en ce parallélisme, ne joue pas un rôle évident de connecteur avec ce qui précède. Par ce jeu de conjonction et de disjonction, la fonction signifiante de ce vers 16 reste ambivalente.

Le jeu des déterminatifs, enfin, articles, déictiques, adjectifs possessifs, est facteur de conjonction au sein des modalités de l'énonciation et s'étend sur tout le poème. Dans le mode énonciatif de l'injonction, le Je sujet de l'énoncé est souvent effacé au profit du Tu auquel il s'adresse. D'autre part, ce mode présuppose une connaissance partagée de la situation d'énonciation. Aussi le texte présente d'abord de nombreuses formes affectant le Tu: "ta main se retourne vers toi" (v.8), "en ton coeur" (v.15) et plus loin dans le texte: "derrière tes épaules" (v.20), "devant toi" (v.21), "ton manteau" (v.29-30), "contre tes os" (v.30), "rabats tes bras" (v.31), "ta pauvreté" (v.32, "la grappe séchée de ton coeur" (v.33). Ces possessifs s'accumulent dans la seconde partie du poème, tandis que la première strophe s'ouvre sur un débrayage énonciatif, par l'emploi de l'ar-

ticle défini: le monticule, le manteau, le coeur, les os, le dépit, le couteau, la croix... L'article défini, qui désigne un objet connu des deux protagonistes du discours, à la façon d'un déictique, équivaut ici aux possessifs "ton" manteau, "ton coeur", le monticule où "tu" es. Toutefois, l'article défini des syntagmes du monticule et de la croix ne semble pas être équivalent à un vrai possessif. Du reste la première nomination de la croix se fait par l'intermédiaire de "cette" croix, ce qui la désigne clairement, sans assimilation possible à "ta" croix, comme un objet posé hors du champ de la possession, mais dans une commune proximité.

La distinction entretenue normalement entre le Je et le Tu du discours, au cours de la première strophe, est tout à coup annulée au v.17 par la présence de "nos minces douleurs". Ce "nos" conjoint le Je et le Tu, non pas comme deux sujets indépendants qui mettent leurs douleurs en commun, mais en un seul sujet qui a dialogué jusqu'ici avec lui-même. La strophe III, dont nous avons dit plus haut qu'elle marquait une disjonction énonciative par l'irruption de la première personne en "mon coeur", établit plus sûrement une conjonction sémantique, une identité entre "ton" coeur, "mon" coeur et "le" coeur. La place centrale qu'occupe cet embrayage direct du Je colore bien sûr la suite du poème, mais a aussi un effet sémantique rétroactif dans l'interprétation de tout l'énoncé. Ce n'est plus un Je qui s'adresse à un Tu distinct, mais un Je qui s'adresse à lui-même, en une sorte de dédoublement cher au poète. Une fois "nos", deux fois "mon", c'est assez pour éclairer la vraie modalité énonciative du discours.

L'observation de la troisième strophe apporte d'autres informations et suggère d'autres réflexions. Ce quintil comporte deux séries de vers en parallèle: d'abord un groupe de deux vers avec anaphore de "Mon coeur", puis un autre de trois vers construits sur la même structure:

Et	+ nom	+ participe	+ syntagme prépositionnel de lieu
Et	regard	retourné	vers les feux de la ville
Et	l'envie	attardée	aux cendres des regrets
Et	les regrets perdus		vers les pays possibles

Dans le premier groupe, après l'anaphore de "Mon coeur", qui reprend "le

coeur aimanté" du vers précédent, malgré la permanence du thème de la pierre, la structure change. Au v.24, "mon coeur" est suivi d'une apposition faite d'un nom et d'une proposition relative déterminative; le v.25 présente la même structure que celle du groupe suivant, soit

nom + participe + syntagme prépositionnel (d'agent)  
 Mon coeur pétrifié par ce stérile arrêt

Cette ressemblance structurale interne lie les deux groupes. Peut-on pousser plus loin l'équivalence, et donner au second groupe un statut semblable à celui de "Mon coeur"? Cela ne semble pas possible. Pas possible non plus d'en faire un équivalent de "cette pierre", soit une triple apposition à "coeur". On pourrait le tenir pour une extension du syntagme prépositionnel d'agent "par ce stérile arrêt": le coeur serait pétrifié par cet arrêt, et par le regard en arrière et par l'envie et par les regrets. Mais des disjonctions surgissent: dans le contexte de ces énoncés de forme canonique, absence de préposition "par" et absence d'article défini devant le premier terme "Et regard retourné"... Il reste alors de tenir le second groupe pour une sorte d'apposition syntaxique à "stérile arrêt" et pour une extension sémantique qui explicite cet arrêt. En effet, regard en arrière vers la ville, envie attardée et regrets de pays possibles rejoignent "stérile arrêt" sur l'axe sémantique de l'inutilité du geste pour un pèlerin en marche: regarder en arrière, regretter, c'est une sorte d'arrêt.

D'autres conjonctions et disjonctions jalonnent cette troisième strophe, en particulier au plan phonique et rythmique. Trois fois, à la césure, apparaît la même figure phonique [e]: "pétrifié-retourné-attardée"; à quoi il faut ajouter la présence à la rime de "arrêt" au v.25 et de "regrets" au v.27. Cette récurrence de deux figures, dont une occurrence appartient au premier groupe en parallèle et l'autre au second, contribue à renforcer la conjonction structurale déjà mentionnée. Mais en même temps, le rythme des vers varie de l'un à l'autre. La fin de la deuxième strophe présente un tétramètre isochrone classique:

Et le coeur aimanté par le fer de la croix  
 3 3 3 3

Or le premier vers. (str.III) ne comporte, avons-nous déjà dit, que dix pieds; et le second n'en a douze que par l'effet d'une diérèse affectant "pétrifié" qu'il faut scander "pé-tri-fi-é". Les cadences des alexandrins se répartissent ainsi:

25	Mon coeur	pétrifié	par ce stérile	arrêt
	2	4	6	
	Et regard	retourné	vers les feux	de la ville
	3	3	3	3
27	Et l'envie attardée	aux cendres	des regrets	
	3	3	2	4
	Et les regrets perdus	vers les pays	possibles	
	4	2	4	2

La réitération d'un tétramètre isochrone au centre de la strophe rend plus sensibles les variations de cadence des autres vers, ce qui rompt, à ce niveau, le parallélisme structural.

Mais cet hémistiche portant un [e] à l'accent, trois fois présent en la strophe III, a déjà été perçu dans les strophes précédentes et se retrouve en écho plus loin:

- v. 3 ...enfin désespéré
- v. 6 A l'endroit pratiqué / par le couteau fixé
- v.14 On le voit assuré...
- v.22 Le pôle repéré ...
- v.23 Et le coeur aimanté ...
- v.31 ...de bonheurs désertés
- v.33 Et la grappe sèche ...

La conjonction de cette cadence de six pieds avec le phone [e] à l'accent ne peut passer inaperçue, d'autant plus que la strophe III en constitue un noyau.

Deux autres conjonctions semblables sont perceptibles, grâce à la récurrence d'une figure phonique à l'hémistiche. L'une s'appuie sur le phone [y], presque toujours placé à la césure, et présent dans "Et les regrets perdus" (v.28):

- v. 1 Quitte le monticule ...
- v. 7 Dont le manche remue / un mal encore aigu
- v.13 Et plus tard le fil dur ...
- v.17 Avec le Christ dessus...
- v.18 Quitte le monticule ...
- v.35 Quitte le monticule ...



directement en dépendance syntaxique de l'adjectif "épars", qui n'admet de compléments que de temps et surtout de lieu. Il faudrait le rattacher à "bras", qui seraient à la fois "épars", c'est-à-dire étendus en l'espace, et désertés par le bonheur. La conjonction syntaxique par "de" rompt cette trop claire interprétation et, par l'anomalie de l'enchaînement, ouvre chaque élément à une pluralité de sens possible. Le vers 33

Et la grappe séchée de ton coeur pour noyau

introduit un syntagme prépositionnel "pour noyau", dont il est difficile de déterminer la fonction exacte. En de semblables syntagmes, ce "pour" introduit en général un rapport d'équivalence entre deux termes, le premier nommé tenant la place du second ou en jouant le rôle. Mais "grappe" et "noyau" ne partagent pas les mêmes sèmes ni les mêmes catégories référentielles pour pouvoir être ainsi mis en rapport d'équivalence. Faut-il admettre ici que "noyau" répond à un appel phonique des rimes en [o], ou bien qu'il reprend, dans la catégorie des fruits, la dureté préfigurée à la strophe III par la pierre, ce qui justifiera un certain attendrissement?

Enfin les deux derniers vers du quatrain final

... le lieu  
De l'affût au secret à surprendre de nuit  
Au secret d'un mirage où désertier l'ennui.

organisent assez librement les articulations syntaxiques. Le sens appellerait "l'affût du secret à surprendre", ce qui alourdirait cette suite de compléments de nom: le lieu de l'affût du secret...de nuit, du secret d'un mirage..." L'emploi de A à la place de DE est courant en langue familière, où il connote une valeur attributive à celle de possession. On l'a déjà rencontré dans Petite fin du monde: "A mangé la vie aux oiseaux". Mais ici, il n'y a place ni pour l'attribution ni pour la possession. La conjonction par "au" permet au contraire de faire surgir un syntagme "au secret" qui peut avoir son existence propre, et qui, de plus, est proche de "en secret", ce qui entretient l'ambivalence sémantique et rompt l'enchaînement peu harmonieux des "de... de... de... de..." Le groupe "où désertier l'ennui" est symétrique du précédant "à surprendre de nuit", bien

qu'il soit marqué par une autre cadence: 4 + 4 au lieu de 3 + 3. Mais si la construction de "secret à surprendre" est normale et complète, le dernier groupe suggère, dans sa concision, une rupture, une élision: un mirage où (tu puisses) désertier l'ennui. L'absence de (tu puisses), en allégeant le vers, supprime la mention d'un sujet trop précis et laisse la porte ouverte, en ce dernier vers, à tout autre sujet, en particulier le "on", ce qui élargit considérablement la portée de cette chasse d'un pays possible.

A travers toutes ces observations de détail, il apparaît donc que conjonction et disjonction sont presque toujours simultanément présentes et actives. Les disjonctions ne perturbent jamais totalement le sens; elles interviennent non seulement comme facteur de variété stylistique, mais surtout comme facteur d'ouverture de possibilités de sens, d'enrichissement des significations.

Le poème se prête maintenant à une relecture globale pour en mieux saisir l'articulation sémantique. L'attention portée aux aspects de la temporalité nous guidera. L'impératif, qui domine ce poème, porte en lui une double temporalité: comme ordre, il est tourné vers un faire ou un être à venir, donc vers un futur; mais ce futur est présenté comme un changement par rapport à une situation présente, implicitement exposée, laquelle peut être le résultat toujours actuel d'un événement passé. En ce texte, le futur se présente même à deux niveaux, puisque l'incrustation de la croix dans le coeur viendra comme la conséquence de la mutation du coeur désespéré. Changement de lieu et conversion du coeur à venir sont déjà perçus comme un nouveau présent, ainsi que le suggèrent les indices temporels: "maintenant" (v.4), "désormais" (v.19) et "à présent" (v.34), étape à partir de laquelle se réalisera un autre futur: l'incrustation de la croix, le saut dans l'inconnu, guidé par l'espoir, enfin l'attendrissement du coeur par l'Autre. La première strophe comporte quelques présents, de valeur générale ou de répétition, tous dans des phrases dépendantes ou dans la comparaison. Par contre, les noms sont nombreux, qui sont déterminés par un participe passé, marquant le résultat actuel d'un acte passé: "coeur désespéré-endroit pratiqué - couteau fixé - pôle repéré - coeur aimanté - coeur pétrifié - regard retourné - envie attardée -

regrets perdus - bonheurs désertés - grappe séchée". Ces participes investissent la présence du passé dans le temps actuel de l'énoncé. La troisième strophe, de forme nominale, donc a-temporelle, atteste cependant un état permanent, fondamental, encore une sorte de présent immuable. Mais dans le dernier quatrain, au vers 36:

D'un pays dérisoire et dont tu fis le lieu ...

surgit un passé authentique, un aoriste, temps de l'histoire dans le temps du discours. Cet aoriste, qui a pour sujet le Tu/je du discours, aurait ici plutôt le sens d'un passé très lointain, distant par rapport à ce qui se joue dans le présent et à ce qui est tourné vers l'avenir. En bref, l'impulsion répétée des impératifs vers l'avenir fait constamment resurgir l'état présent et cède la place, à la fin, à l'évocation du plus lointain passé: on remonte le temps, sous l'invitation à aller de l'avant. Excellent exemple du temps psychique de l'énonciation, coulé dans l'énoncé, et qui se moque de la chronologie.

A la lumière de cette évolution temporelle, reprenons chacun des trois changements exigés par le Je. Et d'abord le changement de lieu, en quittant le monticule. Le tableau suivant en présente les éléments qui sont placés sur l'axe horizontal, de gauche à droite, de la situation actuelle qu'il faut quitter à celle qui est entrevue et proposée; sur l'axe vertical, de haut en bas, selon le déroulement temporel du poème. Les alternances apparaissent mieux selon ces deux coordonnées.

str.	Situation actuelle	Situation à venir	str.
I	Placé sur un monticule situation impossible au milieu	Se placer aux limites (bord) pays derrière devant: pas à parfaire espoir = guides croix	II
III	stérile arrêt		
VI	Pays dérisoire pays d'ennui AVANT: lieu de l'affût pour surprendre le secret		

On part donc d'un lieu actuel, la hauteur dérisoire d'un monticule, qui est une situation impossible à tenir, malgré ses sécurités ("au milieu"), pour aller vers un autre lieu, où il n'y a devant soi que l'inconnu, le pas en avant à achever, avec pour seuls guides l'espoir désormais possible ("praticable") et l'attrait de la croix salvatrice. Mais ensuite on revient, non seulement au pays dérisoire qu'on est invité à quitter, mais au pays d'ennui où - dans le passé - on s'était installé à l'affût d'illusions. Ceci laisse entendre que ce changement de lieu serait mieux défini comme un changement de situation ou d'attitude morale.

La conversion du coeur suit le même processus temporel.

str	Situation actuelle	Situation à venir	str <sub>a</sub>
I	Coeur désespéré blessure du dépit  mal ancien encore aigu	(non-désespoir) blessure de la croix incrustée dans... douleurs amenuisées  sensible à l'attrait de la croix	I   II
III	Coeur - pierre, pétrifié habité par des rêves et regrets(d'un pays...)		
V	Coeur desséché	coeur attendri	V
VI	A l'affût du mirage (d'ailleurs) habité par l'ennui		

A partir de la situation actuelle de désespoir et de dépit qu'on est invité à abandonner, on envisage très vite les mutations qui vont s'opérer: quelque chose va pénétrer le coeur, non plus comme un glaive ou un couteau, comme un fer qui blesse et qui entretient la douleur; mais ce sera la croix, c'est à dire le salut par le Christ, dont la blessure bienfaisante s'étendra au corps entier et allègera la douleur. De même que le fer du glaive ou du couteau pénètre en profondeur, le fer de la croix<sup>41</sup> s'implantera en

41- On parle en général du bois de la croix. Ici, il n'est question que de fer, de "bras de fer". Le poète portait peut-être en lui une image d'une croix en fer, comme on en trouvait au bord des chemins. Puisque des croix peuvent être en fer, il importait que celle-ci le fût: la comparaison devenait plus juste avec le glaive, le couteau, le fil de fer autour de l'arbre. Cette raison suffit.

un mouvement d'intériorisation et d'assimilation, depuis la surface jusque dans les profondeurs, dans le coeur du coeur, dans le "noyau". Mais cette résurrection spirituelle future est oblitérée sous la pression de la réalité fondamentale de ce coeur, qui a de la pierre la lourdeur, la dureté, l'insensibilité, la sécheresse; coeur toujours habité par des rêves et des regrets de choses anciennes: le passé s'impose, réactivé dans les regrets et l'envie d'un pays possible, où pouvoir vivre. Après une brève mention de l'action attendrissante de la croix, le coeur revient encore sur son passé, du temps où il était à l'affût des illusions destinées à le débarrasser de son ennui et à le faire accéder au bonheur déserté. Présent - futur - présent - passé: toujours la même impossibilité de "décoller", la même interpénétration des temps.

Il ne paraît pas possible de retrouver le même mouvement en ce qui concerne le manteau. En effet, après une première invitation à quitter le manteau protecteur du sujet réduit à son squelette essentiel, les trois autres appels proposent au contraire de le garder plus serré et de rabattre les bras, dans un mouvement de repliement sur soi. Cette opposition ouverture/fermeture s'inscrit dans la même temporalité, puisque énoncée dans une même forme impérative. Mais la fermeture et le repliement n'apparaissent dans le poème qu'après la troisième strophe, dans cette partie du poème où la résurgence du passé s'impose. L'image du manteau semble donc quelque peu étrangère au mouvement général.

Pourtant, grâce au pèlerin sans espoir" du v.29, une convergence s'établit entre les trois thèmes de changement. Le pèlerinage ajoute quelque chose au voyage, la connotation d'une démarche spirituelle orientée vers une conversion. Le pèlerin quitte les sécurités de son chez lui, signe qu'il veut quitter aussi une certaine attitude du coeur, pour revenir - il l'espère - purifié du passé et renouvelé. Cheminement vers un autre pays et cheminement spirituel vont donc de pair. A un premier temps de détachement du pays, des biens et du passé, opéré par le sujet, correspond un second temps de conversion du coeur, qui est un don du Ciel, action d'un Autre. Or en ce texte, par le dédoublement du JE, un Je1 invite le Je2 - à qui il s'adresse comme à un Tu - à quitter (le mot revient trois fois) les fausses et dérisoires sécurités du monticule, du milieu, du man-

teau, de la ville, du pays du bonheur; à quitter ce qui ronge le cœur: le désespoir, le dépit, l'ennui, les illusions, les rêves et les regrets d'un ailleurs; à faire le saut en avant dans l'inconnu, saut plus moral que spatial, dans la confiance, en se livrant à l'Autre, en accueillant le salut intériorisé. C'est donc bien à une véritable conversion du cœur que Je2 est convié par un Je1 qui le connaît bien et qui souligne tous les obstacles et le poids du passé. Mais Je1, dans sa lucidité, reste "sans espoir": il connaît trop bien son propre cœur qui reste de pierre. La troisième strophe vient justement rompre l'élan vers la conversion, par l'affirmation que "mon cœur", celui de Je1, reste fondamentalement impénétrable à l'espoir et au salut. Aussi, nul besoin désormais de quitter le manteau, de se dépouiller, de s'ouvrir. Au contraire, il faut protéger le petit reste de vie, les os. Tout ce processus de conversion n'était peut-être que la poursuite d'un "mirage"...

Le mouvement du cœur, ballotté entre son élan vers autre chose et le poids de ses lourdeurs existentielles et morales, est inscrit en ce poème dans les ruptures de l'écriture. Le fond de conjonction s'impose toujours chez Saint-Denys Garneau. Mais la variation des pronoms dit à la fois l'identité du sujet et son dédoublement; les alternances des temps marquent les aléas du temps psychique et ses ruptures de surface dissimulant les enchaînements profonds; l'incohérence apparente des images du cœur exprime les contradictions qui l'habitent. Les multiples disjonctions qui travaillent le texte sont le signe d'une rupture plus profonde qui touche l'être même du poète.

\* \* \*

## CHAPITRE II

---

AMBIGUÏTÉS ET MODULATIONS  
EN MICRO-STRUCTURE

Après avoir considéré le fonctionnement de la conjonction et de la disjonction à travers les articulations d'un poème entier, en macro-structure, nous nous arrêterons, en ce chapitre, à son étude en micro-structure. On rassemblera quelques observations sous deux titres: l'étude des ambiguïtés ou incertitudes sémantiques, et celle des modulations sérielles.

1- L'AMBIGUÏTÉ

Phénomène important de la langue poétique<sup>1</sup> et du fonctionnement de la conjonction et de la disjonction, l'ambiguïté est depuis toujours au cœur de la problématique linguistique, car elle surgit facilement au détour d'une phrase ou du discours. Aussi a-t-on élaboré, au cours des siècles, toute une panoplie de procédés destinés à bouter dehors toute ambiguïté, comme une faute de la pensée ou de la langue, blessant la clarté de l'expression et la monosémie de l'énoncé. La littérature moderne refuse cette dictature de la froide clarté rationnelle, pour donner ses chances à une expression plus complexe de réalités plus floues et polyvalentes. Les poètes n'usent guère de l'ambiguïté lexicale, trop proche du calembour. Par contre, ils affectionnent l'effet sémantique de l'ambiguïté syntaxique. Non

---

1- "Les significations d'un poème naissent d'un jeu plus ou moins subtil d'ambiguïtés successives" (R.L. Wagner, "Le langage des poètes", cité par H. Meschonnic, Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970, p.38, note).

pas celle dont la grammaire générative et les sémanticiens décrivent la réduction par des règles de réécriture, de transformation ou de projection. Mais un autre type d'ambiguïtés ou plutôt d'incertitudes syntaxiques, que le poète crée en faisant jouer conjonction et disjonction à des niveaux différents. A l'inverse des autres ambiguïtés qu'on cherche toujours à réduire au profit d'une seule des significations pour la clarté du message, les procédés poétiques sont créateurs d'incertitudes sémantiques et de polysémie voulues, qu'il faut maintenir pour que le texte conserve la plénitude de son sens.

Nous en distinguerons deux sortes. Le premier type se présente comme un segment, en général de fonction circonstancielle définie, qui peut se rattacher aussi bien à la partie de l'énoncé qui le précède qu'à l'énoncé qui le suit, ce qui rend la lecture incertaine l'espace d'un instant... Le second type relève davantage d'une incertitude portant sur les fonctions ou les dépendances à l'intérieur d'une partie de l'énoncé et peut résulter de l'effacement de l'articulation syntaxique. L'un et l'autre de ces types reposent sur la linéarité du texte, espace que le lecteur parcourt en un sens, dans le temps. On rencontre d'abord le premier élément, puis le second. Par le jeu de la mémoire, le premier reste encore virtuellement présent, un instant, au moment de la lecture du second. Cette légère rémanence permet un va-et-vient rapide du sens qui se cherche. Quand les deux structurations du texte par la lecture sont possibles sans hésitation, le lecteur les établit l'une après l'autre, tout en maintenant un temps de chevauchement. Mais il peut y avoir incertitude, car plus rien n'est évident. La lecture hésite devant le flottement du sens, des sens possibles. "Comme si c'était un plaisir de berner les gens", dit Saint-Denys Garneau dans Le jeu.

Dans l'ambiguïté du premier type, l'ensemble de l'énoncé est canoniquement structuré, souvent très bien phrasé. Le segment n'est pas ambigu par lui-même: il est clairement organisé, sa fonction de complément de circonstance ou de comparaison est sans équivoque. Mais l'absence de ponctuation, ou disjonction graphique, ainsi que son rôle de complément circonstanciel permettent de conjoindre ce segment à la fin de l'énoncé

précédent ou au début de l'énoncé suivant, sans qu'il change de fonction ni de sens. Les exemples ne manquent pas. Citons dans Un mort demande à boire (SDG,20) les vers 22-23:

Pendant que surgit au ciel d'orient  
La claire menace de l'aurore

Cette proposition temporelle peut clore l'énoncé précédent et indiquer la simultanéité avec

...la troisième et première des trois soeurs  
S'empresse elle aussi dans les champs  
Pendant que surgit ...

Mais elle peut aussi inaugurer l'énoncé suivant, établissant une autre simultanéité:

Pendant que surgit ...  
Elle ramasse au filet de son tablier d'or  
Les gouttes lumineuses de la rosée matinale

Rien dans le texte ne privilégie une lecture au détriment de l'autre, et les deux sens sont très acceptables. Il faut donc les garder simultanément, ou plutôt laisser le segment charnière fonctionner dans les deux sens, ce qui est un moyen d'assurer une conjonction entre les deux énoncés.

Même procédé dans Tu croyais tout tranquille (SDG,28) où la comparaison du v.10

Comme un qui ne peut s'endormir

peut aussi bien s'adjoindre au vers précédent: "je fermais les yeux obstinément" qu'au vers suivant: "je me bouchais les oreilles avec mon oreiller". De même, dans Leur coeur est ailleurs (SDG,194), le poète préfère "être un jeune mort étendu/ sous un plafond silencieux/... ou peut-être au fond de la mer/ dans une clarté glauque qui s'efface"

Durant un long temps sans heures et sans lendemain (v.20)

Mais peut-être aussi,

Durant un long temps sans heures et sans lendemain

"de belles jeunes mortes.../glisseront...leurs formes déjà lointaines".  
En ces exemples, le syntagme à fonction temporelle ne change ni de statut

ni de sens; il peut seulement être conjoint à un énoncé ou à un autre. C'est donc bien le rôle de complément circonstanciel du segment et la disjonction graphique de la ponctuation qui favorisent cette double lecture ou plutôt ce chevauchement de lecture.

Le second type d'ambiguïté repose plutôt sur une incertitude de statut et de fonction syntaxique d'un segment, ce qui affecte toujours le contenu sémantique. Ce peut d'abord être une incertitude de catégorie: le segment est-il un nom déterminé ou un adjectif déterminant? ce qui suppose du reste une identité de forme dans les deux catégories. L'exemple le plus clair est celui du poème Faction (SDG,27):

Luirait-elle  
Dans le ciel immense désert

Ce dernier vers 7 peut correspondre à deux structures (où # marque une frontière de syntagme):

- |     | ciel |   | immense |   | désert |
|-----|------|---|---------|---|--------|
| (1) | N    | + | Adj     | + | Adj    |
| (2) | N    | # | Adj     | + | N      |

La structure (2) fait de "immense désert" un syntagme autonome, apposition à "ciel", pour le déterminer. L'adjectif "immense" peut donc appartenir soit au syntagme "ciel immense", soit à "immense désert". Tout dépend du statut que l'on donne à "désert": nom ou adjectif. La disjonction graphique, en supprimant la ponctuation qui aurait donné:

- (1) ciel immense , désert  
(2) ciel , immense désert

maintient les deux lectures possibles. Cette ambiguïté syntaxique entraîne un effet sémantique. Le contenu sémantique du nom "désert" est plus riche que celui de l'adjectif "désert" qui se réduit à peu près à /vide/, tandis que le nom contient en plus les sèmes /terre, + aridité, + solitude, + inhospitalité, + etc./. L'ambiguïté ici manifestée permet donc une double conjonction, à la fois syntaxique et sémantique.

Ou bien, plus fréquemment, c'est la fonction du syntagme qui, en

raison de sa place ou de sa forme, prend un premier sens que la suite du texte oblige à corriger, comme s'il avait une double fonction et un double sens. Ainsi, dans Le jour, les hymnes (SDG, 193), au vers 20,

nous voyons  
 20 La nuit d'un seul grand oeil immense  
 (le ciel) regarder la terre ...

le syntagme "La nuit" se présente d'abord comme un syntagme prépositionnel - sans préposition - qui marque un moment du temps, et qu'on a déjà rencontré deux fois dans le texte, aux vers 9 et 10, en opposition avec "le jour", mentionné aussi deux fois déjà. Mais la lecture nous conduit à organiser le texte autrement, à conférer à ce syntagme nominal une fonction d'objet de "voyons" et de sujet de "regarder la terre" au moyen de ce grand oeil immense qu'est le ciel. Encore une fois, rien ne nous interdit de tenir à la fois ces deux fonctions et ces deux sens, le texte tendant à favoriser la confusion et la conjonction.

Reprenons le poème Leur coeur est ailleurs (SDG, 194) que nous avons laissé sur les belles jeunes mortes. Il se termine sur une ambiguïté de ce type. En effet, les belles jeunes mortes glisseront ...

23 : Après avoir baisé ma bouche ...  
 Avoir accompagné les rêves de mes mains ...  
 26 Après la compagnie sans cri de leur tendresse  
 Ayant vu s'approcher leur forme sans espoir  
 28 Je verrai s'éloigner leur ombre sans douleur ...

Tout se joue dans les circonstances de temps. Avant de glisser..., les jeunes mortes auront baisé la bouche du poète, auront accompagné les rêves de ses mains aux courbes de leurs épaules et de leurs hanches. L'indicateur temporel "après" du v.26 (après la compagnie) est senti en parallélisme avec celui du v.23 (après avoir baisé ma bouche), et nous invite à rester dans cette perspective sémantique. Fausse conjonction, car dès la fin de ce vers, le déterminatif possessif "leur" (tendresse) indique un débrayage: de sujet, les mortes deviennent objet; et un nouvel embrayage: d'un statut d'objet, le poète devient sujet de "avoir subi leur compagnie" avant de les voir s'approcher, puis s'éloigner. Ce vers 26 comporte donc un double indice: l'un pour favoriser une conjonction structurale avec ce qui précède, l'autre pour rétablir l'orientation de l'énoncé vers le nou-

veau sujet Je qui apparaît à la fin.

Même hésitation dans le dernier vers de Spectacle de la danse (SDG,13), où "Depuis sa source" peut clore le vers précédent: "Un attachement arabesque à reconstruire / Depuis sa source", indiquant par là le point d'origine temporel de la reconstruction à entreprendre. Il peut aussi appartenir à l'énoncé du dernier vers, c'est à dire à la dernière qualification de la danse qui est

Depuis sa source l'enveloppement de la séduction

Cette seconde structuration, appelée par la conjonction graphique dans l'espace du même vers, pose en tête du syntagme nominal le segment marquant l'origine temporelle et spatiale. Tactique de mise en relief, certes. Mais le choix de cette place est significatif: il permet les deux conjonctions, et la polyvalence, ce qui aurait été impossible, par exemple, avec "l'enveloppement depuis sa source de la séduction". Ajoutons que cette position, détachée en tête du dernier vers, donne à ce syntagme une force particulière. Cette source, cette origine, n'est-ce pas une manière d'évoquer encore une fois le temps de l' "Avant", celui de la course et du repos au loin? le temps de la pureté et de la liberté des origines, avant que la ville ne coupe le regard?

L'incertitude de la syntaxe et du sens prend une autre forme dans le court poème Allez-vous me quitter (SDG,155). On lit aux vers 4-6:

Mon coeur va-t-il être encore comme si vous n'étiez pas  
Ce vide qui ne tient pas compte  
Qui ne retient pas ce qui est.

La première partie de l'énoncé interrogatif "mon coeur va-t-il être encore" reçoit comme complément une comparaison hypothétique: "comme si vous n'étiez pas". Le verbe "être" de la question exprime alors un état et le verbe "étiez" de l'hypothèse a le sens fort d'exister. Mais la lecture nous entraîne: "comme si vous n'étiez pas / Ce vide ..." Ce qui fait de "étiez" une simple copule. Hésitation. "Ce vide..." pourrait être aussi le second complément de la première partie: "mon coeur va-t-il être / ce vide..." C'est le verbe "être" de la question qui revient alors au

simple rôle de copule, et une disjonction s'instaure après "si vous n'étiez pas", ce qui redonne à "étiez" son sens fort d'exister. L'incertitude vient donc de ce que la première partie de l'énoncé reçoit un double complément, mis en parallèle, mais sous deux formes très différentes qui devraient interdire ce parallélisme ou cette équivalence de fonction. D'où un flottement du sens.

Plus complexe est le cas du poème Musique (SDG, 162), du v.22 au v.26.

22 Que je t'accueille amie  
 Tu feras divine la torture  
 24 Et cet amour mort comme un pays  
 Epanoui qui se déroule au soleil immobile  
 26 D'un jour que les heures n'ont pas mangé ...

Dès le v.22, "amie" peut être reçue comme une apposition au pronom "te", comme une sorte d'apostrophe; ou bien signifier la manière, "en amie", c'est-à-dire comme amie. La nuance est légère; dans le premier cas, le poète affirme la qualité d'amie, dans le second, ce n'est qu'une ressemblance, à la manière de... Au vers 23, l'adjectif "divine" apparaît comme une nouvelle qualité attribuée à la torture, ce qui la transfigure. "Mort", au centre du v.24, affecte évidemment l'amour, "cet amour mort", mais peut-être aussi le pays: mort à la manière d'un certain pays déserté, vide. La transfiguration de la musique opère aussi sur cet amour mort, pour en faire une sorte de "pays /Epanoui ...", ce qui instaure un parallélisme en chiasme avec la structure du v.23. Si l'on retient la lecture "mort comme un pays", c'est l'amour qui devient "épanoui", se déroulant au soleil. Nous cherchons sans doute à tort des enchaînements, des dépendances que le texte a volontairement brouillées, posant simplement une opposition entre la mort et l'épanouissement dans la lumière d'un jour sans fin. Mort et épanouissement semblent affecter à la fois l'amour et le pays, qui est présenté comme son image.

Dans la section suivante de ce même poème Musique, on lit:

37 Musique pour moi tu donnes ce soir  
 Vie ailleurs...  
 A ces choses mortes hier  
 A ces commencements de jours mort-nés  
 A ces espoirs enfin de fidélité parmi la ferveur  
 42 Et renouvellement de toute la terre à l'aurore

Le parallélisme en anaphore des trois syntagmes prépositionnels d'attribution et la ressemblance phonique de "renouvellement" avec "commencements" appellent une conjonction avec le dernier vers connecté par "Et". Mais la disjonction structurale de ce dernier vers est très marquée: absence de la répétition anaphorique de "A ces"... , présence d'un connecteur, et lexème au singulier tandis que "choses - commencements - espoirs" sont au pluriel. Elle invite à conjoindre ce syntagme à "parmi la ferveur" du vers précédent. L'absence d'article est fréquente en ce cas chez S-D. Garneau. Les deux articulations syntaxiques sont possibles, reposant sur des conjonctions ou des disjonctions différentes. Sémantiquement, le passage de "commencements" à "espoirs de fidélité" puis à "renouvellement..." ne fait pas de difficulté majeure, ni non plus la jonction du renouvellement à la ferveur. C'est la disjonction structurale du v.42, soulignée par l'absence de déterminatif précis "ce" ou "le", qui permet l'incertitude ou la double lecture.

Aux cas d'ambiguïtés ou d'incertitudes sémantiques que nous venons d'étudier s'ajoutent les quelques exemples signalés ou analysés au chapitre précédent. On en relèverait encore trois ou quatre exemples dans notre corpus.<sup>2</sup> C'est dire que S-D. Garneau en use volontiers et consciemment. En

2- Pour l'étude de tous ces cas, nous nous sommes appuyé sur le texte de l'édition critique de J.Brault et B.Lacroix. Un cas nous paraissait étrange, le vers 28 du poème Ma solitude n'a pas été bonne (SDG,168). On y lit:

Mal recouverte de chair  
Et qui laissent ouverte  
Les vers de notre putréfaction.

Ce pronom relatif sujet QUI perturbe la structure syntaxique de l'énoncé. A la limite, cela ne veut rien dire. L'édition des Solitudes, reprise dans Poèmes, chez Fides, 1972, donne la version:

Et que laissent ouverte

Version satisfaisante. Quelle est la bonne version? Ce poème a été publié dans le journal Le Canada, 28 janvier 1937, p.2, col.3. La Bibliothèque Nationale du Canada à Ottawa possède une collection originale dite complète, qui a servi à la mise sur microfilm. La plupart des bibliothèques qui ont acquis le microfilm ont jeté leur collection de journaux. Or il manque, aux Archives canadiennes, l'exemplaire du jeudi 28 janvier 1937, qui manque donc sur les microfilms. Toutefois, à la Bibliothèque Nationale du Québec à Montréal, annexe Fauteux, le journal-28/1/37 figure en fin de film! Le texte publié en 1937 porte bien: "Et que laissent ouverte". Enfin, en vérifiant dans le manuscrit du Cahier VI du Journal, p.132, on lit bien, sans équivoque possible: "Et que laissent ouverte". Il est surprenant et regrettable qu'une aussi grosse coquille se soit introduite dans l'édition critique.

effet, l'enrichissement du sens provoqué par la double lecture n'est possible que grâce à l'effacement d'indicateurs de l'articulation syntaxique univalente et à la disposition des éléments: leur place à la charnière de deux articulations les rend équivoques et les permet d'assumer plusieurs significations; l'une plus évidente, plus spontanée, mais l'autre également possible et qui, dans la conscience du lecteur, se superpose à la première sans l'effacer.

\* \* \*

2 - LA MODULATION

Conjonctions structurales et parallélismes abondent dans notre corpus; nous les avons observés comme agents de conjonction et facteurs de cohésion dans le développement du poème. Nous les reprenons ici sous un autre angle. Nous désignons sous ce terme de modulation le changement qui s'opère dans une structure syntagmatique sérielle, soit sous forme de disjonction sémantique grandissante, soit sous forme de conjonction sémantique plus forte, par étapes successives qui mettent en oeuvre d'autres conjonctions ou d'autres disjonctions. Le changement ne s'opère pas brusquement, mais graduellement, par paliers. La modulation requiert, dans la forme récurrente, un élément invariant qui manifeste la répétition, la permanence, la continuité, - et un élément variant, dont les variations paradigmatiques vont permettre justement des ruptures progressives en vue de franchir l'écart existant entre la première et la dernière forme de la série, et d'établir une conjonction par-delà des disjonctions. En général, la partie variable est constituée de lexèmes différents, organisés selon une structure parallèle; mais on peut trouver aussi une variation qui porte d'abord sur l'agencement structural des mêmes lexèmes.

Dans ce premier groupe de poèmes, les modulations se réalisent à travers une variation de lexèmes ou de syntagmes, groupés en une série contiguë. Nous avons déjà vu que la série

Sur l'eau bercée	de nénuphars
Sur l'eau piquée	de nénuphars
Sur l'eau percée	de nénuphars

du poème Paysage en deux couleurs (SDG, 19) réduisait la différence de la variation à l'opposition phonétique voisé vs non voisé de /b/ vs /p/. Mais l'analyse du contenu sémantique des trois participes manifeste qu'à travers ces infimes modifications phoniques, la signification a évolué profondément du premier au troisième élément. "Bercer" comporte les sèmes / mouvement de va-et-vient + protection + douceur + lenteur + apaisement + .../ ; "piquer", ceux de / fixation dans + mouvement unidirectionnel +

(contexte de bouquet floral) embellissement + douceur # + (contexte d'agression d'un objet pointu) blessure superficielle + douleur légère/; "percer", ceux de /mouvement unidirectionnel + de part en part + agression + blessure profonde + douleur .../. Le moyen terme "piquée" participe ainsi du contenu sémantique de bercer et de percer. C'est en lui que se joue la modulation. Ainsi s'opère un passage du mouvement alternatif de va-et-vient à celui d'une direction unique; le passage d'un geste de protection et d'apaisement à un geste d'embellissement qu'on rectifie ensuite en un acte d'agression légère et superficielle, puis d'agression qui blesse profondément, de part en part; le passage de la douceur à une légère douleur puis à une douleur intense. En cette série, l'opposition vie-mort, exprimée plus loin fortement en d'autres oppositions binaires radicales: "pied fleuri - pied rongé" (v.20-21) et "Vingt ans de fleurs sur fond de ciel - Un sans couleur ni de visage" (v.26-27), passe ici par une étape intermédiaire, celle de "piquée", où le sens hésite et change de direction et prépare "percée" pour en intensifier la portée.

Il en est de même dans Silence (SDG,156). Ce poème, déjà intéressant par la reprise de "Ses paroles" du v.4 en anaphore au v.6, retient notre attention ici par le développement sériel des déterminants de l'anaphore "Ses paroles". Du v.7 au v.11, les paroles

- (7) représentent le temps dans l'éternel
- (8) représentent ailleurs ce qui passe ici
- (10) sont des manières de symboles
- (11) sont des manières d'évidences de l'éternité qui passe ici.

Représenter, c'est tenir lieu de, c'est être signe d'autre chose: c'est donc établir une relation entre le représentant et le représenté. En (7), les paroles, "qui ne sont pas du temps" passager, établissent une relation d'ordre temporel entre le temps et l'éternel, elles sont signes du /passager/ dans le /non-passager/. En (8), c'est une relation de lieu: elles sont signes de l'ici/ dans l'ailleurs/. Une équivalence tend à s'instaurer entre l'ici et le passager, entre l'ailleurs et l'éternel. En (10) et (11), se précise le type de représentation ou de signe: les paroles sont d'abord "symboles", c'est-à-dire que la relation entre le signe et l'objet repose

sur une ressemblance analogique<sup>3</sup>; puis elles sont "évidences", c'est-à-dire que la ressemblance est portée au niveau de la similitude, de la correspondance parfaite fondée sur la nature des choses. Le second terme, plus fort que le premier, fait des paroles un signe de l'éternel, du /non-passager + ailleurs/ dans le temps, /passager + ici/. On a donc passé insensiblement de la relation de temps à celle de lieu, puis aux deux conjuguées en une seule expression ("qui passe ici") et surtout on a inversé le rapport: les paroles, signes du temps dans l'éternel en (7) sont en même temps signes de l'éternel dans le temps en (11). Avec des moyens qui évitent la précision philosophique et linguistique, le poète tente de dire ce que peut être pour lui ce "non-encore-dit" qu'est la parole intérieure, pas encore extériorisée.

Les segments de la structure sérielle peuvent être distants dans le poème. Leurs éléments invariants suffisent à en provoquer le rappel et à établir la relation. Ainsi dans Faction (SDG,27), on a

- v.1 On a décidé de faire la nuit
- v.8 On a décidé de faire la nuit
- v.10 De lâcher la nuit sur la terre
- v.15 On a décidé de lâcher la nuit sur la terre

Après un double "faire la nuit" apparaît un double "lâcher la nuit", mais à distance, en d'autres strophes. En raison des éléments invariants: "on a décidé de", la relation s'établit sans peine du v.1 au v.15. Mais l'élément variant "lâcher la nuit sur..." aggrave nettement l'hostilité manifestée par le premier énoncé. "Faire la nuit", c'est répandre l'obscurité,

---

3- Nous ne retenons pas, pour interpréter l'emploi de "symbole" par S-D. Garneau, le sens que Peirce lui attribue dans le trinôme: icône-indice-symbole. Pour Peirce, le symbole est un signe qui renvoie à un objet qu'il dénote en vertu d'une convention purement arbitraire ou relevant d'une association socio-culturelle. Nous préférons le sens plus philosophique et traditionnel, certainement mieux connu du poète. De même, au vers suivant, le terme "évidences" nous paraît plus fort que celui d'icône: l'icône est un signe qui renvoie à l'objet dénoté en vertu des seuls caractères ou qualités qu'il a en commun avec lui. L'évidence a un degré de ressemblance qui confine à celui du "double".

sur le monde et sur le coeur; les choses disparaissent dans l'obscurité<sup>4</sup>. Mais "lâcher la nuit" présuppose qu'on retenait l'agresseur, et connote une libération de la pulsion agressive, comme dans "lâcher les chiens" (cf. "quelle bête c'est", au v.12). L'obscurité devient donc un élément plus féroce, plus destructeur, aux mains du "on" dont il manifeste la méchanceté croissante.

Nous avons déjà vu dans Qu'est-ce qu'on peut (SDG,29) que le parallélisme des premiers vers réduisait l'altérité de "notre ami" à l'identité impliquée dans "notre coeur". Au v.9, ce coeur "nous quitte en voyage tout seul". Dans les trois dystiques séparés par des blancs plus larges avant le v.10 et après le v.15, - ce qui indique qu'ils forment une section d'une certaine homogénéité -, on a :

- v.11 Comme un enfant qui part en mer
- v.13 Comme un enfant qu'un vaisseau prend
- v.14 Comme un bateau que prend la mer.

Les parallélismes invitent à poser des équivalences: entre le coeur qui part et l'enfant qui part, puis entre l'enfant que prend le vaisseau et le vaisseau que prend la mer. Du reste, aux vers 22 et 23, le vaisseau et l'enfant ne sont plus, l'un et l'autre, que plainte et tourment, comme le coeur l'était au v.7. De "coeur" à "enfant" puis à "vaisseau" s'inscrivent d'une part une conjonction sémantique, d'autre part une distanciation par rapport au Je et une matérialisation croissantes. Si le parallélisme entre le "coeur qui nous quitte" et l' "enfant qui part en mer" est régulier, donnant l'initiative et la fonction de sujet à "coeur" et à "enfant", un renversement se produit peu à peu: dans l' "enfant qu'un vaisseau prend" (v.13), l'enfant devient objet pris et emporté, englobé par rapport au vaisseau qui a une fonction englobante. Mais au v.14, le vaisseau, en son synonyme "bateau", est à son tour pris par la mer, rompant une locution toute faite: un bateau qui prend la mer. Le vaisseau devient ainsi englobé dans la mer qui joue le rôle d'englobant ultime. Par son déplacement en chiasme, du v.13 au v.14, le vaisseau rejoint l'enfant et le coeur dans

---

4- Tout disparaît dans l'obscurité, c'est vrai, sauf les étoiles qui ne luisent pour nous que dans la nuit.

la qualification d'englobé. Le v.14 ajoute une connotation importante. Quand un bateau prend la mer, nous sommes sur l'axe sémantique du voyage; quand la mer prend le bateau, c'est l'axe du naufrage, de l'engloutissement. Notation discrète en cette séquence du voyage euphorisé: "pour un voyage en plein soleil" (v.16). Mais annonce du déchaînement de la mer et du voyage dysphorique, annonce surtout du dernier tercet où "coeur" et "enfant" sont conjoints comme victime "que la mer... déchira". Il ne reste, en fin de compte, que le personnage "on", spectateur impuissant sur sa falaise, et la mer qui a eu le dernier mot. Ainsi, par-delà la permanence de certains lexèmes dont l'équivalence sémantique s'affirme peu à peu, le renversement du rôle de sujet, marqué par le changement de "qui" en "que", et le passage d'englobant à englobé conduisent de la catégorie sémantique du voyage pour la vie à celle du naufrage et de l'engloutissement, c'est-à-dire de la mort.

Le court poème A part vingt cinq fleurs (SDG,181) est articulé autour d'une double modulation: celle des fleurs et celle du jardin. Les éléments se présentent ainsi:

v.1	Vingt-cinq fleurs ont brûlé	le jour	le jardin est beau (chaleur)
v.2	Vingt-cinq fleurs sont fanées	"	promenade parfaite
v.8	fleurs mortes	le soir	promenade parfaite (fraîcheur)
v.10	Vingt-cinq fleurs tombées	"	le jardin penche " chavire " croule

D'une part, les fleurs passent par des états successifs qui appartiennent tous au processus de la mort: dessèchement et chaleur dans "brûlé", - perte de la vitalité, cheminement vers la mort dans "fanées", - mort accomplie dans "mortes", - mort et chute dans "tombées". Tous ces verbes et ces participes connotent du reste la passivité, le sujet subissant la brûlure et le progrès de la mort. Que ce soit le jour, que ce soit le soir, la promenade parfaite se poursuit, comme un acte volontaire.

Mais le jardin change. Dans un premier temps, de jour, sous la chaleur qui brûle, il est beau, on le voit beau. C'est un lieu où

domine la vie, à part les vingt-cinq fleurs touchées par la mort. Mais le soir, à l'heure où la fraîcheur devrait le vivifier davantage, le mouvement de chute des fleurs mortes entraîne un mouvement parallèle pour le jardin. C'est d'abord une inclinaison ou équilibre instable ("pencher"), puis une accentuation de l'inclinaison et un déséquilibre, avec un retournement ("chavirer"); enfin c'est la chute, l'effondrement ("crouler"). Chute et destruction complète du jardin causées par la chute des fleurs "dans un coin". Petite cause, grands effets. Cette double chute se réalise sur deux plans différents: la mort et la chute des fleurs se présentent comme un fait réel, hors du sujet; l'écroulement du jardin est tout intérieur ("en nous"). Mais la relation de causalité s'impose, ainsi que la disproportion entre la cause et l'effet ressenti. Et le poème déroule cette inexorable détérioration, parallèle, malgré le contre-point de la fraîcheur du soir et de la marche cadencée et volontaire. Des années se sont envolées, les efforts du sujet pour donner le change ne peuvent le détourner d'une impression que tout est fini.

Nous terminerons avec l'étude de deux poèmes qui présentent l'autre forme de modulation: les lexèmes restent les mêmes, c'est leur arrangement dans la série des énoncés qui constitue l'élément variant. L'avenir nous met en retard (SDG, 183), dans la version retenue dans l'édition critique, présente une deuxième strophe assez courte:

v.5 On se perd pas à pas  
 On perd ses pas un à un  
 On se perd dans ses pas  
 Ce qui s'appelle des pas perdus

Trois éléments entrent en jeu: on - perdre - des pas. Le contenu du v.5 peut s'analyser: /égarement + déplacement + progressivité/. Le v.6, par la suppression de la forme verbale pronominale, modifie le sens de "perdre": /dépouillement + disparition + inutilité + progressivité/. Au vers 7, reprise de la forme pronominale et réinsertion du sujet: /égarement + déplacement + embarras + progressivité/. Cet embarras est symptomatique: les pas qui devraient être un moyen d'atteindre l'issue, de s'en sortir, sont; justement la cause et l'instrument de l'égarement. Un quatrième vers résume

tout cela d'un nom: "des pas perdus". Expression toute faite, désignant ordinairement une vaste salle d'attente. Et qui ici, tout à coup, conjoint les pas perdus et le sujet qui s'égare. Les "pas perdus" signifient alors: /déplacement en va-et-vient + inutilité + fermeture + etc./. Tous ces éléments apparaissent mieux en ce tableau:

v.5	v.6	v.7	v.8
égarement déplacement progressivité	dépouillement déplacement progressivité inutilité	égarement déplacement progressivité	déplacement (circularité) inutilité fermeture

Les trois énoncés parallèles se répètent et progressent. Par leur forme, ils sont signifiants d'une démarche errante, répétitive, de quelqu'un qui tourne en rond, qui va et vient dans un mouvement qui ne débouche sur aucune issue, mouvement inutile, contradictoire même, puisque les pas qui devraient le conduire quelque part ne servent qu'à enfermer davantage et égare le sujet. La fin du poème vient du reste confirmer cette signification: les pas perdus "font un cercle" (v.28),

Ils se placent en cercle et vous regardent avec ironie  
Prisonnier des pas perdus. (v.36-37)

Pas qui ne mènent nulle part, vie qui n'a pas de sens malgré notre agitation.

Le poème plus connu Accompagnement (SDG,34) met en scène, lui aussi, un marcheur dans une modulation sur la joie, où seules changent les relations entre les éléments constants.

- v.1 Je marche à côté d'une joie  
D'une joie qui n'est pas à moi.  
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre
- v.4 Je marche à côté de moi en joie  
J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi  
...

Les cinq premiers vers jouent avec les éléments qui composent le vers 1:

Je - marche - à côté de - une joie . On y distingue deux sujets, "je", qui prendra aussi la forme tonique "moi", et "joie". Le lexème "joie", phonétiquement proche des deux formes du Je, en paronomase avec elles, en est sémantiquement distinct, Je étant une personne [+ animé], l'autre un état affectif euphorique [- animé]. Tous deux ont en commun la fonction de marcher<sup>5</sup>. La conjonction syntaxique de l'énoncé, dissimulée par l'ellipse du verbe du second sujet, oblige à donner à "joie" [- animé], un trait métaphorique facultatif [+ animé], à l'instar du "je", pour que tous deux soient capables de l'action /marcher/. La "joie" est posée comme un être distinct de "je", d'où le trait [+ altérité]. Au v.2, reprise en anaphore du syntagme "D'une joie", doté de l'expansion modulatrice: "qui n'est pas à moi". Ce déterminant nie l'appartenance de cet état affectif par le Je, d'où le trait supplémentaire [- appartenance]. La distance se creuse entre "je" et "joie", ce dernier lexème comportant désormais en ce texte les traits [-animé, +animé, +altérité, -appartenance], matrice où s'installe la contradiction. Le v.3: "D'une joie à moi que je ne puis pas prendre", continue la forme sérielle en anaphore, en conjonction structurale, mais inverse un trait précédemment accordé en ajoutant [+ appartenance] à [- appartenance] du v.2, ce qui introduit une contradiction supplémentaire. La proposition relative "que je ne puis pas prendre" adoucit ou rectifie cette contradiction d'appartenance par le trait [- possession]. La joie appartient donc en droit à "je", mais "je" ne la possède pas en fait. La distance s'accroît entre "je" et cette "joie", à travers ces conjonctions successives d'éléments en disjonction.

Usant toujours des mêmes quatre éléments, le v.4 "je marche à côté de moi en joie" poursuit la modulation. Ce vers pose l'un "à côté de" l'autre, non plus un Je et une joie qui serait à la fois état affectif et personne, mais deux Je distincts, qui ont encore en commun la fonction de marcher. Le second Je, ou Je2, se distingue du premier, non seulement parce qu'il est "à côté", mais surtout par l'affirmation Je [+ possédant

---

5- Cf. J-L. Major, Le jeu en étoile, études et essais, Ottawa, Edit. de l'Université d'Ottawa, 1978, p.104-105.

l'état affectif "joie"]. L'altérité qui affectait, au v.1, le sujet Je1 et la joie impossible à posséder, s'est installée ici au coeur du "je", dédoublé, le premier avec [- joie], le second avec [+ joie]. Les contradictions de l'appartenance se résolvent à partir du moment où il y a deux Je, ou deux aspects du même Je en présence, l'un dépourvu de ce que l'autre possède. Le v.5 accentue ce dédoublement en le transférant à un autre niveau. Je1, qui est sujet marchant à côté de Je2 au v.4, devient au v.5 observateur qui "entend" l'autre Je marcher. La distance s'est encore accrue entre les deux Je, puisqu'ils ne partagent même plus la fonction de marcher l'un à côté de l'autre: l'un regarde l'autre, ou plutôt l'entend. Les vers suivants soulignent l'impossibilité de réunir ces deux Je en mettant les pieds de l'un dans les pas de l'autre. La dernière strophe évoque l'espoir d'une unité retrouvée par la perte et la disparition du Je "étranger". Ainsi, par paliers successifs, la dichotomie qui touchait d'abord un état affectif, une qualité de l'être, s'est installée au coeur même de l'être du Je.

Ces diverses modulations s'organisent donc autour d'une conjonction structurale de base, plus ou moins générale, toujours amorcée par la répétition sérielle d'une section structurelle invariante, ce qui a pour effet d'entraîner une certaine conjonction sémantique. Mais par les changements introduits dans la partie variable de la série - lexèmes ou arrangement - une suite de disjonctions sémantiques assure la progression et finalement permet de franchir un écart plus ou moins grand entre le début et la fin de la série, soit dans un sens de distanciation ou de disjonction, soit dans un sens d'intensification ou de conjonction.



## CONCLUSION.

Au terme de ces analyses qui ont porté sur des poèmes entiers de Saint-Denys Garneau ou sur des sections de texte; il est possible, sans doute, de dégager des régularités dans le comportement du double procédé de la conjonction et de la disjonction dans l'écriture poétique de S-D. Garneau. De même que notre étude théorique a débordé le champ restreint de notre corpus pour s'intéresser à d'autres manifestations poétiques, notre synthèse dégagera également des régularités en ce qui concerne le fonctionnement général de la conjonction et de la disjonction dans les textes poétiques, pour mettre en valeur la signification de ce double procédé.

### I - Saint-Denys Garneau.

L'écriture poétique de S-D. Garneau est marquée au coin de la conjonction, qui domine nettement, malgré la place accordée à la disjonction. Les poèmes ne sont pas rares, où le texte entier trouve sa cohésion en de longs enchaînements phrasés, riches en expansions diverses, ou bien dans lesquels de longues séquences sont solidement charpentées soit par une conjonction syntaxique, soit par une conjonction de parallélisme dont S-D. Garneau fait un très large usage pour assurer la cohérence sémantique. La disjonction n'affecte jamais le texte entier et n'intervient que localement, au sein des phrases, ou des séquences, ou encore entre des séquences. Comment fonctionnent donc les divers types de conjonction et de disjonction que l'on a rencontrés chez S-D. Garneau?

La conjonction syntaxique dominante marque d'abord la phrase et repose sur les enchaînements des expansions en escalier: des déterminants de déterminants s'accrochent les uns aux autres, sous des formes diverses. Toutes les catégories sont mises à contribution: les noms, les adjectifs, les participes, les propositions relatives et les syntagmes prépositionnels, avec une prédilection pour les syntagmes comparatifs, chacun d'eux pouvant jouer le rôle de déterminé pour une nouvelle série de

déterminants. Il est plus rare que la conjonction syntaxique organise la macro-structure ou les connexions entre phrases. Car la grande phrase longuement développée cohabite fréquemment avec des phrases courtes qui se suivent en parataxe et souvent en parallélisme.

La disjonction syntaxique ne perturbe pas fondamentalement cette cohésion. Toujours limitée, on la reconnaît dans les énoncés nominaux qui peuvent s'étendre sur un groupe de plusieurs vers et qui comportent souvent des expansions en propositions relatives. Elle paraît dans les éléments enchassés en incise, lexèmes, syntagmes ou courtes phrases parfois mises entre parenthèses; dans les anaphoriques privés de leur référent; dans les ruptures de la symétrie de construction, par exemple par l'absence d'un article ou d'un déterminatif normalement attendu; dans la distribution des temps des verbes enfin. On ne peut toutefois parler de brisure de la structure syntaxique de la langue, des règles de grammaire ni de l'ordre du discours: ces disjonctions syntaxiques ne sortent guère des sentiers depuis longtemps pratiqués. La disjonction graphique intervient plus efficacement, par l'absence de ponctuation, pour créer l'ambiguïté en un double système de relations possibles. Elle intervient surtout par l'insertion de grands blancs strophiques anormalement agrandis, au sein d'un développement syntaxiquement articulé, ou par l'isolement d'un vers, d'un énoncé nominal. Ces deux sortes de disjonctions peuvent parfois laisser flotter le sens, mais jamais elles ne troublent fondamentalement la cohésion qui semble bien assurée par les relations syntaxiques et par le parallélisme structural.

La conjonction structurale est pour S-D. Carneau un procédé structurant aussi puissant que la hiérarchie syntaxique, à laquelle elle s'insère aisément, permettant la réitération d'expansions binaires ou ternaires. Les parallélismes foisonnent, parallélismes des phrases entières ou des constituants, des syntagmes sujets, des verbes, des syntagmes objets, des syntagmes prépositionnels, des déterminants... Le segment invariant est en général très développé par rapport au court segment variable dont le poète joue pour faire progresser le sens à l'intérieur de la circularité. La

technique de l'accumulation en parataxe des unités de toutes catégories constitue un moyen privilégié de progression du discours, en micro-structure comme en macro-structure. Unités dont la proximité repose sur le parallélisme plus ou moins accentué des structures, sur la répétition lexicématique, sur la paronomase phonique et sur l'identité des fonctions syntaxiques. La disjonction structurale n'apparaît que sur fond de conjonction, souvent dans le dernier élément d'une série ou sous forme de chiasme. Elle ne bouleverse rien, elle joue plutôt un rôle de mise en valeur de certaines unités.

Présente par endroits, et alors de façon assez sensible, la conjonction phonique ne semble jouer qu'un rôle d'appoint. On ne la voit pas constituer vraiment le tissu porteur ou générateur du sens, ce qui revient plutôt aux conjonctions syntaxique et structurale. Mais elle compense presque toujours une disjonction syntaxique ou graphique, ou une rupture de parallélisme. Si la parenté sonore d'éléments jouant un rôle connecteur est assez rare, la disjonction phonique l'est encore plus et n'est guère perceptible que dans le brusque changement d'un climat sonore déjà instauré. Quant à la conjonction-disjonction morphématique, elle est simplement absente en notre corpus. Est-ce par manque d'audace, ou au contraire par l'effet d'un respect positif de la langue française? Nous y reviendrons plus loin.

Importance mineure accordée à la conjonction graphique. Des éléments se rencontrent, se heurtent sur la même ligne de texte, dans l'espace du même vers, et plusieurs vers s'enchaînent en une sorte de verset par la suppression des majuscules initiales. Par contre, la disjonction graphique est d'un emploi fort généralisé et son maniement traduit déjà une certaine maîtrise. On la remarque dans le décrochement d'un dernier lexème ou d'un dernier syntagme en fin de vers, reporté sur une autre ligne, mais très en retrait; dans les blancs strophiques très élargis à certains endroits pour créer un espace de silence ou établir un pont avec une séquence éloignée; dans des espacements à l'intérieur d'une ligne, remplaçant la ponctuation par un blanc-silence; dans l'absence de

ponctuation ou au contraire dans une ponctuation qui modifie la conjonction syntaxique. Disjonction graphique créatrice d'espace et d'un temps de silence, utilisée avec prédilection pour introduire des effets de sens discrets mais efficaces, surtout visible dans les corrections effectuées sur les manuscrits des poèmes publiés ou très travaillés.

Au plan de l'énonciation, la conjonction marque un certain nombre de poèmes qui se déroulent en totalité ou presque sur un seul mode énonciatif, soit sur la forme interrogative, soit sur la forme assertive. D'autres poèmes participent à plusieurs modes énonciatifs. En général, le je sujet de l'énoncé est identifié au JE instance de l'énonciation; ou bien, plus rarement, le mode descriptif des tableaux de nature efface la présence du JE. Mais à l'intérieur de ces dominantes, en certains poèmes, des variations subtiles introduisent une sorte de disjonction énonciative. Il n'est pas rare qu'une séquence narrative ou descriptive ne soit interrompue par l'irruption du JE sous la forme d'une courte réflexion en incise ou sous celle d'un possessif ("mon"... "nos"... ) déterminant un lexème. Le mélange des tons ou des registres, comme le passage rapide au ton de la confiance très familière, l'inversion des temporalités ou analepse constituent d'autres disjonctions énonciatives.

Enfin la conjonction sémantique manifeste toujours sa présence sensible, et la cohérence est bien assurée. Elle repose sur les répétitions de lexèmes, de syntagmes, de structures entières, sur la progression du sens ou sur la circularité, et sur la relation permanente à un même univers cohérent, sans annexion d'éléments appartenant à d'autres domaines culturels. Elle repose sur la manifestation discrète des relations logiques: si la causalité est presque absente, sans doute parce qu'elle échappe à la conscience (témoin les nombreuses interrogations), la relation de conséquence est fréquente, et soulignée par un opérateur; finalité et temporalité apparaissent aussi, toutes relations qui articulent souvent l'ensemble du poème. La conjonction s'appuie enfin sur les réseaux d'isotopies, qui renforcent en général la cohérence globale. L'aposition, la comparaison et la métaphore: autant de moyens localisés de souligner une cohérence existante ou de créer des connexions audacieuses de significations. Cette cohérence sémantique dominante est évidemment

en relation directe avec l'importance accordée aux conjonctions syntaxique et structurale. Dans ce climat nettement marqué, la disjonction sémantique est rare. En général très localisée, elle se manifeste surtout dans l'effacement des relations logiques sous-jacentes. Ou bien elle apparaît dans la fragmentation de l'énoncé dans les accumulations: le poète pose à la suite les uns des autres des éléments discontinus, contradictoires même, les affirmant et les niant, dans une oscillation dialectique qui exprime la distanciation ironique<sup>1</sup>. Mais cette fragmentation, qui correspond à une certaine vision du monde et de lui-même, ne conduit jamais à la non-cohérence; elle se résout assez aisément quand on accepte que l'art maintienne des contraires en tension. Plus que d'une disjonction, on devrait peut-être parler d'une a-jonction sémantique.

L'articulation ou l'organisation globale des poèmes repose non seulement sur une conjonction sémantique établie par le biais des accumulations ou des enchaînements d'expansions, mais souvent aussi sur une dialectique de l'opposition ou de l'alternance entre le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, la nuit et le jour, la vie et la mort, le je et les autres, l'affirmation et la négation. Concrètement, le poème commence assez souvent par une courte strophe d'un vers ou deux, qui formule une assertion en disjonction apparente avec la suite immédiate. De disjonction en conjonction, on aboutit, en fin de poème, à une autre courte séquence ou une strophe également sentie en disjonction. Disjonctions graphiques presque toujours, mais aussi de structure syntaxique et d'énonciation. Mais une conjonction d'isotopie ou de relation logico-sémantique discrète relie le début, le coeur du poème et la fin dans une cohérence profonde, réelle, mais pas toujours aisément perceptible<sup>2</sup>. Les disjonctions apparaissent

1- Cf. J. Blais, De l'Ordre de l'Aventure, La poésie au Québec de 1934 à 1944, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, chap.IV: "Le monologue ironique de Saint-Denis Garneau", p.141-158.

2- Il est piquant de noter qu'en mars 1934, commentant le livre récemment paru de Cl. H. Grignon, Un homme et son péché, S-D. Garneau souligne les faiblesses de la composition. "Par exemple, le passage du bonheur à l'angoisse de l'avare est trop brusque; cela manque de transition; il y a peut-être des hors-d'oeuvre" (LASA, p.130). S-D. Garneau est donc sensible aux ruptures, pour les condamner comme une faiblesse. Il est vrai qu'il s'agit d'un roman. Mais son classicisme l'emporte et marque profondément. Dans une autre lettre de 1934 (LASA, p.147), il apprécie dans Baudelaire, malgré le manque d'élan vers le haut, une "ordonnance intérieure" proche de la perfection.

comme des procédés de stratégie discursive, destinés à mettre en valeur des significations particulières, à créer des "formes-sens" apportant leur supplément de signification, à dévoiler la dialectique oppositionnelle et la fracture installée au coeur du monde et du je, sans doute aussi à voiler la trop grande transparence du contenu ou du sens général.

Après avoir mentionné au début de notre étude théorique que la macro-structure devait normalement inclure le recueil de poèmes comme l'unité structurelle ultime, nous n'en avons plus parlé. Il est temps de s'en expliquer. Notre corpus comprend 102 poèmes. Sur ce nombre, 28 font partie du recueil Regards et jeux dans l'espace, très soigneusement organisé par l'auteur lui-même, et 74 appartiennent à la section dite "Poèmes retrouvés". Parmi ces derniers, 51 sont datés, 23 ne le sont pas. Moins d'un tiers des poèmes du corpus sont donc insérés dans une structure de recueil voulue comme signifiante. C'est peu pour en tirer des conclusions valables pour l'ensemble. D'autre part, il n'est pas d'étude portant sur Regards et jeux dans l'espace qui ne se soit penchée sur l'organisation du recueil et sur sa signification, en ne considérant que ce que nous appellerions la conjonction sémantique, c'est à dire le lien thématique d'une progression dramatisée qui, partant des joies du jeu, conduit à la dislocation et à la mort dans la solitude<sup>3</sup>. La publication en recueil, sous le titre Les solitudes d'un choix de poèmes ordonnés selon ce même schéma, a contribué à enfermer S-D. Garneau dans une structure thématique aisément repérable et tragiquement signifiante. Nous n'y sommes donc pas revenu.

---

3- Cf. par exemple R. Vigneault: "Ce qu'on peut rappeler, ... c'est le lien intime qui unit les poèmes de Regards et jeux dans l'espace. En dépit de leur individualité structurale, ils obéissent en définitive à une loi ou à un instinct de l'imagination poétique... On pourrait (la) définir par la recherche d'une insaisissable transparence"... (Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace, p.59). - Et J-L. Major cherche, à travers Accompagnement, une clé du recueil: "le poème demeure secret... C'est alors l'oeuvre elle-même qu'il faut interroger, les autres poèmes qu'il faut rapprocher de celui-ci... Les images du jeu, de la danse ou de l'équilibre apparaissent comme des représentations de l'activité créatrice, c'est-à-dire, en fin de compte, de l'acte poétique lui-même" (Le jeu en étoile, "Saint-Denys Garneau, La poésie, p.109-111). Et J. Blais dégage "la structure de Regards et jeux dans l'espace" dans son ouvrage De l'Ordre et de l'Aventure, p.149-158;

Les "Poèmes retrouvés", classés d'abord selon leur date dans le Journal ou sur le manuscrit, puis par ordre alphabétique des incipit quand la date manque, ne peuvent prétendre former un "recueil". On peut toutefois tenter des rapprochements, basés sur une communauté de thème ou de contenu. Il est ainsi des poèmes qui disent l'échec de l'amour et du contact avec l'autre, la difficulté et l'angoisse de la parole poétique, les ruptures d'un monde en morceaux, la dichotomie du Jé, etc. Autant de titres qui correspondent à ceux qui coiffent les sections du recueil publié et surtout à ceux qu'on peut donner aux séquences "nommables" d'un poème. D'autres regroupements pourraient s'opérer selon le mode énonciatif: il est des poèmes qui ne sont faits que de lancinantes interrogations, d'autres qui ne sont que descriptifs; ou selon le mode de structuration des séquences et du texte, par le biais de la cohésion syntaxique ou par celui des parallélismes. Nous avons procédé ainsi, discrètement, lors de notre étude de poèmes, en rapprochant l'analyse d'un poème de celle d'un autre qui présentait un schéma analogue. Etudier ces connexions intertextuelles dans l'ensemble de notre corpus nous aurait entraîné trop loin: il suffisait de le signaler et d'en montrer la voie.

Programme prometteur, intention ambitieuse que révèlent ces vers bien connus du Jeu, en tête du recueil publié:

Voilà ma boîte à jouets  
 Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements  
 Les allier séparer marier ... (SDG,10)

Force est de constater, avec le poète lui-même, que la réussite est limitée:

Tous et chacun réversibles,  
 Et je n'ai pu souvent pour cet échange  
 Que vous accoupler.

(SDG,157)

Les "alchimies", les "déplacements d'atomes" envisagés dans Accompagnement (SDG,34) comme une issue à un problème existentiel, n'ont pas marqué son écriture ni son esthétique littéraire du sceau de la modernité. Nous ap-

puvant sur les thèses de R. Jakobson et sur les analyses de H. Friedrich<sup>4</sup>, nous pourrions dégager quelques grands traits caractérisant la modernité poétique. Déshumanisation du rapport des choses et de l'homme, anonymat du JE écrivain, destruction du réel et sa fragmentation, d'où refus de la Mimesis, réceptivité à toutes les littératures et à toutes les cultures, poésie a-logique et onirique de forme libre mais souvent sous un rigoureux contrôle de l'esprit, refus de la phrase, de l'événementiel et du temporel, des enchaînements logiques, recherche de l'ambiguïté, ouverture, et surtout engendrement du texte poétique par la libération des possibilités combinatoires des mots, des sonorités, par l'association des sons et du sens, par la brisure de toutes les contraintes du discours "entendu", selon le mot de P-M. Lapointe, tels peuvent être les principaux caractères de la modernité.

Sans appliquer point par point ces caractères à la poésie de Saint-Denys Garneau, il est aisé de reconnaître que la phrase tient une grande place dans son écriture. La phrase, comme dit R. Barthes, "est hiérarchique: elle implique des sujétions, des subordinations, des rections internes...(elle) est achevée; elle est même précisément: ce langage-là qui est achevé."<sup>5</sup> Nous dirions: ce langage-là qui est dominé par la conjonction. Chez S-D. Garneau, la "défence de la langue françoise" dans ses valeurs les plus classiques est un principe bien ancré. N'écrivait-il pas à son amie Françoise Charest en 1930: "Ayez des phrases bien cons-

---

4- Hugo Friedrich, Structures de la poésie moderne, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, ch.V, "La poésie européenne du XXe siècle", p.189-294. Nous estimons son analyse de la modernité plus complète que celle de J. Blais qui considère "comme 'moderne', pour le XXe siècle, tout poète qui introduit dans le monde de l'insolite et du merveilleux par des recherches sur le langage." (De l'Ordre et de l'Aventure, p.5).

5- R. Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, p.80. Barthes ajoute, p.81: "Est dit écrivain non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases, mais celui qui pense des phrases: un Penseur-Phrase (c'est à dire: pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur)." Il ne semble pas qu'on puisse dire de S-D. Garneau qu'il est un "Penseur-Phrase", qu'il "pense des phrases". Certes il sait organiser le déploiement hiérarchique de son discours, mais il est artiste trop sensible à la réalité des choses pour mériter de rejoindre Valéry sur le piédestal de "l'intellect".

truités et bien équilibrées; sacrifiez l'élégance à la correction et à la clarté...C'est par ces efforts que nous conserverons intacte au Canada notre belle langue française" (SDG,862). Dans une lettre à J. LeMoyne, de mars 1937, il apprécie chez l'écrivain Ramuz son style de conversation qui "participe à une logique intime très serrée, très dense et intense" (LASA,p.263). La structuration régulière de sa langue correspond donc à une tendance profonde. Mais en même temps, S-D. Garneau affectionne le re-tour nominal, le syntagme nominal dans sa nudité ou amplifié par quelques expansions; dans le développement de sa phrase, les mots s'imposent par leur répétition,<sup>6</sup> leur retour lancinant, leurs sonorités et les images qu'ils portent. Corrigeant le mot de Valéry cité par R. Barthes<sup>7</sup>, nous dirions volontiers que S-D. Garneau "sent des mots et pense des phrases".

Nous avons déjà remarqué, à propos du poème Tu croyais tout tranquille, que S-D. Garneau use d'une double syntaxe. L'une, très discursive, très phrasée et développée en expansions, soutenue par des parallélismes, et dont les verbes scandent les modalités temporelles et événementielles, pour exprimer les expériences vécues du Je; l'autre, faite surtout d'énoncés de forme nominale, assez brefs, juxtaposés en un parallélisme encore plus net, d'où la temporalité et les modalités sont exclues au profit des qualifications par les déterminants, les comparaisons ou les métaphores, pour évoquer l'être des choses, la réalité du monde extérieur. Evocation, dit Jacques Blais, qui trouve sa "forme" dans "l'interaction des mots et des images en un ensemble cohérent", forme qui figure "la réalité seconde

---

6- Iuri Lotman prétend - ce qu'il juge essentiel - que "la répétition d'un même élément étouffe sa signification sémantique". (I. Lotman, La structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, p.138). En un sens, c'est vrai: dans les parallélismes ternaires, comme "sur l'eau bercée de nénuphars" du Paysage en deux couleurs, les éléments répétés et invariants (sur l'eau... de nénuphars) perdent de leur intensité sémantique par rapport à l'élément variant (bercée-piquée-percée); mais leur répétition multiplie leur présence physique, sensible, et accentue leur présence psychologique. Témoin les répétitions du poème C'est eux qui m'ont tué.

7- R. Barthes, Le plaisir du texte, p.81: "Valéry disait: 'on ne pense pas des mots, on ne pense que des phrases!'"

que son regard perçoit au-delà des apparences."<sup>8</sup>

Ce second aspect de l'écriture relève incontestablement de la modernité. Pourtant, il ressortit à une esthétique de la Mimesis bien traditionnelle. Correspondance et Journal sont pleins de réflexions sur l'Art qui nous éclairent sur ce sujet. Le métaphysicien et l'artiste ont en commun "le besoin de participer à la réalité en l'assumant dans l'intelligible." (SDG,517) L'artiste, et surtout l'artiste Saint-Denys Garneau, à la fois peintre et poète, est à l'affût de la réalité, à l'affût des choses, pour les saisir, les capter dans ce qu'elles ont d'essentiel, et les posséder en leur communiquant une nouvelle forme, une forme plus belle parce que née de l'esprit, partant "hors l'atteinte du temps salissant, du temps passager". Le réel est appréhendé par le regard - d'où son importance! - mais la perception du réel ne s'arrête pas à la forme extérieure des choses: l'artiste, "saisissant l'être...tâche à lui restituer sa réalité et la faire éclater dans une forme, par une forme" (SDG,516). Cette nouvelle forme sera plus parfaite parce que spirituelle. La démarche essentielle de l'artiste-poète consiste donc à exprimer l'être et à donner à la réalité sa pleine signification. "Il y a dans la langue humaine un mot pour chacune de ces choses, le mot arbre qui est la parole de l'arbre pour dire ce qu'il est, et le mot terre, et le mot sève, et des mots profonds comme...Mais ces mots-là sont vidés à force qu'on passe dessus" (LASA, p.227). Le mot est ainsi chargé de son référent, de l'être de la chose nommée, comme en ce texte, ou de l'être, de la chair du poète, comme le dit le poème Te voilà verbe (SDG,158).

Cette inadéquation fréquente du mot à l'être des choses ou au sien propre donne au poète le sentiment qu'il faillit à sa mission: "quand j'écris mal, j'ai l'impression que la réalité m'échappe, que je manque[...] de respect envers elle, que je ne la rends pas dans sa plénitude véritable"

---

8- J.Blais, De l'Ordre et de l'Aventure, p.126. Plus loin, Jacques Blais conclut en attribuant à S-D. Garneau le mérite d'avoir été le "premier à pratiquer en poésie un langage résolument moderne" (p.157). Nous ne serions pas aussi catégorique en ce qui concerne la modernité.

(SDG,737). La réalité captée fidèlement dans ce qu'elle a de plus essentiel, dans son être même, doit donc être "rendue" à une nouvelle existence picturale ou poétique en revêtant une forme "intelligible", plus fidèle, plus parfaite, plus belle, par la magie de la lumière, des couleurs, des lignes, ou par celle des mots. Et précisément l'accumulation des mots, des qualifiants syntaxiques, comparatifs et métaphoriques n'a d'autre but que de tenter de cerner toutes les facettes de cette réalité essentiellement fuyante, pour la rendre dans sa vérité. Nous sommes bien dans la perspective de la Mimesis, que refuse l'esthétique moderne.

Ce réel peut être saisi dans son unité organique interne, dans son centre - dans son "élan" - d'où émane une puissance rayonnante et unifiante qui réduit les contrastes, les oppositions et les fractures apparentes, et qui équilibre les tensions. La "forme" poétique donnée à cette "réalité seconde" doit être un "signe" capable de "présenter le sens trouvé, le sens obscur, profond" (SDG,752); donc un signe d'unité, une forme qui donne à voir la cohésion. Les conjonctions syntaxiques et les parallélismes sont privilégiés pour instaurer cette forme-sens. Mais le réel, - que ce soit le monde ou l'être du poète, - peut être saisi dans sa fragmentation, dans ses ruptures, dans son vide:

Identité

Toujours rompue

...

Tout est en trous et en morceaux. (SDG,165)

On aperçoit des cassures dans notre monde  
qui font des trous (SDG,200)

Je marche à côté de moi en joie (SDG,34)

Ces cassures, cette fragmentation trouvent leur forme-signes dans les disjonctions ou a-jonctions, où les éléments discontinus sont posés les uns à la suite des autres, et dans une certaine circularité ou une obsédante interrogation qui ne débouche sur rien. Mais il n'est jamais question, ni dans les réflexions de S-D. Garneau confiées à son Journal, ni dans la réalisation des poèmes, de la destruction du réel, livré à l'imagination qui le décompose pour en reconstruire ensuite un autre, non vu, non encore

dit. Sa théorie du "paysage métaphysique"<sup>9</sup> ne va pas jusque là: elle est toujours guidée par la fidélité au modèle, elle est toujours de l'ordre de la Mimesis.

Le contenu du discours poétique, le réel, est donc aussi important que la forme. Puisque "l'art consiste dans une proposition des formes qui fait signe d'un être proportionné" (LASA,p.245), tout dépend de la consistance de cet être. Poésie non déshumanisée, puisqu'elle est faite du rapport des choses au Je du poète et surtout de son propre Je confronté aux autres, à la vie, à la mort. Les mots, qui permettent la mise en forme de cet être, "ont soif de substance", "dans une terrible exigence", répète le Monologue fantaisiste sur le mot (SDG,289). Substance des choses, sang et moelle du poète. Affirmation que contredit celle de la poésie moderne, pour qui le poème est une chose autonome par rapport à l'existence et à la substance du concret; son contenu n'existe plus que grâce à la langue, par la magie des mots. "Les mots n'acceptent plus de ne rendre compte que de ce qui est, ou prétend être", dit P-M. Lapointe<sup>10</sup>. Les mots n'ont plus de substance à donner à voir ou à entendre; ils jouent entre eux dans la plus grande liberté, par leur forme sonore, par la puissance onirique des images qu'ils libèrent en se croisant dans un "affrontement créateur" du texte. "Le connu, le su, le déjà-dit, l'entendu se situent hors du texte, dans l'univers extérieur"<sup>11</sup>, et n'ont plus de place dans le poème. Ainsi la forme parfaite que S-D. Garneau tentait de donner à la réalité n'a conduit les alliances, les mariages de mots qu'à transfigurer la beauté sensible par la touche de l'esprit, et non à créer un monde encore jamais dit, un monde qui n'ait d'existence que dans et par le poème. Le jeu de construction de l'enfant était bien autrement et plus librement créateur d'un autre monde. Pour notre poète, les mots restent au service d'une réalité à dire "bellement". Certes, les poèmes font une place au silence,

---

9- Cf. le long article "Surréalisme, art, esthétique", du printemps 1936, dans le Journal, (SDG,430-444), et la lettre à A. Laurendeau, (SDG, 932-935).

10- P-M. Lapointe, "Ecriture/Poésie/1977", p.45.

11- P-M. Lapointe, "Ecriture/Poésie/1977". p.47.

aux incertitudes du sens, mais ils ne naissent pas des puissances sensibles de la langue. Ils sont sur la voie de la modernité, ils n'en sont pas imprégnés.

Il faut apporter un correctif à ce que nous disions il y a un instant: poésie non-déshumanisée chez S-D. Garneau, faite du rapport du Je confronté aux autres. Les poèmes sont nombreux où le poète dit sa connivence avec la nature, les arbres, l'eau, le ciel, la nuit. Mais nombreux aussi ceux qui expriment une rupture d'avec "les autres". C'est peut-être la disjonction la plus fondamentale que manifeste l'oeuvre de Saint-Denys Garneau. Les autres? ils sont radicalement incapables de voir au-delà des apparences, au-delà de la piastre; "le coeur des vivants est dur" pour le coeur des morts (Dilemne, SDG,172), froide inattention pour celui qui attend un peu de chaleur, méchanceté des faux frères et des "petites bêtes" qui l'ont écrasé, tué; incompréhension de la famille, passage de la femme, curieuse, incapable de répondre aux espoirs et aux appels... Les autres sont inintéressants, dangereux; les splendeurs de la nature extérieure échappent à son rêve de possession: il ne reste que lui dans un monde en trous et en morceaux. Au fond, il est un peu le "poète maudit". Et cette fermeture du poète sur lui-même, en rupture avec le reste du monde, est sans doute un aspect moderne de Saint-Denys Garneau qui a le plus frappé et choqué. Qu'on pense à l'Orphée de J. Ferron. L'écriture ne pouvait pas ne pas tenter de signifier, à sa manière, cette rupture fondamentale.

S-D. Garneau avait raison de présenter à son ami A. Laurendeau son recueil Regards et jeux dans l'espace comme "un livre d'un aspect un peu nouveau" (LASA,p.257). Les nouveautés ne manquent pas, elles sont importantes pour la poésie canadienne de l'époque, encore qu'elles ne soient pas toutes de véritables innovations. La critique a repéré la disjonction, mais pas sous toutes les formes que nous avons inventoriées. Mal comprise, la disjonction a été condamnée. Elle demeure pourtant bien discrète, au regard de ce qui s'était déjà fait en Europe depuis plus d'un demi-siècle et de l'explosion libertaire et "exploréenne" qui allait s'emparer de l'écriture québécoise dix ans après le recueil de S-D. Garneau. Ne perdons

pas de vue que l'oeuvre publiée est très restreinte, que les corrections opérées par le poète vont toutes dans le sens de la rupture, de la disjonction, du flottement du sens, de la concision, d'un voile de légère obscurité pour tamiser une trop douloureuse transparence. Si l'oeuvre avait été achevée en son ensemble, comme celle de tant d'autres poètes plus récents, elle aurait sans doute progressé encore sur la voie de la modernité et conduit à un autre jugement, du moins à un jugement plus solidement fondé.

\* \* \*

## 2 - RÉGULARITÉS

Il semble extrêmement difficile de dégager des règles générales du fonctionnement des procédés de la conjonction et de la disjonction. Cela tient à la multiplicité des types de conjonction et de disjonction, à leur comportement différent dans la phrase et dans le texte, à leur inégale incidence linguistique, à l'étendue restreinte de notre corpus. Mais des régularités apparaissent, assez aisément repérables; régularités dont nous constatons seulement l'existence sans les transformer en "règles" au sens de la grammaire générative; régularités qui trouvent leur place dans la diversité et l'originalité des stratégies discursives. Une distinction s'impose d'emblée: le texte est dominé par la conjonction, ou par la disjonction.

La dominance de la conjonction apparaît dans la cohésion phrasique de type syntaxique, c'est-à-dire quand on perçoit nettement les enchaînements des unités constituantes et leurs marques, aussi bien au sein de chaque énoncé que dans la suite organisée des énoncés pouvant constituer un texte court. Lire une phrase, c'est parcourir une "hiérarchie" qui implique des dépendances, des subordinations, des relations internes. Lire un poème phrasé, c'est se laisser guider par la cohésion des relations marquées par les connecteurs et par la logique des enchaînements. Nous sommes donc installés au cœur de la conjonction. Cette conjonction d'ordre syntaxique entraîne normalement la conjonction d'ordre sémantique dont elle est le support visible, et la cohérence du sens qui est visée dans la mise en ordre et dans l'articulation. Car par le truchement de ces enchaînements, c'est la communication du message, du contenu qui est en jeu.

Conjonction syntaxique et conjonction sémantique s'épaulent donc l'une l'autre. Elles reçoivent en général l'appui d'autres types de conjonction. Une conjonction structurale, faite du parallélisme plus ou moins poussé de groupes plus ou moins riches en éléments invariants, peut doubler la conjonction syntaxique, soit pour la renforcer, soit pour la remplacer au besoin comme principe structurant. Ce parallélisme implique souvent une conjonction phonique et, par les équivalences ainsi créées entre le son et

le sens, une conjonction sémantique. Les conjonctions phoniques et graphiques viennent en général fortifier la cohésion et la cohérence déjà instaurées, surtout quand une disjonction majeure est présente dans le contexte.

Dans le cas de la prédominance conjonctive, les disjonctions n'interviennent que localement, portant sur des syntagmes, sur des segments ou des articulations de phrases. Disjonction syntaxique de l'anacoluthé, des anaphoriques, des modalités temporelles par exemple. Ou disjonction structurale qui vient rompre un parallélisme local, disjonction phonique qui interrompt brusquement un climat musical; disjonction graphique qui sépare des groupes de mots ou de vers, qui intercale dans le fil du discours un espace vide, distance spatiale ou temps de silence, pour donner aux mots leur maximum d'autonomie. Disjonction sémantique enfin, ou plutôt a-jonction, dans la succession ou l'entrecroisement de catégories sémantiques discontinues, sans point de jonction.

La prédominance de la disjonction apparaît d'abord dans la déconstruction syntaxique, dans la pratique de l'anti-phrase ou plutôt de la non-phrase. Sur la ligne ou le vers, des termes se succèdent, dont on reconnaît au passage la forme nominale, ou adjectivale, ou verbale; mais ils semblent posés là, pêle-mêle, sans lien, sans ordre visible de dépendance ou de rection. La structure syntaxique canonique sujet + prédicat, l'un et l'autre accompagnés de leurs expansions réciproques, est effacée au profit de l'accumulation de termes hétérogènes, pourvus ou non d'articles ou de déterminatifs. Cette disjonction syntaxique se double en général d'une absence de ponctuation et de majuscules, qui contribue à effacer ce qui pourrait encore aider à opérer des regroupements et à saisir un noyau autour duquel s'agglutinerait un réseau embryonnaire de significations. Et parfois, pour combler la mesure, on joue des morphèmes, coupant et reconstituant des "mots" inédits et inouïs, ou laissant les morceaux épars dans le texte. Sans aller jusqu'à cette subversion radicale, la pratique courante de l'énoncé nominal représente déjà un cas de disjonction syntaxique, surtout quand cet énoncé nominal alterne dans le texte avec des phrases de type canonique. Le texte entier peut ainsi être désarticulé.

Cette désarticulation syntaxique aisément perceptible entraîne normalement une disjonction sémantique, à moins que ce ne soit la visée de la perturbation du sens qui n'ait exigé cette subversion de la forme du langage. En fait, il s'agit plutôt d'une a-jonction, d'une non-jonction au plan sémantique d'éléments que le discours a l'habitude de rapprocher et de lier. Les "métarègles" de la cohérence ne sont plus appliquées. La récurrence de certains mots, isolés de leur contexte par leur isolement syntaxique, n'est pas forcément sentie comme assurant une permanence du sens, leur signification restant polyvalente et imprécise; la progression supposerait que les éléments nouvellement introduits soient perçus dans la continuité de ce qui a été posé ou présupposé; l'hétérogénéité, pour ne pas dire la contradiction apparente ou réelle des éléments, ainsi que leur appartenance à des domaines étrangers les uns aux autres, autant de motifs perturbateurs de la cohérence sémantique: aucun lien ne semble possible d'un signifié à celui du terme voisin, et ainsi de suite. Et qu'une isotopie soit repérable ici ou là, il est de fortes chances pour qu'elle soit interrompue tout à coup par l'irruption d'une autre, radicalement étrangère.

Mais ce sont là des cas limite, fruits d'exercices d'écriture, semble-t-il. Ils existent, ils témoignent des pistes suivies en vue de renouveler la puissance du langage, en le libérant de sa servitude "du discours démagogique qui gouverne notre monde", selon le mot de P-M. La-pointe. Plus souvent, disjonction et conjonction sont mêlées, la seconde permettant de rassurer le lecteur ou de l'égarer davantage, on ne sait pas toujours.

Une disjonction syntaxique dominante est souvent compensée par une conjonction sémantique. Au sein du segment qui joue le rôle de la phrase, les concordances de matrices sémi-ques des unités et, dans l'espace global du texte, les réseaux d'isotopie assurent une cohérence suffisante. Ou bien c'est la conjonction phonique et l'action dynamique de la contamination paronomastique qui rapprochent les unités sémantiquement discontinues, et tissent des réseaux de signification qu'on découvre en les parcourant. D'autre part, la disjonction sémantique est souvent dissimulée sous une conjonction syntaxique apparente: phrases bien construites, éléments bien à leur place, enchaînements et rections internes respectés, expansions conformes aux habitudes de la langue. En particulier, syn-

taqmes dont le complément de nom est relié par les chevilles anonymes DE et A, et où les déterminants sont grammaticalement accordés. Malgré cette articulation-syntaxique formelle, les éléments restent sémantiquement dis-joints, hétérogènes, hétérosémiques: "Colourless green ideas sleep fu-riously", ou bien

Aprisol de pénitence à sulfure picoté  
le chapelet des carnivals d'eucalyptus  
Dans les veines de turf à hockey compréhensif ... (PML, 143)

Et la conjonction phonique peut apporter son appoint:

Demains de jutes de lames  
Demains de flammes de femmes (PML, 139)

Les possibilités sont donc aussi variées que multiples, de jouer du re-gistre de la conjonction dans un climat de disjonction, ou inversement.

De nombreux cas se présentent où conjonction syntaxique et dis-jonction sémantique sont impliquées réciproquement pour réaliser une con-jonction sémantique neuve. Il s'agit de tous ces procédés d'écriture qui mettent en rapport nécessaire, par le fait de leur collocation ou de leur connection syntaxique, des éléments sémantiquement distants. Cette dis-tance, provoquant en général une a-jonction qui la respecte, peut provenir d'une hétérogénéité plus ou moins poussée des matrices sémiques ou d'une appartenance à des champs sémantiques sans point commun, ce qui correspond souvent à une incompatibilité dans l'univers référentiel et partant à des a-jonctions traditionnelles dans le champ culturel. L'apposition, la com-paraison et la métaphore sont les lieux privilégiés de ces associations d'éléments hétérogènes ou hétérosémiques, et la puissance de l'effet de sens est proportionnelle à la distance sémantique entre les unités rappro-chées. Ce type de conjonction ne met pas seulement en valeur un trait ou un sème pris parmi l'éventail des traits sémantiques, il oblige à réduire la distance en en créant au moins un, à la manière des "comparaisons-mains" de Khlebnikov.

Le même phénomène se produit dans le simple choix des détermi-nants. Après le règne de l'épithète redondant, à fonction rhétorique ou ornementale, après la vogue de l'épithète romantique à forte charge affec-tive et morale, place est faite à l'adjectif déterminant choisi pour sa distance au nom-noyau, pour son appartenance à une autre catégorie sémique ou à une autre isotopie. C'est le cas enfin de tous ces déictiques anapho-

riques et des articles définis, opérateurs de relation à un déjà-nommé qui justement reste in-nommé; et de ces embrayeurs d'opposition, tel le "mais" à l'incipit d'un poème, qui n'opposent à rien, le premier terme étant absent, non-dit.

Le phénomène de l'ambiguïté, dont on use si fréquemment, ne peut lui aussi fonctionner que parce que des frontières ont été effacées, ce qui permet d'établir successivement deux sortes de conjonction syntaxique. Nécessaire pour la plénitude de la signification, la double conjonction - dont la seconde n'efface jamais totalement la première - est donc liée à des ruptures qui lui donnent le champ libre. La manipulation morphématique nécessite, elle aussi, une action simultanée de la disjonction et de la conjonction. Sauf le cas où le lexème est créé de toutes pièces à partir du réservoir phonématique, telles des créations de Cl. Gauvreau comme "Ouprali ziglovv traulla mic woulf zirgoli", le lexème nouveau est constitué de morceaux prélevés dans d'autres lexèmes et redistribués en un tout, auquel on ajoute au besoin une désinence nominale, adjectivale ou verbale. Opération souvent guidée par des appels sonores venant d'autres lexèmes phoniquement proches, ce qui crée de nouvelles équivalences sémantiques. Opération qui peut même puiser à des sources lexicales de langues différentes, pour créer une conjonction d'extension culturelle.

Tous ces cas où conjonction et disjonction sont impliquées peuvent être envisagés sous deux angles différents. On peut tenir le phénomène pour une conjonction d'éléments disjoints: des éléments sémantiquement distants sont mis en rapport étroit dans l'écriture au sein d'une structure syntaxique, aussi élémentaire qu'elle soit, comme la détermination. Mais le phénomène peut être considéré comme une disjonction d'ordre sémantique introduite dans une structure normalement marquée par la compatibilité. Ainsi, quand Eluard dit que "la terre est bleue comme un orange", il illustre notre premier angle de vue en prenant deux termes distants: "orange" et "bleu", et en les rapprochant, en les connectant au sein d'une comparaison qui est une structure conjonctive fondée sur la ressemblance. Et il illustre l'autre point de vue en détruisant, par l'emploi de "bleu" et l'insertion de la dissemblance, la conjonction banale de l'orange et de la rondeur; ce qui instaure une disjonction dans l'écriture au sein de ce

procédé comparatif de conjonction. En ce cas, la connexion comparative qui appelle la ressemblance souligne fortement la distance sémantique et suscite une image composite neuve, originale, d'une forte charge sensible. Ce second point de vue semble prévaloir dans la poésie moderne qui aime user d'une technique de conjonction pour mettre davantage en valeur la distance entre les éléments choisis précisément pour leur dissemblance ou leur a-jonction.

Une question s'est posée au début de notre recherche théorique: la conjonction, et surtout la disjonction, sont-elles seulement des phénomènes de surface, ou bien interviennent-elles déjà dès ce qu'on appelle la structure profonde, qu'elle soit de nature syntaxique ou sémantique? Il est des conjonctions et des disjonctions que l'on peut considérer comme "mineures", en raison de leur impact relativement faible sur la structure de la langue et de leur principal rôle d'appoint à d'autres conjonctions ou disjonctions. Telles sont celles qui portent sur les plans morphématique, phonique et graphique. Elles semblent bien n'affecter que l'énoncé de surface et relever uniquement d'une stratégie discursive. Mais on peut affirmer, avec une réserve sur laquelle nous allons revenir, que les conjonctions syntaxique et sémantique, respectivement responsables de la cohésion et de la cohérence du texte en ses parties comme en son ensemble, régissent déjà la structure profonde, aussi bien de la phrase que de la macro-structure. Dans la mesure où une conjonction joue un rôle organisateur et structurateur des énoncés et de leur enchaînement, elle intervient dès la structure sous-jacente. Il en est ainsi de la conjonction structurale quand elle participe à l'organisation des énoncés. Il est plus délicat de se prononcer sur la conjonction énonciative. Quant à la conjonction phonique, même quand elle préside à l'engendrement du texte par paronomase ou par contamination, elle ne peut atteindre la structure profonde, son action ne prenant effet que par la forme sonore de l'énoncé de surface dans l'instant de l'énonciation.

Quand les disjonctions, de quelque ordre qu'elles soient, ne détruisent pas la cohésion ni la cohérence profondes et fondamentales, elles ne relèveraient que de l'énoncé de surface. Toutefois, l'énoncé de

forme nominale, classé dans les formes de disjonction syntaxique, opère, selon nous, dès la structure profonde. Il n'a rien de commun avec l'effacement, qui est une transformation agissant sur des suites dérivées de la structure profonde syntaxique; ni avec l'ellipse, qui est une suppression dans le discours, donc en surface, d'éléments explicités dans un contexte proche, antérieur ou postérieur. L'énoncé nominal évacue, dès la structure sous-jacente, le verbal, c'est à dire l'événementiel, le temporel, la modalisation. Le verbe n'est pas supprimé: il n'est pas "pensé" et encore moins "dit" à ce niveau. Seul est posé le nom ou l'infinitif, c'est-à-dire le "substantif", cet élément du discours "qui ne dit ce qu'il dit que de lui-même", selon l'expression de G. Guillaume.

Elargissant cette perspective, on peut affirmer que les textes qui présentent un état de langue dé-structuré syntaxiquement, sans dépendances ni réactions internes, sans prédictions perceptibles, font intervenir la disjonction syntaxique dès le niveau profond. Il en irait de même de la disjonction sémantique, quand le poète veut faire advenir un discours neuf, inédit, fruit de l'automatisme, ou simplement un discours libéré de toute servitude à un contenu quelconque pré-existant, un discours généré par le pur jeu des mots qui se rencontrent, se heurtent, se marient ou éclatent en gerbes nouvelles. Il ne peut exister, dans ce cas, de "structure" profonde, car cette dernière suppose par définition une certaine organisation des unités, des relations élémentaires posées entre elles, pré-existant logiquement à la forme de surface et repérable par la reconstruction d'un schéma canonique abstrait.<sup>12</sup> Or la raison d'être de cette sorte de textes poétiques,

---

12- Réfléchissant sur les "principes constructifs du texte", I. Lotman constate d'abord que dans un texte artistique ou en poésie, les contraintes ou les interdits portant sur la combinaison des éléments sur l'axe syntagmatique sont en général levés. Une question se pose alors: y a-t-il des limites à cette levée des limitations dans la combinaison des éléments (nous dirions dans leur conjonction)? "On ne peut que répondre par l'affirmative: une série aux limitations relatives à la combinabilité entièrement levées (après chacun des éléments est également probable n'importe lequel des éléments suivants possibles) n'est pas une structure." (I. Lotman, La structure du texte artistique, p.140-142). Lotman ne précise pas s'il s'agit ici de "structure profonde". Le contexte tendrait à montrer qu'il ne distingue pas ce plan sous-jacent. Nous sommes bien d'accord pour reconnaître que la disjonction qui déconstruit le texte ne laisse plus subsister de "structure"; mais le texte conserve en lui, visibles en surface, les traces, les chemins suivis par l'acte créateur. Et à suivre ces chemins imprévisibles, on découvre une certaine articulation, des appels et des réponses, des réseaux de tensions et de relations. Mais pas de "structure", au sens d'une organisation abstraite codée, prévisible, décelable sous son investissement particulier dans le discours.

c'est justement le refus de toute structure préméditée; c'est l'avènement d'un texte qui se fasse par le seul jeu des puissances sensibles de ses éléments, hors de toute hiérarchie. Aussi, dans le cas où cette disjonction sémantique se cache sous une apparente structure syntaxique, cette conjonction syntaxique ne peut atteindre la structure profonde: elle n'est qu'un artifice, qu'une technique de rencontre des mots et non pas un schéma structurateur de l'énoncé.

Conjonction et disjonction ne sont donc jamais gratuites, jamais pur jeu formel. D'une manière plus ou moins directe, elles ont toujours une incidence sémantique, elles sont ordonnées à l'émergence d'un sens, soit qu'elles revêtent un contenu de formes nouvelles qui sont comme un surplus de sens, soit que dans le bouleversement plus ou moins complet des habitudes de la langue elles ne permettent le surgissement de quelque chose d'entièrement nouveau, de totalement inédit, qui n'a son existence et sa justification que dans et par ce surgissement dans le poème. Aussi pourrait-on dire qu'au terme de toutes ces diverses opérations, c'est toujours une conjonction sémantique qui est visée et atteinte. Reprenant le mot de Lotman, ainsi "un mécanisme est-il créé d'une extraordinaire souplesse et d'une activité sémantique incommensurable."<sup>13</sup>

---

13- I. Lotman, La structure du texte artistique, p.383.

### III - PERSPECTIVES

La conjonction et la disjonction, dans le sens où nous les avons définies et étudiées au cours de cette étude, sont donc des procédés d'expression, des techniques d'écriture qui permettent une approche formelle de textes, respectueuse de leur articulation originale. Leur fonctionnement réciproque et leur mutuelle implication dans la variété de leurs combinaisons, autorisent toutes les lectures sans privilégier l'application de la méthode de telle ou telle école. Elles nous paraissent surtout respecter le mouvement, le dynamisme inscrit dans le texte par l'auteur, en mettant en lumière les appels, les échos, les liens, les tensions ou les ruptures qui y sont inscrites. Mais il y a plus. L'usage que l'on fait de ces procédés d'expression trahit une certaine vision du monde, qu'on le veuille ou non. Elles en deviennent le signifiant dans la matérialité formelle du texte. "Forme-sens", disions-nous. C'est ce signifié qui nous intéressait, dès le début de cette étude, et qu'il nous reste à dévoiler.

Nous constatons, dès les premières pages, combien la notion de conjonction semblait familière et le procédé de conjonction dominant dans les différentes branches de l'activité intellectuelle et artistique de l'homme, de l'homme occidental du moins. Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire de l'esprit, la conjonction est là, fondamentale. Certes, la disjonction n'est pas une invention moderne ni récente; mais c'est seulement depuis un siècle à peu près qu'elle s'affiche, et depuis moins longtemps qu'elle ne fait plus scandale. Peut-on dégager de nos observations quelque signification plus générale concernant la conjonction et la disjonction?

L'activité littéraire et artistique a toujours été en grande partie consacrée à l'expression de la vision que l'homme avait de lui-même, du monde et de son rapport au monde. Or, par delà la perception de la pluralité, de toutes sortes de contradictions, de différences radicales, de fragmentations, une tendance multiforme a dominé les siècles, celle de tout récapituler dans une vision ou une conception unificatrice. Sous sa forme la plus primitive et toujours plus ou moins présente, dans et par le mythe,

la conscience humaine a structuré sa connaissance de l'homme et de l'univers; le mythe, comme structure du rapport de l'homme au monde, se présente comme un facteur d'équilibration et d'intégration de la diversité des éléments de l'expérience quotidienne. Dès la pensée grecque platonicienne et aristotélicienne, la raison, l'intelligence de la personne individuelle sont promues instrument privilégié du connaître et du comprendre. La rationalité qui a désintégré la structure mythique globalisante, réintègre toutes choses dans une nouvelle unité, dans une nouvelle hiérarchie. Comprendre, c'est réduire la diversité et la pluralité à l'unité, mettre en relation les uns avec les autres les éléments disparates, rattacher l'inconnu au connu. Actes spécifiques de la pensée humaine que le jugement, la prédication, l'argumentation logique. Par la vertu de la raison, tout être constitué de parties est naturellement doté de cohérence organique interne, les parties étant téléologiquement en dépendance les unes des autres; l'analyse des ressemblances et des différences des êtres permet leur classement par leur incorporation dans une classe supérieure englobante. Ainsi est réduit le désordre, scandale pour l'esprit; ainsi deviennent "intelligibles" la réalité matérielle, le monde de l'homme et le Dieu.

Une seconde grande force unificatrice, la pensée chrétienne, étend son emprise sur le monde occidental. Tout, dans sa diversité et sa fragmentarité apparente, tire son origine commune d'une création divine qui assigne à tout ce divers un retour final à l'unité en Dieu. L'histoire "sainte" est celle d'une unité originelle brisée, dont la récupération progressive sera la tâche des générations sous la conduite et par la grâce du Christ, promoteur, modèle et première réalisation de la réunification finale. Seul le péché est vraie rupture, et toute rupture s'exprime en terme de mort et de séparation d'avec le Dieu vivant et un. Par la Rédemption, la contradiction du mal est récupérée et insérée dans le système. Dieu devient le principe suprême de l'ordre dans le monde et de celui de la raison dans l'homme "créé à son image".

A la lumière de ce double principe de l'ordre divin et de l'ordre rationnel, que l'un soit privilégié par rapport à l'autre ou qu'ils agissent de concert, la pensée occidentale organise et hiérarchise toutes choses; la civilisation française en particulier en est marquée dans sa vie

intellectuelle, artistique, morale, sociale, politique: tout élément en rupture avec cet ordre théologico-rationnel est expulsé comme un scandale insupportable et un danger mortel pour "l'ordre établi" confondu avec l'ordre divin. L'apparition récente du marxisme ne change pas grand chose à la primauté d'un ordre unifiant toutes choses. L'ordre divin est évacué, de même que la rationalité, l'un et l'autre jugés aliénants. Ils sont remplacés par la méthode dialectique dont la démarche essentielle est facteur de conjonction, en saisissant toute réalité dans son mouvement et dans l'unité de ses aspects différents et contradictoires. L'homme tout entier, connaissant et agissant, émerge de la nature par sa praxis et par cette même praxis y plonge de plus en plus profondément dans l'unité. Il n'est pas jusqu'à la science, forme efficace de la rationalité, qui ne se donne pour mission, grâce à l'outil mathématique et axiomatique, de réduire toutes les disparités et toutes les fragmentations apparentes et dues à notre ignorance temporaire, en vue de la domination de l'univers, par la découverte des relations de plus en plus essentielles et profondes qu'on croit devoir exister entre toutes choses, si différentes soient-elles.

Ainsi, rationalisme, christianisme, marxisme, science résolvent leurs différences et leurs oppositions fondamentales dans une semblable dynamique réductrice des contradictions et organisatrice d'une unité hiérarchisée supérieure où toute la diversité du réel est assumée. Démarche qui n'est pas pure joie de la connaissance, mais qui est ordonnée en définitive au contrôle et à la domination de l'univers. En réussissant à mettre en relation les uns avec les autres les éléments perçus d'abord comme disparates, on élabore un système dont on tient la clé, le principe unificateur, les "lois". Unifié, l'univers devient contrôlable; l'hydre de la pluralité insaisissable a fait place à un système organisé, à un réseau dont on tient le fil conducteur. Certes, au cours des siècles, des pensées "dissidentes" ont élevé la voix, ont tenté de montrer la fragilité et les failles de ces édifices globalisants; mais la philosophie au pouvoir s'est toujours imposée et la satisfaction de notre désir prométhéen de contrôler l'univers pour l'asservir à notre promotion l'a toujours emporté. La conjonction s'en est trouvée promue au rang d'une démarche essentielle.

Il est bien naturel qu'une vision unificatrice du monde, si puis-

sante dans sa compréhension et dans son extension, se soit traduite dans les oeuvres littéraires par la manifestation de cet ordre jugé naturel et allant de soi. De génération en génération, d'Ecole en Ecole, les Arts poétiques se sont transmis les secrets de la facture d'une oeuvre qui corresponde aux canons imposés par les instances de légitimation de la société, exigeant que l'oeuvre reflète ou représente l'ordre rationnel des choses et des valeurs. Correspondance à un genre littéraire reconnu, organisation et structure de l'oeuvre en sa totalité et dans chacune de ses parties, liaisons, enchaînements, cohérence ou "beau désordre" qui est encore un effet de l'art, linéarité, clarté, vraisemblance qui reflète le réel référentiel ou du moins l'image qu'on en a, ordonnancement prédicatif de la phrase qui rende compte de l'articulation logique de la pensée ou du mouvement des sentiments, compatibilité sémantique, préfaces enfin qui tentent de justifier les audaces ou les entorses au code esthétique ou éthique, autant de moyens qui cherchent à faire de l'oeuvre bien composée une représentation de l'ordre et de l'unité du monde; autant de mises en oeuvre du grand précepte de la conjonction, du continu, de l'ordre, de la hiérarchie, de la sécurité.

Sécurité de la communication, certes, bien avant que les théories modernes de la communication ne mettent en valeur la nécessité d'un canal continu pour que le message puisse passer - encore que les récentes découvertes de l'électronique utilisent des trains de pulsions discontinues. Sécurité plus essentielle et existentielle, par un retour détourné aux sécurités des structures mythiques, où tout est en place, où les contraires s'équilibrent et s'harmonisent au sein du grand tout indissociable, dont il était mortel de s'écarter dans la société primitive, comme cela l'est toujours dans nos sociétés évoluées. Comme dit R. Barthes, "la société tolère mal qu'on ajoute à la liberté qu'elle donne, une liberté que l'on prend."<sup>14</sup>

Car on a fini par prendre des libertés; il arrive un jour où trop, c'est trop. Ce n'est pas le lieu de faire l'histoire de l'apparition

---

14- R. Barthes, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, p.175.

de la contestation, du désordre, de la disjonction. S'il a toujours existé, le phénomène est toutefois récent dans son ampleur. Commencé en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'est affirmé peu à peu jusqu'en ce XX<sup>e</sup> siècle, comme signe d'une crise de la société moderne. Les absolutismes politiques et idéologiques, les dogmatismes religieux, le positivisme matérialiste, l'impérialisme de toutes ces hiérarchies et de tous ces ordres divins, rationnels, naturels, tout cela a conduit à une quête d'autre chose, à des ouvertures, à des aventures. En peinture, l'Impressionnisme et le Pointillisme qui divisent la tache colorée en une multitude de petites taches de diverses couleurs, le cinéma qui fractionne le mouvement continu pour le restituer en impression de continu; Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé<sup>15</sup>, Roussel, Le Symbolisme, le mouvement Dada, le Surréalisme... autant de noms, de mouvements et de faits qui jalonnent l'affirmation du discontinu jusqu'à son épanouissement, tant au Québec qu'en France, dans la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle.

R. Barthes intitule un de ses Essais critiques "Littérature et discontinu"<sup>16</sup>. En fait, notre littérature contemporaine, poétique et romanesque, est devenue une littérature DU discontinu. Elle dit un monde fragmentaire, perçu comme tel, et refuse la belle ordonnance illusoire de notre univers. "Ponts rompus, chemins coupés" de Saint-Denys Garneau, "déchirure du paysage" chez André Du Bouchet<sup>17</sup>, fragmentation ou granulation des êtres chez Francis Ponge "où la discontinuité formelle de l'objet répond à la discontinuité plus profonde des essences"<sup>18</sup>, ou encore chez René Char "l'éparpillement reflète... la seule division du monde, il devient... le signe d'une multiplicité impensable, la preuve d'un absurde".<sup>19</sup>

---

15- Mallarmé est trop complexe pour être enfermé en une simple formule. Il rêve de donner à la poésie la cohérence globale de l'univers, conçue comme un système, comme une totalité pré-établie, mais sous une forme condensée, plus pure, plus proche de l'Idée. Mais la pratique de l'écriture en discontinuité, d'une syntaxe désarticulée, de l'initiative laissée aux mots; rend cette parole poétique capable de rendre compte des "rythmes immédiats de la pensée".

16- R. Barthes, Essais critiques, p.175-187.

17- J-P. Richard, Onze études sur la poésie moderne, Paris, Seuil, 1974, p.246.

18- J-P. Richard, Onze études..., p.173.

19- J-P. Richard, Onze études..., p.84.

Utopie que le continu, l'unité, l'architecture de l'ordre; ce ne sont que projections opérées par l'homme à son profit. Les choses ne sont pas reliées, mais isolées, disjointes; les contradictions, les tensions inconfortables n'ont pas été réduites par la trompeuse harmonie "pré-établie". Même l'homme est évacué comme sujet autonome, comme sujet penseur de la synthèse et centre autour duquel et par lequel tout est situé et mis en relation. Il n'est plus qu'un objet parmi d'autres objets non-joints.<sup>20</sup> Partant, le règne implacable de la rationalité est renversé au profit d'autres formes de pensées, plus intuitives, plus spontanées, plus proches de l'image, plus complexes dans leur capacité d'assumer les contraires en tension.

Mais aussi littérature EN discontinu. L'écriture fait éclater les structures contraignantes et artificielles, défait l'illusion d'une coulée uniforme de la pensée-phrase, pose les contraires les uns à côté des autres pour les laisser jouer dans leurs oppositions, implique la disparition élocutoire du poète<sup>21</sup>, libère les "mots autonomes", "cède l'initiative aux mots" pour faire apparaître un nouvel univers totalement ouvert. L'écriture en discontinu refuse d'être au service de la Mimesis d'un monde faussement ordonné et unifié, réglé par une temporalité et une linéarité imposées de l'extérieur. Mais les divers mouvements de la stratégie d'énonciation, mêlant continuités, ruptures, circularités, distances, spatialités, nominalisations, silences, tentent de faire la synthèse du dire et du vivre, donnent à voir les choses, la vie et les rythmes immédiats

---

20- A. Robbe-Grillet fonde en particulier la théorie du nouveau roman sur l'éviction de l'homme en tant qu'ordonnateur des significations, c'est-à-dire des mises en rapport des choses avec lui-même. Penseur, écrivain, locuteur, l'homme fausse la situation des choses par son "intervention". Il faut donc réduire l'homme à l'état d'objet parmi les objets, ou au rôle de simple spectateur des choses qui "sont là", et libérer le monde des rapports indus que nous avons tissés. (Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, 1963, p.17 & ss, 29 & ss, 55 & ss, p.143 & ss.). R. Barthes montre, dans ses Essais critiques, les limites et les faiblesses de ces perspectives.

21- S. Mallarmé, "Crise de vers", Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1945, "Bibliothèque de la Pléiade", p.366.

de la pensée dans une Mimesis qui se veut plus authentique. L'architecture, la construction ont cédé la place à l'engendrement, au surgissement selon les aléas d'un hasard contrôlé.<sup>22</sup>

La disjonction va plus loin encore. La nouvelle écriture semble détruire le signe, les signes conventionnels, pour aboutir à une reconstruction de tout un nouveau système signifiant, ouvert, où tout peut devenir signifiant. Dans une sorte de disjonction référentielle, les mots ne renvoient plus aux choses, ils ne renvoient qu'à eux-mêmes; ou plus exactement, tout en gardant l'apparente référence aux signifiés du code de la tribu, ils se donnent des significations nouvelles, riches de mystérieuses correspondances, par les rencontres, les heurts, les accouplements inédits qui libèrent des forces traditionnellement domptées par la conjonction rationnelle et par la fonction sociale d'échange. Les mots ne sont plus organisés par le monde extérieur, ils ne viennent pas de la pensée régulatrice du discours, "le poème dé-parle": les mots se réinventent un sens, dit P-M. Lapointe. Et J. Fisette d'ajouter: "la poésie est un discours qui fonde une proximité des choses (références)"<sup>23</sup> par la proximité des mots. Le texte est ainsi créateur d'une nouvelle disposition des choses, d'un monde ouvert à l'aventure de l'écriture.

Le domaine de la disjonction est donc à la croisée d'une vision du monde et d'une écriture. H. Friedrich prétend qu'en général la modernité dans le mode d'expression n'est pas la conséquence, mais plutôt la cause d'une nouvelle vision du monde.<sup>24</sup> L'écriture moderne en discontinu, il est vrai, fait émerger le non-dit, l'inouï, tous les possibles, l'Ouvert, un autre cosmos... Mais en même temps, elle tente de donner une forme à un monde dont on ne perçoit plus que la pluralité disparate, les contradictions,

---

22- Seuls les Surréalistes, les partisans de l'automatisme ont fait confiance au seul hasard, consacrant, dit Breton, "la faillite de l'intellect" (Cf. H. Friedrich, p.192). Les autres poètes, même Rimbaud, ont toujours contrôlé rigoureusement les mariages, les appels et réponses des mots et des silences. Pour Mallarmé et Valéry, ce doit être une "fête de l'intellect".

23- J. Fisette, Le texte automatiste, p.32.

24- H. Friedrich, Structures de la poésie moderne, p.207.

les ruptures, les vides, le chaos. Chaos? cosmos? les positions ne s'accordent pas à ce sujet. Pour un Robbe-Grillet, "le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement."<sup>25</sup> Pour d'autres, comme P.-M. Lapointe, "changer le verbe pour en arriver à changer la vie"<sup>26</sup> implique que "les mots se réinventent un sens", par quoi le langage "détermine ainsi une autre réalité." Mais cette liberté du jeu des mots n'est pas synonyme d'anarchie ni de jeu de hasard: depuis Mallarmé et Valéry, on sait que le contrôle est rigoureux pour mieux atteindre à la plus grande puissance d'effet.

Phénomène culturel et procédé d'écriture, la disjonction assure l'autonomie des choses, des images, des sensations et intensifie leur puissance de suggestion dans leur "être-là", en les isolant de la gangue, de la coulée des enchaînements sémantiques et syntaxiques, en les libérant des impératifs de la logique et de l'usure de l'échange socio-culturel. Elle "déshumanise" à la fois l'oeuvre et le monde, en effaçant la présence de l'homme sujet, de l'homme qui donne un sens aux choses en les reliant entre elles et avec lui comme avec le centre de leurs constellations, de l'homme-auteur comme de l'homme-objet du discours. Le monde que crée ou que représente l'oeuvre en discontinu paraît, à la limite, un univers générateur et signe d'insécurité, d'isolement et d'angoisse. C'est pourquoi, peut-être, conjonction et disjonction vont souvent de pair, opérant à des niveaux différents. Car discontinu, contradictions, chaos, l'homme ne cessera de tenter de toutes ses forces de les réunifier en un cosmos habitable, sans jamais y parvenir sans doute. Continuité et cohérence seront toujours travaillées par des éléments de rupture, dit P. Nepveu<sup>27</sup>. C'est dire que conjonctions et disjonctions font partie intégrante de notre univers, et le discours que l'homme profère sur lui-même et sur son environnement est toujours une aventure du langage, où les silences sont parfois plus éloquents que les mots.

\* \* \*

---

25- A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p.21.

26- P.-M. Lapointe, "Ecriture/Poésie/1977", p.39-45.

27- P. Nepveu, Les mots à l'écoute, p.17.

## INDEX DES POÈMES

de S-D. Garneau cités ou analysés.

Le numéro de la page souligné indique une analyse complète du poème ou du moins de larges parties. Les poèmes sont classés dans l'ordre de pagination de l'édition critique des Oeuvres de Saint-Denis Garneau.

page des  
Oeuvres

- 9 C'est là sans appui: 66,116,142,149.  
 10 Le jeu: 50,52,54,67-68,130,142,159-168,177 note,205,283.  
 11 Nous ne sommes pas: 51,52,247 note 38.  
 12 Spectacle de la danse: 51,52,53,62,66,67,69,96,97,102,103,131,172-179,  
 205,221,264.  
 13 Rivière de mes yeux: 180-184.  
 13 Les enfants: 50,68,78,103,105 note.  
 14 Portrait: 121-122,149.  
 15 La voix des feuilles: 197 note.  
 15 Flûte: 185-191,217,247 note 38.  
 18 Pins à contre-jour: 133,197 note 16.  
 19 Paysage en deux couleurs: 57,61,63,65,67,73-74,75,89,134,197 note 16,  
 268-269.  
 20 Un mort demande à boire: 37,98,136-138,217,261.  
 22 Maison fermée: 56,63,220.  
 23 Fièvre: 57 note,61,64,75.  
 25 Commencement perpétuel: 98,149,153 note,154.  
 26 Autrefois: 52,55,62,214 note,221 + note,247 note 38.  
 27 Faction: 128-129,130,209 note,214 note,262,270.  
 28 Tu croyais tout tranquille: 55,103,104,149,192-203,210 note,214 note,  
 261,285.  
 29 Qu'est-ce qu'on peut: 78,111-112,118,125,132,143,209 note,214 note,  
 271-272.  
 31 Petite fin du monde: 50,53,116,117,197 note 16,204-213,214 note,217,253.  
 32 Accueil: 52.  
 33 Cage d'oiseau: 119,209 note.  
 34 Accompagnement: 52,77,88,92,93,274-276,287.
- 153 Ma maison: 50,52,118-119,151,221.  
 154 Lassitude: 50,100,116,131,151,209 note.  
 154 Les pins: 61,63,229-233,234.  
 155 Allez-vous me quitter: 209 note,264.  
 156 Silence: 53,56,116,176 note,197 note 16,221,228 note,234,269-270.  
 157 Tous et chacun: 62,65,168,221,283.  
 157 Glissement: 37,69,116,209 note,221.  
 158 Te voilà verbe: 67,105,286.  
 159 Mains: 52.  
 160 Lanternes: 53,209 note,247 note 38.  
 160 Je me sens balancer: 116,247 note 39.  
 160 Je sors vous découvrir: 64.

- 161 Musique: 61,66,247 note 38,265.  
 163 C'est eux qui m'ont tué: 76,133,214 note.  
 164 On dirait que sa voix: 169-171,209 note.  
 164 Au moment qu'on a fait la fleur: 234-241,234 note.  
 165 Identité: 141,143,152-153,197 note 16,287.  
 166 Un poème a chantonné: 52,116,168.  
 167 Ah, ce n'est pas la peine: 89-91,252.  
 167 Figures à nos yeux: 197 note 16.  
 168 Mes papiers en se levant: 226 note 30.  
 168 Ma solitude n'a pas été bonne: 57 note,66,214 note,246 note 36,266 note.  
 170 A propos de cet enfant: 129,168,214 note,247 note 38.  
 171 Une sorte de repos: 57 note.  
 172 Dilemme: 57 note,234 note,289.  
 172 Il y a certainement: 236 note 30.  
 174 Nous avons attendu de la douleur: 116,246 note 36.  
 174 Bout du monde: 247 note 38.  
 175 Nous des ombres: 66.  
 175 C'en fut une de passage: 214 note.  
 176 Autre Icare: 95,134-135.  
 176 Je regarde en ce moment: 55,61.  
 177 Le bleu du ciel: 204,218-228,229,230,231,234 note.  
 178 Mon monde irrémédiable désert: 197 note,209 + note.  
 179 Après tant et tant de fatigue: 53,57 note,79.  
 181 A part vingt-cinq fleurs: 91 note,269-270.  
 181 Après les plus vieux vertiges: 65,272-273.  
 183 L'avenir nous met en retard: 273-274.  
 184 Les cheveux châtain: 102,204,234 note.  
 185 Les cils des arbres: 117,124.  
 186 Le diable pour ma damnation: 74.  
 188 Et j'ai vécu: 57 note.  
 188 Et je prierai ta grâce: 95,234 note.  
 188 Et maintenant: 88,209 note.  
 190 Faible oripeau: 116,209 + note,226 note 30.  
 190 Il nous est arrivé des aventures: 52,78,144,214 note.  
 193 Le jour, les hymnes: 117,197 note 16,214-217,263.  
 194 Leur cœur est ailleurs: 261,263.  
 195 Mon dessein: 95.  
 196 On n'avait pas fini: 226 note 30.  
 196 Nous avons trop pris garde: 116,234 note.  
 200 Quitte le monticule: 116,242-258.

BIBLIOGRAPHIE

I - OEUVRES POÉTIQUES

- BROSSARD, Nicole, Le Centre blanc, poèmes 1965-1975, Montréal, L'Hexagone, 1978, 422 p.
- DES ROCHES, Roger, Corps accessoires, Montréal, Ed. du Jour, 1970, 55 p.
- \_\_\_\_\_, L'enfance d'yeux, suivi de Interstice, Montréal, Ed. du Jour, 1972, 118 p.
- GARNEAU, de Saint-Denys, Regards et jeux dans l'espace, Montréal, 1937, 75 p.
- \_\_\_\_\_, Lettres à ses amis, Montréal, H.M.H., "Constantes", 1967, 489 p.
- \_\_\_\_\_, Oeuvres, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, xxviii, 1320 p.
- \_\_\_\_\_, Poésies, Regards et jeux dans l'espace, Les solitudes, Introduction de R. Elie, Nouv. édit., Montréal, Fides, "Nénuphar", 1972, 238 p.
- GAUVREAU, Claude, Oeuvres Créatrices Complètes, édition établie par l'auteur, Montréal; Parti Pris, "Chien d'Or", 1977, 1503 p.
- GIGUÈRE, Roland, L'âge de la parole, poèmes 1949-1960, Montréal, L'Hexagone, 1965, 170 p.
- GRANDBOIS, Alain, Poèmes, Montréal, L'Hexagone, 1963, 251 p.
- HÉBERT, Anne, Poèmes, Paris, Seuil, 1960, 110 p.
- LAPOINTE, Paul-Marie, Le réel absolu, poèmes 1948-1965, Montréal, L'Hexagone, 1971, 270 p.
- \_\_\_\_\_, écRiturEs, Montréal, L'Obsidienne, 1980, 898 p.
- MIRON, Gaston, L'homme rapaillé, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, (Études françaises), 1970, 170 p.
- NELLIGAN, Emile, Poésies complètes, texte établi et annoté par Luc Lacourcière, Montréal, Fides, "Nénuphar", 1952, 333 p.
- QUELLETTE, Fernand, Poésie, poèmes 1953-1971, suivi de Le poème et le poétique, Montréal, L'Hexagone, 1979, 285 p.

PÉLOQUIN, Claude, Oeuvres complètes (1942 à 1975), Montréal, Beauchemin, 1976, 3 vol., 314, 148 & 291 p.

## II - OUVRAGES & ARTICLES SUR S-D. GARNEAU ET AUTRES POÈTES.

En ce qui concerne S-D. Garneau, pour tout ce qui a été publié avant 1971, nous renvoyons à la bibliographie très complète établie par J. BLAIS dans le Dossier de Documentation sur la littérature canadienne-française, n° 7, "Saint-Denys Garneau". Cf. ci-dessous. Une bibliographie complémentaire figure dans Saint-Denys Garneau, Poèmes choisis, Jugements critiques, chronologie et bibliographie de Roger CHAMBERLAND, Montréal, Fides, "Bibliothèque québécoise", 1979, 153 p.

- AUDET, Noël, "Saint-Denys Garneau ou le procès métonymique", Voix et images, vol. I, n° 3, 1976, p.432-441.
- BERUBÉ, Renald, "Sur deux poèmes de Saint-Denys Garneau", Voix et Images du pays, VI, 1973, p.91-102.
- BLAIS, Jacques, "De Saint-Denys Garneau", Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française, n° 7, Montréal, Fides, 1971, 65 p.
- \_\_\_\_\_, De l'Ordre et de l'Aventure, La poésie au Québec de 1934 à 1944, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, x, 410 p.
- BONENFANT, Joseph, "L'ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron", Voix et Images du pays, VI, 1973, p.51-64.
- BOURASSA, André-G., Surréalisme et littérature québécoise, Montréal, L'Étincelle, 1977, 380 p.
- FISSETTE, Jean, "La question de l'énonciation en poésie, Saint-Denys Garneau", Voix et images, vol. II, n° 3, 1977, p.375-390.
- MAJOR, Jean-Louis, Anne Hébert et le miracle de la parole, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, "Lignes québécoises", 1976, 115 p.
- \_\_\_\_\_, Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, "Lignes québécoises", 1978, 136 p.
- \_\_\_\_\_, Le jeu en étoile, Etudes et essais, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, "Cahiers du C.R.C.C.F.", 1978, 189 p. - "Saint-Denys Garneau, 1, le mythe", p.83-100; "2, la poésie", p.101-113.

- MAURANGES, Jean-Paul, "Le signe 'silence' dans la poésie moderne - Application à quelques poèmes québécois", Voix et images, vol. III, n° 1, 1977, p.81-95.
- NEPVEU, Pierre, Les mots à l'écoute, Québec, Presses de l'Université Laval, "Vie des lettres québécoises", 1979, 292 p.
- PERRON, Paul, "Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau", Voix et images, vol. IV, n° 3, 1979, p.479-491.
- RISER, Georges, "Le paysage métaphysique de Saint-Denys Garneau", Incidences, vol. II-III, n° 1, 1979, p. 2-22.
- \_\_\_\_\_, "Saint-Denys Garneau, la parole et le poète", Voix et images, vol. V, n° 2, 1980, p.291-307.
- TURCOTTE, André, "Aspects du langage poétique de Saint-Denys Garneau", Voix et Images du pays, II, 1969, p.43-62.
- VIGNEAULT, Robert, Saint-Denys Garneau à travers Regards et jeux dans l'espace, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, "Lignes québécoises", 1973, 70 p.
- (Coll.), La poésie canadienne-française, Montréal, Fides, "Les Archives des Lettres canadiennes", t. IV, 1969, 701 p.

### III - LINGUISTIQUE

Ouvrages et articles de linguistique générale ou traitant de la conjonction.

- BENVENISTE, Emile, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.
- \_\_\_\_\_, Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard, 1974, 288 p.
- BLANCHÉ, Robert, Structures intellectuelles, Paris, Vrin, 1965, xi, 147 p.
- BRØNDAL, Viggo, Essais de linguistique générale, Copenhague, E. Munksgaard, 1943, xii, 172 p.
- CHOMSKY, Noam, Structures syntaxiques (1957), trad. M. Braudeau, Paris, Seuil, 1969, 143 p.
- \_\_\_\_\_, Aspects de la théorie syntaxique (1965), trad. J. Cl. Miller, Paris, Seuil, 1971, 284 p.

- \_\_\_\_\_, La linguistique cartésienne, suivi de La nature formelle du langage (1966), trad. E. Delannoë et D. Sperbes, Paris, Seuil, 1969, 182 p.
- \_\_\_\_\_, Questions de sémantique (1972), trad. B. de Cerquiglini, Paris, Seuil, 1975, 235 p.
- \_\_\_\_\_, & MILLER, George, L'analyse formelle des langues naturelles, Paris, Mouton/ Gauthier-Villars, 1968, 180 p.
- DIK, Simon, Coordination, Its Implications for the Theory of General Linguistics, Amsterdam, North-Holland Publishing Co, 1968, xii, 318 p.
- DONZÉ, Roland, La grammaire générale et raisonnée de Port-Royal, Contribution à l'histoire des idées grammaticales en France, Berne, Ed. Francke, 1967, 257 p.
- DUBOIS, Jean, "Énoncé et énonciation", Langages, 13, mars 1969, p. 100-110.
- FILLMORE, Ch., "The Case for Case", in E. BACH & R. HARMS (ed.), Universals in Linguistic Theory, New York, Holt-Rinehart & Winston, 1968, p.1-88.
- FREGE, Gottlob, Écrits logiques et philosophiques, introduction et traduction de Claude Imbert, Paris, Seuil, 1971, 233 p.
- GREIMAS, A.J., & COURTÈS, J., Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, vii, 424 p.
- GUILLAUME, Gustave, Langage et science du langage, Paris, Nizet, 1964, 286 p.
- \_\_\_\_\_, Temps et verbe, théorie des aspects, des modes et des temps, suivi de L'architecture du temps dans les langues classiques, Paris, Champion, 1970, 134-66 p.
- \_\_\_\_\_, Principes de linguistique théorique, Recueil de textes inédits préparé en collaboration sous la direction de Roch Valin, Québec, Presses de l'Université Laval/Paris, Klincksieck, 1973, 276 p.
- \_\_\_\_\_, Leçons de linguistique 1949-1950, Structure sémiologique et structure psychique de la langue française, II, publiées par Roch Valin, Québec, Presses de l'Université Laval, /Paris, Klincksieck, 1974, 223 p.
- GUTWINSKI, Waldemar, Cohesion in Literary Texts, a study of some grammatical & lexical features in English discourse, The Hague, Mouton, 1976, 183 p.
- HALLIDAY, Michael-A., "Categories of the Theory of Grammar", Word, 17, 1961, p.241-292.

- \_\_\_\_\_, "Language Structure and Language Function", in LYONS, John, New Horizons in Linguistics, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p.140-165.
- \_\_\_\_\_, & HASAN, Ruqaiya, Cohesion in English, London, Longman, 1976, xv, 374 p.
- HENDRICKS, William-O., Grammar of Style and Styles of Grammar, Amsterdam/New York, North-Holland Publishing Co, 1976, viii, 253 p.
- HJELMSLEV, Louis, Prolégomènes à une théorie du langage, trad. du danois par une équipe de linguistes, suivi de La structure fondamentale du langage, trad. de l'anglais par A-M. Léonard, Paris, Minuit, 1968, 231 p.
- \_\_\_\_\_, Essais linguistiques, Paris, Minuit, 1971, 279 p.
- JAKOBSON, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963, 257 p.
- JESPERSEN, Otto, La syntaxe analytique (1937), trad. de l'anglais par A-M. Léonard, préface d'A. Culioli, Paris, Minuit, 1971, 263 p.
- KATZ, J.J., & FODOR, J.A., "The Structure of a Semantic Theory" Language, 39, 1963, p.170-210. Traduction française, "Structure d'une théorie sémantique", Cahiers de lexicologie, 9, 1966/II, p.39-72 et 10, 1967/I, p.47-66.
- LANCELOT, Claude, et ARNAUD, Antoine, Grammaire générale et raisonnée, Paris, Pierre Le Petit, 1660. Edit. fac-similé Menston(England), The Scolar Press Ltd, 1969, 157 p.
- LINSKY, Leonard, Le problème de la référence, trad. de l'anglais par S. Stern-Gillet, Ph. Devaux & P. Gochet, Paris, Seuil, 1974, 189 p.
- MARTIN, Robert, Temps et aspects, Essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen-français, Paris, Klincksieck, 1971, 450 p.
- MARTINET, André, Éléments de linguistique générale, Paris, A. Colin, "U2", 1967, 217 p.
- MEILLET, Antoine, Linguistique historique et linguistique générale, Paris, Champign/Klincksieck, 1952-1958, xiii, 234 p.
- MORRIS, Charles, Foundations of the Theory of Signs, in NEURATH, CARNAP & MORRIS, International Encyclopedia of Unified Science, Chicago, University of Chicago Press, 1938, vol. 1, n° 2, 59 p.
- NEF, Frédéric & alii, Structures élémentaires de la signification, Bruxelles, Ed. Complexe, 1976, 172 p.

- OSGOOD, Charles-E. & alii, The Measurement of Meaning, Urbana, University of Illinois Press, 1957, 342 p.
- PALMER, Frank-R., " 'Sequence' and 'Order' ", Monograph Series on Languages and Linguistics, Washington, Georgetown University Press, Institute of Languages and Linguistics, 17, 1964, p.123-130. - Trad. franç. "Ordre et séquence", Langages, 34, 1974, p.17-24.
- POTTIER, Bernard, "Vers une sémantique moderne", Travaux de linguistique et de littérature, 2, 1964, p.107-137.
- \_\_\_\_\_, Linguistique générale, théorie et description, Paris, Klincksieck, 1974, 338 p.
- REY, Alain, Théories du signe et du sens, Lectures, Paris, Klincksieck, t. I, 1973, 300 p. - t. II, 1976, 408 p.
- REY-DEBOVE, Josette, Lexique sémiotique, Paris, P.U.F., 1979, 156 p.
- ŠAUMJAN, Sebastian K., Principles of Structural Linguistics, transl. from Russian, The Hague, Mouton, 1971, 359 p.
- \_\_\_\_\_, Applicative Grammar, transl. from Russian by J.E. Miller, Chicago, University of Chicago Press, 1977, 184 p.
- SCHAFF, Adam, Introduction à la sémantique, trad. du polonais par G. Lisowski, Paris, U.G.E., "10/18", 1974, 445 p.
- SEARL, John-R., Les actes de langage, essai de philosophie du langage (1969), trad. par Hélène Pauchard, Paris, Hermann, "Savoir", 1972, 261 p.
- SECHEHAYE, Albert, Essai sur la structure logique de la phrase, Paris, Champion, 1950, 237 p.
- STRAWSON, P.F., Etudes de logique et de linguistique (1971), trad. de l'anglais par J. Milner, Paris, Seuil, 1977, 285 p.
- TESNIÈRE, Lucien, Eléments de syntaxe structurale, Paris, Klincksieck, 1959, xxvi, 670 p.
- TODOROV, Tzvetan, "Problèmes de l'énonciation", Langages, 17, 1970, p.3-11.
- VENDRIES, Joseph, Le langage, Introduction linguistique à l'histoire, Paris, A. Michel, "Évolution de l'humanité", 1968, 444 p.
- WIDDOWSON, H.G., "Directions in the Teaching of Discourse", Colloque Theoretical Linguistic Models in Applied Linguistics, Université de Neuchâtel, 1972.

WLODARCZYK, Hélène, "La grammaire générative applicative de S.K. Šaumjan", Langages, 33, 1974, p.15-64.

#### IV - POÉTIQUE

Théories et approches analytiques.

ADAM, Jean-Michel, "Ordres narratif et poétique", Pratiques, 22/23, 1979, p.105-122.

AUDET, Noël, "Langage poétique: écart ou errance du sens", Voix et images, vol. III; n° 3, 1978, p.459-466.

COHEN, Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, 235 p.

DELAS, Daniel, & FILLIOLET, Jacques, Linguistique et poétique, Paris, Larousse, "Langue et Langage", 1973, 206 p.

DIJK, Teun A. Van, "Aspects d'une théorie générative du texte poétique", dans GREIMAS, A., Essais de sémiotique poétique, p.180-206.

\_\_\_\_\_, Some Aspects of Text Grammar, A study in Theoretical Linguistics and Poetics, The Hague, Mouton, 1972, xi, 377 p.

FISSETTE, Jean, Le texte automatiste, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, 183 p.

FRIEDRICH, Hugo, Structures de la poésie moderne, trad. de l'allemand par M-F. Demet, Paris, Denoël-Gonthier, "Médiations", 1976, 302 p.

GARNIER, Pierre, Spatialisme et poésie concrète, Paris, Callimard, 1968, 204 p.

GREIMAS, Algirdas J., & alii, Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, "L", 1972, 239 p.

GROUPE  $\mu$  (J. Dubois & alii), Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, 299 p.

JAKOBSON, Roman, Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973, 510 p.

LAPOINTE, Paul-Marie, "Ecriture/Poésie/1977 - Fragments/Illustrations", La Nouvelle Barre du Jour, 59, 1977, p.35-55.

- LEVIN, S.R., Linguistic Structures in Poetry, The Hague, Mouton, 1962, 64 p.
- MESCHONNIC, Henri, Pour la poétique, Paris, Gallimard, "Le chemin", 1970, 179 p.
- \_\_\_\_\_, Pour la poétique II, Paris, Gallimard, "Le chemin", 1973, 457 p.
- \_\_\_\_\_, Pour la poétique III, Paris, Gallimard, "Le chemin", 1973, 342 p.
- \_\_\_\_\_, Le signe et le poème, Paris, Gallimard, "Le chemin", 1975, 547 p.
- ONIMUS, Jean, "Ruptures et interférences dans le langage poétique", Degrés, 2, 1973, e/1.
- PELLETIER, Anne-Marie, Fonctions poétiques, Paris, Klincksieck, 1977, xii, 154 p.
- REVERDY, Pierre, Nord-Sud, Self Defence et Autres écrits sur l'art et la poésie: 1917-1926, Paris, Flammarion, 1975, 366 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, Onze études sur la poésie moderne, Paris, Seuil, "Pierres vives", 1964, 302 p.
- RIFFATERRE, Michael, "Le poème comme représentation", Poétique, 4, 1970, p.401-418.
- RUWET, Nicolas, "Parallélismes et déviations en poésie", dans KRISTEVA, J., MILNER, J.Cl, RUWET, N., (éd.), Langue, discours, société, - Pour Emile Benveniste, Paris, Seuil, 1975, p.307-352.
- TODOROV, Tzvetan (éd.), Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov; préface de R. Jakobson, Paris, Seuil, "Tel Quel", 1965, 317 p.
- TODOROV, T., EMPSON, W., COHEN, J., HARTMAN, G., RIGOLOT, F., Sémantique de la poésie, Paris, Seuil, "Points", 1979, 181 p.

#### V - THÉORIE LITTÉRAIRE ET APPROCHES TEXTUELLES

- ADAM, Jean-Michel, & GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes, Paris, Larousse, "L", 1976, 352 p.

- ADAM, Jean-Michel, "Ordre du texte, ordre du discours", Pratiques, 13, 1977, p.103-111.
- ANGENOT, Marc, Glossaire de la critique littéraire contemporaine, Montréal, H.M.H., 1979, 223 p.
- ARISTOTE, Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1969, ch. XIX à XXIII.
- \_\_\_\_\_, Rhétorique, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartele, Paris, Les Belles Lettres, 1973, Livre III.
- BALLY, Charles, Traité de stylistique française, t. I, Paris, Klincksieck, 1951, (3e éd.), xx, 331 p.
- BARTHES, Roland, Essais critiques, Paris, Seuil, "Tel Quel", 1964, 278 p.
- \_\_\_\_\_, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, 8, 1966, p.1-27.
- \_\_\_\_\_, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, "Tel Quel", 1973, 105 p.
- BELLERT, Irena, "On a condition of the coherence of texts", Semiotica, 4, 1970, p.335-363.
- BOUAZIS, Charles, & alii, Essais de la théorie du texte, Paris, Ed. Galilée, "A la Lettre", 1973, 221 p.
- BREMOND, Claude, "La logique des possibles narratifs", Communications, 8, 1966, p.60-76.
- \_\_\_\_\_, Logique du récit, Paris, Seuil, 1973, 349 p.
- BUREAU, Conrad, Linguistique et stylistique objective, Paris, P.U.F., 1976, 264 p.
- BUYSSENS, Eric, "Juxtaposition, parataxe et asyndète", Linguistique, 10, 1974, p.19-24.
- CHABROL, Claude (éd.), Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, "L", 223 p.
- CHAROLLES, Michel, "Grammaire de texte. Théorie du discours. Narrativité", Pratiques, 11-12, 1976, p.133-154.
- \_\_\_\_\_, "Introduction aux problèmes de la cohérence des textes", Langue française, 38, 1978, p.7-41.

- COMBETTES, Bernard, "Ordre des éléments de la phrase et linguistique du texte", Pratiques, 13, 1977, p.91-101.
- COQUET, Jean-Claude, Sémiotique littéraire, Paris, Mame, "Univers sémiotiques", 1972, 268 p.
- DIJK, Teun-A., Van, "Sémantique générative et théorie des textes", Linguistics, 62, p.66-95.
- \_\_\_\_\_, "Grammaires textuelles et structures narratives", dans CHABROL (éd.), Sémiotique narrative et textuelle, 1973.
- \_\_\_\_\_, "Models for Text Grammar", Linguistics, 105, p.35-68.
- \_\_\_\_\_, "Modèles génératifs en théorie littéraire", dans BOUAZIS, Ch., Essais de la théorie du texte, 1973.
- DUPRIEZ, Bernard, Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, U.G.E., "10/18", 1977, 542 p.
- ECO, Umberto, L'oeuvre ouverte, trad. de l'italien par Ch. Roux de Bézieux avec le concours d'A. Boucourechliev, Paris, Seuil, "Pierres vives", 1965, 316 p.
- FONTANIER, Pierre, Les figures du discours, Paris, Flammarion, "Science", (réédition), 1968, 503 p.
- GENETTE, Gérard, Figures, Paris, Seuil, "Points", 1966, 267 p.
- \_\_\_\_\_, Figures II, Paris, Seuil, "Tel Quel", 1969, 297 p.
- \_\_\_\_\_, Figures III, Paris, Seuil, "Poétique", 1972, 286 p.
- GREIMAS, Algirdas-J., Sémantique structurale, Paris, Larousse, "L", 1966, 262 p.
- \_\_\_\_\_, Du sens. Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1970, 317 p.
- \_\_\_\_\_, Maupassant - La sémiotique du texte - Exercices pratiques, Paris, Seuil, 1976, 276 p.
- GROUPE  $\mu$  (J. Dubois & alii), Rhétorique générale, Paris, Larousse, "Langue et langage", 1970, 206 p.
- HARWEG, Roland, "Text Grammar and Literary Texts", Poetics, 9, 1973, p.65-91.
- KRISTEVA, Julia, Sèmiotikè . Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, "Tel Quel", 1969, 381 p.

- \_\_\_\_\_, (éd.), Essais de sémiotique, La Haye, Mouton, 1971, x, 639 p.
- LE GUERN, Michel, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Larousse, "Langue et langage", 1973, 126 p.
- LOTMAN, Iuri, La structure du texte artistique, traduit du russe par A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret et J. Yong, sous la direction d'H. Meschonnic, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des Sciences humaines", 1973, 415 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Paris, Hachette, "Langue, linguistique et communication", 1976, 192 p.
- PEYTARD, Jean, "Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain", Linguistique et Littérature, p.29-34, numéro spécial de La Nouvelle Critique sur le Colloque de Cluny, avril 1968.
- PLATON, Cratyle, Oeuvres complètes, V, 2e partie, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- \_\_\_\_\_, Le sophiste, Oeuvres complètes, II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1950.
- RASTIER, François, Essais de sémiotique discursive, Paris, Mame, "Univers sémiotiques", 1973, 230 p.
- RICARDOU, Jean, Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil, "Tel Quel", 1971, 264 p.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, The Philosophy of Rhetoric, New York, Oxford University Press, 1936, 138 p.
- RICOEUR, Paul, Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique, Paris, Seuil, "L'ordre philosophique", 1969, 505 p.
- \_\_\_\_\_, La métaphore vive, Paris, Seuil, "L'ordre philosophique", 1975, 414 p.
- RIFFATERRE, Michael, Essais de stylistique structurale, présentation et traduction de D. Delas, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, Pour un nouveau roman, Paris, Gallimard, "Idées", 1963, 185 p.
- SIMONIN-GRUMBACH, Jenny, "Linguistique textuelle et étude des textes littéraires", Pratiques, 13, 1977, p.77-90.

- SLAKTA, Denis, "L'ordre du texte", Etudes de linguistique appliquée, 19, 1975, p.30-42.
- SPITZER, Leo, Linguistics and Literary History, Princeton, University of Princeton Press, 1948, vi, 236 p.
- \_\_\_\_\_, Etudes de style, précédé de "Léo Spitzer et la lecture stylistique", par Jean Starobinski, trad. de l'anglais et de l'allemand par Kaufholz, Coulon et Foucault, Paris, Gallimard, 1970, 531 p.
- TODOROV, Tzvetan, Poétique de la prose, Paris, Seuil, "Poétique", 1971, 255 p.
- \_\_\_\_\_, Théorie du symbole, Paris, Seuil, "Poétique", 1977, 378 p.

\* \* \*

## R É S U M É

Si la "conjonction" a depuis toujours sa place dans la structure de la langue et dans l'organisation du discours, la "disjonction" a mis du temps à obtenir droit de cité : toute déconstruction, toute rupture a longtemps été bannie comme défaut de la pensée et défaut de l'expression. Aujourd'hui, pour la logique, la linguistique, la grammaire, la sémiotique, la rhétorique, ces termes sont d'un emploi courant, mais en des acceptions parfois fort éloignées. Nous en tentons donc une nouvelle définition qui transcende les emplois trop particuliers et qui permette d'en faire un instrument de lecture des textes. Nous avons retenu le domaine poétique comme champ d'expérimentation de la conjonction et de la disjonction, et tout particulièrement l'oeuvre de Saint-Denys Garneau, pour en faire une re-lecture plus attentive à l'écriture, grâce à ces instruments de la conjonction et de la disjonction.

Le premier de ces termes est défini comme une relation de connexion établie entre les éléments du texte, au plan de la phrase comme au plan global du texte. La disjonction se définit, en opposition, comme la rupture des enchaînements habituels, attendus ou favorisés par le contexte. Ce sont à la fois des relations établies ou rompues dans le texte, des "formes-sens" qui y apparaissent, et des procédés d'expression significatifs. L'ensemble de notre étude s'articule autour de la distinction de forme et de comportement de la conjonction et de la disjonction en micro-structure ou niveau de la phrase, et en macro-structure ou plan supérieur à la phrase : séquences et texte entier, et même composition du recueil.

L'inventaire des formes très variées que peuvent prendre conjonction et disjonction s'inscrit dans un cadre qui respecte les différences de niveaux. Au plan de l'expression, on répartit les procédés ou relations selon l'ordre syntaxique, structural, morphématique, phonique et graphique, tandis que le plan du contenu regroupe les relations d'ordre sémantique et énonciatif. On distingue entre autres les relations manifestées par la présence d'un connecteur ou opérateur et celles qui n'en

ont pas, et surtout la phrase nominale et la structure syntaxique phrasée; on remarque l'importance des parallélismes formels qui engendrent une progression du discours et des équivalences sémantiques, l'importance des modalités d'énonciation, des relations de temporalité, des isotopies et autres structures sémantiques, des espaces blancs et de la présentation graphique. L'essai de classification met en lumière le rôle primordial joué, dans le fonctionnement du discours, par la conjonction syntaxique ou cohésion et plus encore par la conjonction sémantique ou cohérence. Les disjonctions apparaissent souvent comme une rupture ou une non-joûction dans un contexte de conjonctions sur lesquelles elles s'appuient ou qu'elles pré-supposent, non pour détruire le sens, mais pour en instaurer un autre supplémentaire, en établissant une nouvelle forme signifiante.

Le repérage de la conjonction et de la disjonction les a souvent saisies dans une sorte de complicité, l'une n'apparaissant qu'en relation avec l'autre, jouant sur des plans différents. L'analyse d'une douzaine de poèmes de Saint-Denys Garneau, choisis en raison des formes de conjonction et de disjonction selon lesquelles ils fonctionnent, met en lumière comment, au niveau macro-structurel, les réseaux conjonctifs et disjonctifs peuvent les structurer, les articuler, leur donner consistance et concourir à leur signification globale.

Une dernière partie étudie la conjonction et la disjonction chez S-D. Garneau, au niveau micro-structurel, dans des phrases complexes, à travers deux phénomènes appelés l'ambiguïté et la modulation. L'ambiguïté consiste en une double possibilité de conjonctions syntaxiques et sémantiques successives, reposant sur la présence de disjonctions et instaurant deux possibilités de lecture dont la seconde n'efface pas la première, mais s'y ajoute. La modulation se réalise à l'intérieur d'une structure sérielle, dont une partie variable contraste avec la permanence de la partie invariante et contribue à faire progresser le sens, par un double jeu de conjonction et de disjonction.

Cette lecture des poèmes de S-D. Garneau, dont nous n'avons retenu que les exemples plus éloquents, permet de mieux connaître son écriture, en mettant en valeur les procédés qu'il affectionne, en remarquant

la prédominance de l'emploi de la conjonction et l'usage timide, mais déjà maîtrisé, de la disjonction. Bien qu'il fasse figure d'initiateur dans la poésie québécoise, S-D. Garneau ne peut prétendre à la modernité qui s'emparera de celle-ci dès la fin de la seconde guerre mondiale.

Il se révèle très difficile de formaliser tant soit peu le fonctionnement général de la conjonction et de la disjonction. Cela tient à l'imprécision de leur statut linguistique et à la différence de leur niveau opérationnel: on ne peut mettre sur le même pied une conjonction phonique et une conjonction syntaxique. Mais il est possible de dégager quelques régularités, telles qu'elles sont apparues au cours de cette étude, dans la présence simultanée de certaines conjonctions et de certaines disjonctions.

"Formes-sens" signifiantes, la conjonction et la disjonction se révèlent porteuses d'une signification plus large, d'une certaine vision de l'univers. Si la conjonction a si longtemps prédominé la structure du discours, imposant la règle d'or de sa cohésion et de sa cohérence, ne serait-ce pas parce que cela correspond à une vision unifiée du monde et de l'homme, imposée par le besoin de "com-prendre" l'univers pour le dominer dans la praxis quotidienne et scientifique? A l'inverse, la disjonction pourrait être significative d'une vision moderne du monde comme univers disloqué, fragmenté, en discontinu, dont l'unité et la cohésion ne sont que projections abusives et utopiques de l'homme qui a besoin de s'en constituer le centre. Aussi, de même qu'une écriture dominée par la conjonction produit des œuvres qui sont l'image de notre univers unifié et organisé dans sa diversité, de même une "littérature en discontinu" témoigne d'un monde éclaté, tout en ruptures, foncièrement irréductible à la confortable unité et, bien mieux, lui donne une existence dans et par l'œuvre artistique. Conjonction et disjonction sont donc plus qu'un simple "procédé de style".

\* \* \*