

# Evento de Mario Luzi

PAR

JACQUES GENINASCA

## 1.1.

La présente étude\* consiste dans la description d'un poème considéré comme un système de relations, comme un discours clos, complet en lui-même. Nous nous proposons, par cet essai, de répondre indirectement aux objections qui se sont élevées à propos de la «querelle des *Chats*»<sup>1</sup> et de justifier les efforts entrepris pour élaborer une grammaire de la poésie.

En raison des limites de cet article, mais surtout de l'état actuel de la recherche sémiotique, une telle description est nécessairement incomplète: les résultats atteints ont, par conséquent, un caractère provisoire.

Une étude scientifique de la poésie présupposerait l'existence d'une grammaire sémantique qui rendrait compte du mode d'existence – indépendant de la langue qui le manifeste – d'un univers sémantique déterminé, d'une rhétorique et d'une stylistique formalisées, sans parler de la grammaire poétique proprement dite qui doit rendre compte de la corrélation, dans les messages particuliers, du plan formel descriptible de la manifestation linguistique, et du plan immanent, à construire, de la structure sémantique.

## 1.2.

Les principales difficultés que l'analyste rencontre au cours de son travail résultent de l'absence d'isomorphisme entre ces deux plans, dont les unités respectives ne sont pas entre elles dans une relation biunivoque;

\* Version française d'un texte à paraître dans un hommage à Traverso de l'Université d'Urbino.

1: Jakobson, R. et Lévi-Strauss, Cl., «*Les Chats*» de Baudelaire, in *l'Homme*, t. II, 1962, N° 1, p. 8–17.

Riffatterre, M., *Describing Poetic Structures*, Yale French Studies, 36–37, 1966, p. 200–242.

Mounin, G., *Baudelaire devant une analyse structurale*, in *Baudelaire*, Actes du colloque de Nice (...) Minard, 1968.

Ruwet, N., *Limites de l'analyse linguistique en poésie*, in *Langages*, 12, décembre 1968, p. 56–70.

ainsi, on ne peut, sans autre, chercher à remonter, inductivement, de la forme de l'expression à la forme du contenu. Tous les termes du niveau immanent ne sont pas nécessairement lexicalisés et, inversement, plusieurs termes de la manifestation linguistique peuvent très bien manifester la même entité sémantique; il est encore des cas, nombreux, où un même lexème assume plusieurs fonctions sémantiques, synthétisant ainsi plusieurs termes du plan du contenu; peut-on justifier enfin l'existence que l'on postule d'un signe zéro sans tomber dans l'arbitraire d'un choix subjectif?

### 1.3.

Dans la phase de préformalisation des recherches poétiques, faute de pouvoir vérifier, en toute rigueur, les résultats obtenus, on se devra d'explicitier, dans toute la mesure du possible, les démarches par lesquelles on les atteint. Partant des propriétés formelles du poème étudié, comment faut-il construire le sens de manière que le modèle élaboré satisfasse aux exigences de cohérence interne et d'adéquation au texte-occurrence?

Le concept d'unité isotope permet peut-être d'instaurer une procédure d'analyse qui évite au descripteur le choix entre une interprétation riche de suggestions, mais incontrôlable parce que non référée à la forme du message, et une description étroitement formaliste, et en tant que telle vérifiable, mais d'un faible rendement sémantique.

### 1.4.

L'unité isotope se définit selon un double critère formel et fonctionnel.

Dans *Evento*, contentons-nous de le constater, les limites de ces unités coïncident avec le découpage du texte en segments syntaxico-prosodiques. Il est possible, compte tenu de l'emboîtement de ces segments, d'établir une hiérarchie des unités isotopes du poème.

Celles-ci fonctionnent, dans le système **P** du poème, dans la mesure où

- étant de même niveau, elles sont articulables sémantiquement entre elles;

- étant hiérarchiquement ordonnées, les unités supérieures intègrent celles qui leur sont subordonnées.

## 2.

### EVENTO\*

Con le ciglia pesanti accanto a te  
s'è posata una requie di giovani tormenti,

nel dolente equilibrio delle nuche lucenti  
 morte effigi si perdono a guardare  
 primavere appoggiate a muri tanto pallidi.

Perdere e ritrovare il tuo sorriso  
 nel mutevole averno della guancia puerile.  
 La clemenza iridata delle sere d'aprile  
 si riversa dagli occhi lungo il corpo  
 d'Aretusa che insegue i verdi anni sul prato.

#### EVENEMENT

Les cils pesants à côté de toi  
 s'est posée une trêve de jeunes tourments,  
 dans le douloureux équilibre des nuques luisantes  
 de mortes effigies se perdent à regarder  
 des printemps appuyés à des murs si pâles.

Perdre et retrouver ton sourire  
 dans le mouvant averne de ta joue puérole.  
 La clémence irisée des soirs d'avril  
 se déverse des yeux le long du corps  
 d'Aréthuse qui poursuit ses vertes années sur le pré.

#### 2.1.

*Evento* comporte dix vers répartis en deux strophes parallèles de cinq vers chacune (I; II).

Dans chaque strophe, deux hendécasyllabes, situés en première et en quatrième position, alternent avec trois septénaires doubles selon le schéma:

hendécasyllabe  
 septénaire double  
 septénaire double  
 hendécasyllabe  
 septénaire double.

---

\* *Evento* est tiré d'*Avvento notturno* qui a été repris, avec d'autres recueils dans *Il giusto della vita*, (Milano), Garzanti (1960). La traduction proposée est aussi littérale que possible; en raison du rôle attribué à la matrice positionnelle, nous sommes efforcé de respecter la place des mots de l'original.

La présence, dans tous les vers, d'un accent sur la sixième syllabe est un trait qui sert à apparenter les deux types de vers.

A l'exception du premier (vers oxyton) et du dernier (vers proparoxyton) de la première strophe, tous les vers sont paroxytons. Dans chaque strophe, deux vers seulement, le second et le troisième, sont unis par la rime.

### 2.2.1.

*Evento* consiste en trois phrases (une en **I** et deux en **II**) et en quatre propositions principales (**A**, **B**, **C**, **D**) également réparties entre les deux strophes: **A** et **B** appartiennent à la même phrase et sont juxtaposées en **I**; **C** et **D** forment les deux phrases indépendantes de **II**.

**A** et **C**, **B** et **D** occupent des positions parallèles: **A** et **C** sont compris dans les deux premiers vers, respectivement de **I** et de **II**, tandis que **B** et **D** coïncident avec les trois vers suivants de chaque strophe. Les principales pauses syntaxiques, celles qui séparent les propositions indépendantes, correspondent donc, dans chaque strophe, aux mêmes pauses prosodiques.

La rime qui unit le second et le troisième vers semble servir à réaffirmer, au niveau prosodique, l'unité du discours strophique et à compenser la relative discontinuité syntaxique des propositions (**I**) ou des phrases (**II**).

### 2.2.2.

Les unités destinées à fonctionner comme unités isotopes appartiennent à trois niveaux: l'unité de la poésie comme discours clos (**P**); les strophes, dont les limites coïncident avec le début et la fin d'une phrase (**I** et **II**); finalement, les unités **A**, **B**, **C**, **D**, à leur tour définies selon un double critère syntaxique et prosodique.

### 3.1.1.

Nous désignerons les relations sémantiques de ces unités par **R** affecté d'un indice numérique (**R1**, **R2**, **R3**, ... **Rn**) et nous les interpréterons à l'aide de catégories sémiques.

(**AB**) **R1** (**CD**) étant une réécriture de **I R1 II**, nous pouvons nous en tenir à l'analyse des relations des unités isotopes de troisième niveau. Compte tenu de leur inclusion dans des unités hiérarchiquement supérieures, il existe deux façons encore d'articuler entre eux **A**, **B**, **C**, **D**:

A R2 B :: C R2 D  
 et A R3 B :: D R3 C<sup>2</sup>

## 3.1.2.

On pourrait définir R1, R2, R3 en fonction de la position des unités dans la matrice conventionnelle:

R1 — première / dernière strophe  
 R2 — première unité / dernière unité de strophe  
 R3 — unité extérieure / unité intérieure du poème

et tenter de dégager – conformément à l'hypothèse de Greimas selon laquelle il existe un sémantisme propre de la forme<sup>3</sup> – la valeur sémantique des corrélations positionnelles *premier / dernier* et *intérieur / extérieur*.

## 3.2.1.

Des trois relations d'homologie possibles, celle qui affirme le parallélisme des strophes est la plus évidente par le fait qu'elle est indexée de manière redondante, au niveau de la forme du poème, selon un critère positionnel et quantitatif:

A/B :: C/D :: première unité de strophe (deux vers) / deuxième  
 unité de strophe (trois vers)

Pour déterminer le contenu de R2 il suffit, en premier lieu, d'examiner, au point de vue de la manifestation linguistique, ce que A et C ont en commun qui les différencie de B et de D et réciproquement.

A et C contiennent tous deux une référence à une deuxième personne, référence qui fait défaut en B et en D: TU est présent en A à travers le pronom personnel «te» et en C, plus obliquement, grâce à l'adjectif possessif de deuxième personne «tuo».

Absent de A et de C, le paysage est au contraire un élément constitutif des images B et D.

2: On considère comme équivalentes les homologies qui conservent l'ordre relatif des termes corrélés:

A R3 B :: D R3 C est équivalent à B R3' A :: C R3' D, étant admis que R/R' :: S vs non S / non S vs S.

3: Greimas, A.-J., *Les relations entre la linguistique structurale et la poétique*, in *Rev. int. Sc. soc.*, vol. XIX (1967), N° 1, p. 8-17. Voir page 14.

## 3.2.2.

Repérées au niveau de la manifestation linguistique, ces relations d'exclusion (traduisibles en termes de présence ou d'absence d'un trait donné) permettent de rechercher et de construire les éléments discrets dont la corrélation est pertinente au niveau de la structure sémantique immanente.

Les termes figuratifs retenus, *TU* et *paysage*, mettent en jeu l'opposition des classèmes *humain / non humain* et, plus efficacement pour notre propos, deux structures de communication.

*TU* se définit, à l'intérieur de la sphère du dialogue, comme *non-sujet* par rapport au sujet, *EGO*<sup>4</sup>.

Étant donnée la corrélation de ces deux termes, *TU* et *EGO*, le paysage doit, tout comme *TU*, fonctionner comme un terme relationnel à l'intérieur d'un procès de communication: dans la sphère du non-dialogue, la communication peut s'établir entre l'homme et le cosmos, l'homme apparaissant comme la négation, en quelque sorte, de la *non-personne*.

On peut poser, en guise d'hypothèse, que **R2** consiste dans la mise en corrélation de deux procès de communication caractérisés aussi bien par leur nature propre que par la nature des «acteurs» qui les réalisent.

## 3.2.3.

Vérifions dans le texte la pertinence de notre construction: **C** et **D** se présentent respectivement comme l'expression d'un *dialogue* et d'une *médiation*. En **C**, on souhaite la relation entre *EGO* (première personne impliquée par la référence explicite à une deuxième) et *TU* qui consiste dans la communication d'un message dont *EGO* serait le destinataire, *TU*, le destinataire. Le fait que les rôles respectifs de la première et de la deuxième personne du dialogue linguistique soient inversés ne change pas la nature de la relation des deux partenaires. La dénomination «dialogue» est maintenue malgré le caractère non linguistique d'un message formulé dans le code gestuel (ou physionomique). L'opposition *signifiant / signifié* qui sert à décrire la nature d'un signe quelconque se trouve exprimée, à un niveau figuratif, par l'opposition du *physique* et du *psychique*: l'image **C** insiste sur l'aspect matériel du sourire («l'verno della guancia puerile» connote une *épaisseur*) dont le contenu semble relativement euphorique.

Dernière image de la poésie, **D** met en scène une figure mythologique,

4: Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 1966, Chapitre XVIII, Structure des relations de personne dans le verbe, p. 225-236.

Aréthuse, qui assume, en raison de sa nature ambiguë, femme et eau tout à la fois, la fonction de médiateur entre l'*humain* et le *cosmique*. Le détail même de l'expression confirme, de manière redondante, cette nature particulière de l'acteur: le corps d'Aréthuse fonctionne comme lieu-passage du ciel à la terre. L'objet en circulation «la *clemenza iridata*» réalise lui aussi, de manière implicite, la synthèse du donné physique et du contenu psychique.

#### 3.2.4.

On admettra que *dialogue* et *médiation* exigent respectivement la communication d'un «message» entre deux partenaires humains et l'existence d'un médiateur anthropomorphe qui assure le passage du monde à l'homme et, corrélativement, du *physique* au *psychique*.

**A** et **B** ne satisfont pas à ces exigences: l'unique manière d'assurer leur corrélation avec **C** et **D** revient à interpréter l'absence de message communiqué (**A**) et l'absence de médiateur (**B**) comme la négation tantôt du *dialogue*, tantôt de la *médiation*.

Dans l'image liminaire, *EGO* intervient, au niveau de l'énoncé, tout au plus comme un observateur et *TU* ne fonctionne pas comme sujet-destinateur d'un objet quelconque. Dans le code gestuel, en effet, l'abaissement des cils («Con le ciglia pesanti») figure de la fermeture des yeux, exprime l'absence de toute communication et donc de tout message. Cette absence est réaffirmée, au niveau lexical, par le choix de mots qui excluent au maximum le sème *physique* (on peut poser que les cils sont le substitut non charnel des paupières, dans le paradigme des parties du visage ou du corps).

De manière symétrique, **B** exclut le sème *psychique*. A l'exception de «dolente» référé à une proprioception de caractère physique, aucun mot ne comporte une allusion, même indirecte, à la dimension animique du monde ou de l'homme. La non-médiation de l'humain et du cosmique est soulignée par la présentation particulière des observateurs humains décrits en termes d'objets («morte effigi»).

#### 3.3.

S'il convient de comprendre les images de **I. A** et **B**, comme la négation du contenu affirmé dans les images correspondantes, **C** et **D** de **II**, alors **R1** n'est autre chose que la corrélation des opérateurs de *négation* et d'*affirmation* agissant sur les termes de **R2**. L'ordre de succession des

strophes reflète le mouvement qui, dans les mythes, va du *contenu inversé* au *contenu posé*<sup>5</sup>.

Au cas où cette constatation vérifiée sur un cas particulier devait avoir une valeur plus générale, il en résulterait qu'il vaut mieux, méthodologiquement, commencer une analyse en considérant d'abord le contenu final: il est sans aucun doute plus facile de décrire et d'identifier la présence d'un contenu déterminé que son absence, forme particulière de sa négation.

#### 3.4.1.

Deux axes suffisent pour décrire univoquement chacune des quatre unités **A**, **B**, **C**, **D**; mais pour les articuler sémantiquement (en définissant chaque relation en termes de ressemblance et de différence) il en faut trois (**R1**, **R2**, **R3**).

**R1** et **R2** révèlent le caractère fonctionnel de la division du poème en deux strophes distinctes unies par un parallélisme des sous-unités constitutives; toutefois, ces relations ne rendent pas compte de la corrélation des unités extérieures, **A** et **D**, et intérieures, **B** et **C**.

#### 3.4.2.

En mettant en relation de symétrie les unités de troisième niveau, le troisième axe devrait permettre de surmonter la double distance (appartenant à des strophes distinctes, elles y occupent des positions inverses) qui sépare les unités externes et disjointes d'une part, les unités internes et contiguës d'autre part. On pourrait alors interpréter, sur le plan du contenu immanent, les correspondances repérables au niveau de la manifestation. On relèvera ainsi la reprise du verbe «perdere» («si perdono»; «perdere e ritrovare») et la présence en **B** et en **C** d'un substantif du paradigme de la mort («morte effigi»; «mutevole averno»). L'une et l'autre de ces images intérieures renvoient – explicitement (**B**) ou implicitement (**C**) – au procès du *regard*. Ce sont là autant d'indices par lesquels le poète signale au lecteur la nécessité d'une mise en corrélation sémantique de ces unités.

#### 3.4.3.

Les unités extérieures, **A** et **D**, présentent elles aussi, au niveau de la manifestation, des traits qui les apparentent en les opposant ensemble

---

5: Greimas, A.-J., *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, in *Communications*, 8. Le Seuil, 1966, p. 28-59.



à **B** et à **C**. Ainsi, le syntagme nominal sujet est composé d'un nom et de son complément dans les unités extérieures: «una requie di giovani tormenti» et «la clemenza iridata delle sere d'aprile» sont comparables à un double point de vue, syntaxique et sémantique. Le substantif sujet, «requie», «clemenza» est un féminin singulier abstrait, non comptable et non personnel; on n'en peut dire autant des sujets exprimés ou non de **B** et de **C**.

Au procès du *regard*, retenu comme caractéristique de l'isotopie commune à **B** et à **C**, correspond (toujours en relation avec l'ordre du visible) celui du rayonnement, figuré par une référence à un *œil fermé* («con le ciglia pesanti») ou *ouvert* («si riversa dagli occhi»).

Si nous appelons «procès», dans une perspective non strictement linguistique, ce que fait un *acteur*, on observe que les procès **AD** (*rayonnement*) impliquent un seul acteur, féminin (*TU*, Aréthuse) – qui, du reste, n'est pas le sujet grammatical du verbe principal – tandis que les procès de **B** et de **C**, centrés sur un acteur sujet du *regard* («morte effigi»; *EGO*) comportent un second acteur, *regardé* («primavere»; *TU*). Si le sujet du *rayonnement* est féminin, celui du *regard* est masculin. Le concept de fonction (à l'intérieur d'un système) permet d'interpréter «morte effigi» comme la manifestation, au féminin pluriel, d'un acteur unique masculin, équivalent d'*EGO* (en raison du parallélisme de **B** et de **C**).

**R3** se présente dès lors comme la mise en corrélation de deux procès complémentaires appartenant à la catégorie de la *vision*.

**R3: AD/BC ::** *rayonnement* (un acteur fém. sujet) / *regard* (un acteur masc. sujet + un acteur fém. objet)

#### 3.4.4.

En rapport avec la division du poème en deux strophes, l'axe des opérateurs, **R1**, doit porter sur les contenus, non seulement de **R2**, mais aussi de **R3**. D'un certain point de vue, **B** apparaîtra donc comme la négation de **C** et **A** comme la négation de **D**.

La définition de **R3**: *regard* / *rayonnement* étant admise, on peut écrire:

(**A/B**) / (**C/D**) :: *négation* (*regard* / *rayonnement*) / *affirmation* (*regard* / *rayonnement*)

Le tableau qui suit résumera ce qui a été établi jusqu'ici (*1* et *0* servent à désigner les pôles respectifs d'une corrélation):

unité	opérateur	contenu	
	R1 <i>affirmation / négation</i>	R2 <i>dialogue / médiation</i>	R3 <i>rayonnement / regard</i>
A	0	1	1
B	0	0	0
C	1	1	0
D	1	0	1

## 3.4.5.

On peut désormais articuler les unités **ABCD** deux à deux: chacune d'elles, en effet, possède en commun avec chacune des trois autres un trait qui fournit la base nécessaire à la comparaison.

Les trois rapports d'homologie définis constituent un premier modèle du contenu d'*Evento*, incomplet dans la mesure où, tout en décrivant les articulations de **ABCD**, il n'explicite pas leur intégration dans **P**.

Il est possible de valider et de perfectionner ce modèle provisoire selon deux démarches complémentaires: en améliorant l'adéquation – dessinée à grands traits – de celui-ci avec le détail du texte, et en cherchant à établir davantage sa cohérence interne.

L'analyse a porté jusqu'ici sur les interrelations des unités de troisième niveau mais elle ne s'est guère préoccupée du fait que ces unités étaient constituées de segments plus petits (vers, hémistiches; propositions, lexèmes).

Elle n'a pas précisé avec assez de rigueur la valeur assumée, dans le métalangage analytique, de certaines dénominations empruntées à la langue naturelle et qui, parfois, figurent dans le texte lui-même. Comment faut-il entendre, par exemple, *négation du regard*, trait composé applicable à **B**, seule image du texte où l'on rencontre, en fait, l'expression lexicalisée du *regard* («guardando»)?

Nous avons déjà vérifié la possibilité et la nécessité d'appliquer **R1** à **R2** et à **R3**, il nous reste à nous interroger sur la composition **R2R3**. Qu'en est-il, en outre, de la relation logique (exclusion, contrariété, implication) qu'entretiennent les termes polaires de chaque axe sémantique?

## 4.1.

Le discours poétique d'*Evento* prend en charge un système non linguistique de communication: l'utilisation de la classe d'équivalence prosodique constituée par les vers hendécasyllabes – dont chacun contient une référence à l'œil ou à l'une de ses fonctions, d'émetteur (*rayonne-*

ment) ou de récepteur (*regard*) de la lumière – souligne l'importance du code visuel.

Au vers 06, l'absence de référence lexicale au *regard* ou au *rayonnement* pourrait remettre en question l'existence même du paradigme défini selon un critère prosodique et sémantique. Mais le syntagme «perdere e ritrovare» comporte, par effet de contexte, une connotation visuelle: étant donné le parallélisme de C avec B, EGO, l'acteur correspondant aux «morte effigi», est lui aussi sujet du procès du *regard*; de même que «ciglia» (01), «sorriso» (06) doit être pensé dans sa relation métonymique avec l'œil dont il apparaît comme le rayonnement spécifique, en contexte humain.

Voici les composants du *paradigme de l'œil*:

- 01 «le ciglia pesanti»
- 04 «guardando»
- 06 <guardando>; «sorriso»
- 09 «dagli occhi»

#### 4.2.1.

Toute forme de dialogue implique l'émission et la réception, entre des partenaires humains, d'un message perçu comme réalité à double face, à la fois signifiant et signifié.

Dans l'ordre du visible, en contexte de «dialogue», la communication d'un message déterminé entre un émetteur et un destinataire présuppose la coordination des procès du *rayonnement* et du *regard*.

Au niveau de la métalangue, le *rayonnement* se définit comme un procès en vertu duquel un contenu déterminé se manifeste sous une forme lumineuse. En généralisant, on appellera *rayonnement* la production d'un signe visible capable de réaliser la conjonction ou le passage entre deux ordres de choses distincts, tel que l'ordre physique ( $\varphi$ ) et l'ordre psychique ( $\psi$ ), homologables, dans notre cas, avec l'*expression* et le *contenu*.

Il s'ensuit que le *non-rayonnement* doit correspondre soit à l'absence de production de lumière (A) soit au défaut de contenu psychique (B). On a déjà relevé, en effet, que:

$A/B :: \text{exclusion du sème } \varphi / \text{exclusion du sème } \psi$

#### 4.2.2.

En vertu de ces définitions, le *rayonnement* se présente comme un cas

particulier, dans l'ordre du visible, de la *médiation*. On peut dès lors articuler, mais non homologuer (puisque le *regard*, condition nécessaire du dialogue, n'en est pas la condition suffisante) **R2** et **R3**.

Le *dialogue* (*regard* + *rayonnement*) présuppose la *médiation* (*rayonnement*). L'image *B* pose, en termes figurés, qu'en l'absence du *rayonnement*, il n'est pas de dialogue possible et que, par conséquent, le regard des «morte effigi» est un *regard en vain*. Dans le métalangage «si derdono guardando» correspond bien au *non-regard*. **D** décrit un *rayonnement* indépendant du fait du dialogue et de quelque regard que ce soit.

#### 4.2.3.

Les conditions du *dialogue* sont au nombre de trois: sous une forme négative, il n'existe pas de relation de dialogue dans les cas suivants:

- en l'absence de deux partenaires humains (en **B**, où les «primavere» ne correspondent pas à un véritable personnage)<sup>6</sup>;
- lorsque l'émission ou la réception du message se trouve interrompue (en **A** le rayonnement s'est arrêté);
- quand il n'est pas de message (c'est nécessairement le cas en **B** où l'on se trouve en situation de *non-médiation*).

Dialogue linguistique et dialogue visuel se combinent entre eux afin que s'établisse une véritable relation d'échange entre les deux personnages humains *EGO* et *TU*. L'échange suppose, en effet, que les partenaires puissent, tour à tour, fonctionner comme destinataire et comme destinataire.

Le personnage masculin et le personnage féminin ont chacun des fonctions bien définies et non interchangeables: l'un est caractérisé par la fonction du regard et de la parole, tandis que l'autre assume les fonctions du rayonnement et de l'«écoute».

Condition de la relation d'échange, la réciprocité est assurée seulement si l'on fait interférer communication linguistique et communication visuelle: le locuteur adresse un message poétique à la femme dont il attend en présent le sourire médiateur.

#### 4.2.4.

La relation logique  $d \rightarrow m$  (*dialogue* présuppose *médiation*), qui signifie entre autres l'impossibilité d'affirmer ou de nier l'existence de la *média-*

6: Pour une définition componentielle de l'acteur, cf. Greimas, A.-J., *La Structure des actants du récit*, (Essai d'approche générative), in *Hommage à André Martinet*, La Haye, Mouton (à paraître prochainement), II, 2., Les acteurs et les rôles.

tion quand on nie le *dialogue*, permet de rendre compte, jusqu'à un certain point, de la succession des différentes images d'*Evento* et de leur intégration dans **P**.

L'unité liminaire nie le *dialogue* (R1R2), tandis que le dernier énoncé affirme la *médiation*: ces deux images (A et D) ont en commun de mettre en scène un personnage féminin solitaire (R3) dont l'œil, fermé ou ouvert, figure la réalisation ou non de la fonction du *rayonnement*.

La négation du dialogue en A peut être entendue dans deux sens contradictoires: a) comme corrélative de l'absence de médiation ou du pouvoir médiateur de la femme, ou b), comme résultant d'une interruption momentanée de la communication qui ne met en cause ni la fonction médiatrice de l'aimée, ni la possibilité de reprendre le dialogue interrompu. La valeur de A est ambiguë car cet énoncé peut signifier une fin absolue ou une fin provisoire et contingente.

C exprime le désir que soient rétablis dialogue et échange, conditions de la réintégration du héros-sujet. B illustre la perte, l'aliénation définitive de ceux qui cherchent le salut dans une communication directe avec la nature sans recourir à la médiation de la femme; en un sens, B est aussi l'image de la perte virtuelle d'EGO telle qu'elle se manifesterait si le dialogue suspendu en A n'était pas rétabli.

Dans la dernière unité du poème on affirme, dans une perspective mythique (distincte de la perspective «historique» de A) l'effective médiation de l'*humain* et du *cosmique*: D fonde la virtualité de la reprise du dialogue et pose donc le salut comme possible.

La proposition  $d \rightarrow m$  est satisfaite dans les cas suivants qu'illustrent les divers énoncés de **P**:

	Si	alors	
(A)	$\bar{d}$	$m$ ou $\bar{m}$	(épisode ou fin absolue)
(B)	$\bar{m}$	$\bar{d}$	(aliénation inévitable)
(C)	$d$	$m$	(salut souhaité; la forme infinitive situe le procès dans un contexte inactualisé)
(D)	$m$	$d$ ou $\bar{d}$	(dialogue non exclu)

#### 4.2.5.

L'unité intégrante du poème affirme la nécessaire interdépendance de deux types de communication, la communication intersubjective de deux personnes humaines, la communication de l'homme et du monde.

Le terme *homme* recouvre deux acteurs, l'un masculin, l'autre féminin,

dont les fonctions complémentaires ne sont pas interchangeable. La communication de l'acteur masculin avec le monde se réalise moyennant une relation d'échange entre homme et femme à l'intérieur de laquelle la femme joue le rôle d'être médiateur. Le salut se trouve ainsi placé dans la dépendance de l'amour capable d'assurer l'intégration des communications linguistique et visuelle.

Femme et homme assument chacun une double fonction à l'intérieur du circuit d'échanges: *elle* est à la fois médiatrice et interlocuteur; *lui*, poète et locuteur, est aussi le bénéficiaire du *sourire du monde* que lui transmet la femme aimée.

#### 4.3.1.

De nombreux critères permettent de constituer des classes de termes équivalents sous un certain rapport et distribués dans les quatre sous-unités **ABCD**: l'un des paradigmes identifiables retient tout particulièrement l'attention, celui du *primum tempus*.

Dernier mot de 07, l'adjectif «puerile» est positionnellement couplé avec «giovani» du vers correspondant de **I** (02) et avec «aprile» qui rime avec lui.

«giovani» et «puerile» sont adjectifs qualificatifs, pré- ou postposés, du syntagme *préposition + (article) + adjectif et substantif* dont est composé le second septénaire du premier vers martellien de chaque strophe.

«puerile» et «aprile», puisqu'ils riment entre eux, sont les seuls mots du paradigme à être couplés à la fois par un lien positionnel et phonique.

La mise en corrélation de ces mots tend à souligner le rapport de différence et de ressemblance que la tradition poétique établit entre les premières saisons de l'année et les premières années de la vie.

Bien que positionnellement non comparable aux précédents lexèmes, le substantif «primavere» introduit en **B** le terme du *primum tempus* qui manquait encore à notre liste. Les quatre termes considérés forment, par l'intermédiaire des corrélations grammaticales *pluriel / singulier* et *adjectif / substantif* un système d'homologies qui reflète, à un niveau formel, le parallélisme des unités de deuxième et de troisième degré décrit comme **R1R2**.

Ce parallélisme formel peut conférer une valeur sémantique spécifique aux catégories grammaticales elles-mêmes. En d'autres termes, on est en droit de se demander s'il n'existe pas des homologies qui mettraient en jeu des éléments appartenant à des plans différents tels que: *substantif / adjectif :: cosmique / humain* ou encore *pluriel / singulier :: disjonction*

(*négation*) / *conjonction (affirmation)*). Seule une analyse plus poussée et fondée sur des considérations théoriques plus générales permettrait de répondre à de telles questions.

#### 4.3.2.

Les quatre lexèmes retenus jusqu'ici n'épuisent pas la classe des termes qui renvoient au temps des origines.

«te» (01) et «tuo» (06) se réfèrent à un acteur auquel est obliquement appliqué, selon l'ordre psychique («accanto a te... *giovani tormenti*») ou physique («il tuo sorriso ... della *guancia puerile*»), le prédicat «jeune». Afin de respecter l'organisation du texte en quatre énoncés, on distinguera par un indice les deux apparitions, en **A** et en **C**, du même acteur: *TU1*, *TU2*. Il sera plus facile de mettre *TU* en parallèle avec l'acteur féminin – ou sa négation – qu'on trouve en **B** et en **D**.

A la double détermination juvénile de *TU* correspondent les deux espèces de référence au *primum tempus* que l'on rencontre de part et d'autre d'«Aretusa», dans le dernier énoncé («la *clemenza iridata delle sere d'aprile ... i verdi anni sul prato*»). Le couplage d'«Aretusa» (**D**) – nom propre singulier – avec «primavere» (**B**) – nom commun pluriel – est indexé par la position respective de ces mots au début du dernier vers de **I** et de **II** dont ils occupent les quatre premières positions syllabiques.

«primavere» appartient donc à la fois à la série des lexèmes: «giovani», «primavere», «puerile», «aprile» et au quaternaire des acteurs.

#### 4.3.3.

La dernière unité du poème contient trois termes du paradigme du *primum tempus*: «aprile» (08), «Aretusa» (10) et, au même vers 10, «verdi anni», périphrase courante pour la «jeunesse» qui implique la mise en corrélation métaphorique du temps humain et du temps cosmique.

Élément hétérogène du paradigme par sa nature linguistique (syntagme *adjectif + substantif*), ce dernier terme remplit une fonction particulière. La locution «verdi anni» exprime de manière redondante la conjonction, impliquée déjà par la figure médiatrice d'Aréthuse<sup>7</sup>, des ordres humain

7: On relèvera encore le double emploi, propre et figuré de «clemenza». L'adjectif «*iridata*» se réfère aussi bien au chromatisme céleste qu'à celui de l'œil (l'«iris»). L'image «La *clemenza iridata delle sere d'aprile / si riversa dagli occhi lungo il corpo d'Aretusa*» apparaît pleinement cohérente.

et cosmique que les quatre termes de la sous-classe lexicale du paradigme maintenaient séparés.

Cette conjonction toutefois n'exprime, nous le savons, qu'une partie du *contenu posé*: l'énoncé terminal d'*Evento* ne correspond pas à la dernière séquence narrative. Le «récit» demeure suspendu; on ignore si la *réintégration* décrite en C, dans l'avant-dernière image, sera effective, si la médiation exprimée sur le plan *mythique* (D) se réalisera sur le plan *pratique* des faits.

#### 4.3.4.

Conformément à l'indication contenue dans le titre, le poème comporte une méditation sur le temps. C'est ainsi qu'aux lexèmes qui font allusion au *primum tempus*, correspondent nécessairement ceux qui se rapportent à l'*ultimum tempus*: «morte» (04); «averno» (07).

La succession des instants, en quoi consiste le temps, assume des significations diverses selon que la plénitude des origines – qui s'est peu à peu épuisée dans le cours du devenir – est ou non récupérable; en d'autres termes, selon que la mort coïncide avec un terme final, ou non.

Le temps est lui-même pensable de deux manières au moins:

– la succession des instants détermine une durée unique non répétable et orientée vers une limite finale qui s'oppose à la limite initiale comme la négation à l'affirmation, ou encore comme la vacuité à la plénitude (*irreparable tempus*);

– le temps consiste en une durée indéfinie composée de séquences toujours semblables et répétables, enchaînées entre elles par la coïncidence de la limite terminale de l'une avec la limite initiale de l'autre (*temps circulaire*).

La mise en corrélation, en I, de *TU1* avec *primavere* suppose, entre autres, les oppositions suivantes: *destin humain unique orienté vers la mort* / *temps de la nature constitué de séquences répétables qui font alterner vie et mort*.

La figure d'Aréthuse semble destinée à résoudre l'opposition d'une existence unique mais mortelle et d'une existence perpétuelle mais générique: elle suggère le concept d'un devenir temporel à la fois unique et permanent.

La dernière image du poème fait allusion à une durée orientée (et donc racontable), celle de la métamorphose d'Aréthuse, et, en même temps, non historique: elle ne s'accomplit jamais, Aréthuse ne rejoindra pas les «vertes années» qu'elle ne cessera de poursuivre.<sup>8</sup>

8: «inseguire» ne comporte aucune limite implicite, contrairement, par exemple, au verbe «raggiungere».



## 4.3.5.

La classe des entités féminines et jeunes comprend trois figures: TU, primavere\*, Aretusa qui forment un système à quatre termes: TU1, primavere, TU2, Aretusa. L'opposition TU1/TU2 est fondée sur celle des énoncés correspondants A/C référés, respectivement, à un procès actualisé et à un procès virtuel.

Le couplage de «primavere» avec «Aretusa» nous incite à rechercher le sémantisme de la corrélation lexicale et grammaticale *nom commun + pluriel / nom propre + singulier* qui se révèle homologable avec la corrélation d'une figure partiellement anthropomorphe et statique («appoggiate») en contexte urbain («muri»), objet du procès du *regard* et une entité dynamique («insegue») sujet du procès du *rayonnement*, en contexte campagnard («prato»).

Aréthuse est à printemps comme acteur à pseudo-acteur. Nonobstant une relative anthropomorphisation, il manque aux printemps le sème *animé* (figuré, dans le cas d'espèce, comme *dynamisme*) et le sème *individué* (ou *individuable*)<sup>9</sup>.

Ainsi que nous l'avons déjà noté, Aréthuse et printemps sont équivalents (ou du moins comparables) dans la mesure où ils s'opposent ensemble à TU comme troisième personne à deuxième personne (R2).

Le système des acteurs ne peut que refléter aussi la corrélation des deux strophes (R1): TU1 et printemps sont à TU2 et à Aréthuse comme des figures non médiatrices (régime de disjonction ou de négation) à des figures médiatrices (régime de conjonction ou d'affirmation). La médiation est niée, en effet, en B, où l'acteur du *primum tempus* demeure extérieur par rapport aux «murs» («appoggiate a muri») et, de manière générale, à l'espace urbain, affirmée en D où, à tous les niveaux, se manifeste le régime des petits intervalles, ou du passage: le corps d'Aréthuse, à la fois humain et élémentaire se confond avec le mouvement qui porte des yeux jusque sur le pré où indéfiniment se prolonge la poursuite, la clémence irisée du ciel.

Les figures de I TU1 et primavere se trouvent dans une relation d'exclusion: *humain / non humain :: personne du dialogue +  $\psi$  / non-personne du non-dialogue +  $\phi$* , tandis que celles de II, qui réalisent la conjonction  $\psi + \phi$  entretiennent un rapport métaphorique de ressemblance et de différence.

\* nous notons ici *primavere* pour rappeler que le printemps est du genre féminin en italien.

9: voir note 6.

Dans la seconde strophe, on distingue deux modalités de la médiation définissables selon l'axe *qualification / fonction*. Aréthuse est un être médiateur en raison de son appartenance à deux ordres habituellement distincts: *TU2*, figure qui, d'un point de vue taxinomique, n'est en rien ambiguë, opère la médiation entre un acteur masculin et le monde grâce à la fonction complexe qu'elle remplit de sujet du procès du *rayonnement* (comme Aréthuse) et d'objet du procès du *regard* (à la manière des printemps).

## 4.3.6.

Les trois tableaux suivants illustreront le système des quatre manifestations de l'acteur féminin et jeune, *a*, le ternaire des qualifications, *b*, celui des fonctions, *c*.

*a*

<i>TU1</i> (A)	<i>TU2</i> (C)	Aréthuse (D)	printemps (B)
non-médiation	médiation		non-médiation
$\psi$	$\psi + \varphi$		$\varphi$

*b*

printemps	3 <sup>e</sup> personne	pluriel (non individué)	entité cosmique
Aréthuse		singulier (individué)	entité humaine et cosmique
<i>TU</i>	2 <sup>e</sup> personne		entité humaine

*c*

printemps	objet du <i>regard</i>	
<i>TU2</i>		
Aréthuse		sujet du rayonnement

## 4.4.1.

On a fait correspondre à chacun des énoncés **ABCD** un procès construit, en rapport avec l'ordre de la vision, distinct du procès spécifique décrit dans chacune des images particulières. Ainsi, par exemple, le *non-rayonnement*, indiqué dans la première unité par le complément de manière «con le ciglia pesanti», n'est pas identifiable avec le procès dénoté par le verbe et par le syntagme sujet «s'è posata una requie di giovani tormenti» qui constitue le noyau de la première proposition.

Le procès en relation avec l'ordre de la vision n'est jamais exprimé par le verbe principal; il convient maintenant de rendre compte de l'organisation sémantique des procès en relation avec les formes verbales.

Admettons d'abord qu'à chaque sous-unité correspond un procès et un seul (simple ou complexe), que l'énoncé comporte une forme verbale (**A**), ou deux, coordonnées (**C**) ou subordonnées l'une à l'autre (**B**, **D**).

La nouvelle série de quatre procès ainsi obtenue doit refléter à son tour l'articulation des quatre unités **ABCD**. Elle formera un système que nous décrirons en définissant:

- a) l'isotopie générale des procès en jeu;
- b) les axes sémantiques qui permettent de les articuler.

## 4.4.2.

L'isotopie générale, à laquelle fait allusion le titre, *Evento*, paraît en relation avec la dimension temporelle. L'examen de chaque énoncé particulier confirme l'intuition en vertu de laquelle la lecture du poème implique un concept du temps tel que le devenir est perçu comme une perte (d'être ou d'avoir). La Vie en tant qu'expression de la victoire sur l'*irreparable tempus* n'est possible que si les pertes sont compensées par des gains correspondants.

La corrélation la plus efficace pour rendre compte de l'unité des quatre procès semble être: *perte compensée* / *perte non compensée* traduisible en termes plus figurés: *Vie et salut* / *mort et aliénation*.

Directement lexicalisé en **B** et **C**, le contenu *perte* est obliquement exprimé en **A** et en **D** par l'image de la descente (dans la dernière image en conformité avec la relation métaphorique courante établie entre la fuite du temps et l'écoulement des eaux). Le dynamisme descendant coïncide donc avec un mouvement orienté vers une limite finale et il doit être interprété comme un mouvement de perte.

## 4.4.3.

Les différents procès se distinguent en outre selon une articulation temporelle à trois termes: (*accompli / en cours*) / *virtuel*, manifestée par les oppositions linguistiques: passé composé («s'è posata»); présent («si perdono»; «si riversa . . . che insegue»); infinitif («perdere e ritrovare»).

Par effet de contexte et compte tenu du parallélisme des énoncés intérieurs, le procès en cours de **B** apparaît comme une image du procès virtuel de l'aliénation d'*EGO*; il est en rapport de contradiction avec l'image de la réintégration virtuelle du héros, évoquée en **C**.

L'effet d'écho produit par la répétition, dans les énoncés contigus intérieurs, du morphème lexical *perd-*, qui comporte le contenu sémique *limite terminale*, assure le passage de **I** à **II**.

Donné en **B** comme non accompli et non compensable (ceux qui «se perdent en regardant» sont en un sens métaphorique déjà «morts»: «mortes effigies»), le procès de perte se présente au contraire dans la troisième unité, parce qu'il est lié à un mouvement destiné à garantir une récupération («perdre et retrouver»), *virtuel* et *compensable*.

Les verbes principaux réfléchis des énoncés extérieurs sont sémantiquement comparables:

«posarsi» / «riversarsi» :: *mouvement descendant + limite terminale implicite* / *mouvement descendant + limite initiale implicite*.

Le dernier procès du poème est analysable, dans sa complexité, comme un mouvement descendant à partir d'une limite initiale située en haut («sere d'aprile»: <ciel>; «occhi») prolongé («lungo il corpo») jusqu'à un pôle situé en bas («prato»: <terre>; <pieds>; «insegue sul») et jamais atteint.

<i>unité</i>	<i>perde</i>	<i>gain</i>	<i>perde compensée / non compensée</i>	<i>perde compensable / non compensable</i>
<b>A</b>	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>1</i> ou <i>0</i>
<b>B</b>	<i>1</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	<i>0</i>
<b>C</b>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	( <i>1</i> )
<b>D</b>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	( <i>1</i> )

Le pôle objet terminal, «i verdi anni» apparaît comme la transformation (en quelque sorte, la métamorphose) de la substance même qui se «perd» («la clemenza iridata delle sere d'aprile»): sujet et objet appartiennent au paradigme du *primum tempus*! Le procès **D** correspond à une perte infinie mais continuellement compensée par un gain équivalent.

Les procès **C** et **D** illustrent deux manières complémentaires de compenser la perte inhérente au devenir, qu'il convient de mettre en corrélation avec les deux types de personnages médiateurs, le *conciliateur* (*TU2*) et l'*intermédiaire* (Aréthuse). La compensation se réalise tantôt grâce à une alternance de phases discrètes, tantôt en vertu d'un passage continu d'un pôle initial vers un pôle terminal substantiellement défini comme initial. En un cas, perte et gain se succèdent, dans l'autre, ils sont simultanés.

### 5.1.

*Evento* comporte une dimension narrative et c'est pourquoi nous nous sommes référé, à diverses reprises, à des concepts élaborés dans le cadre de la théorie des récits. Plutôt qu'en un récit, le discours poétique que nous avons analysé, consiste en une réflexion sur les divers déroulements possibles d'une histoire – celle du sujet locuteur – en cours et non encore accomplie. *Evento* met en corrélation une situation actuelle du sujet, ambiguë quant à ses conséquences, avec deux situations terminales, entre elles incompatibles, et qui sont l'une à l'autre comme le *contenu inversé* au *contenu posé*, comme la négation de la Vie (**B**) à son affirmation (**C**).

La relation métaphorique Aréthuse-*TU* étant admise, le dernier énoncé éclaire l'instant présent, négatif, d'une lumière de salut: il ap-

<i>nature et fonction du procès</i>	<i>commentaire</i>
accompli; événement qui met en question la possibilité du salut	limite terminale atteinte qui peut se confondre ou non avec une limite initiale
en cours; image de l'aliénation virtuelle d' <i>EGO</i>	limite terminale visée qui ne coïncide pas avec une limite initiale
virtuel; image de la réintégration souhaitée	limite terminale et limite initiale tour à tour atteintes à l'intérieur d'un procès non limité
en cours; image de la fonction médiatrice de l'acteur féminin	procès non limité, perpétuel, qui vise une limite terminale-initiale non accessible

porte la certitude que l'événement actuel (A) n'implique pas nécessairement, pour le sujet, le destin des «mortes effigies» (B) défini comme un procès irréversible d'aliénation et de mort. Le procès D qui se déroule dans un contexte mythique, dans un «ailleurs de notre monde», nie les deux négations implicites de I et affirme aussi bien la liberté du sujet-héros que la possibilité de la Vie.

Les deux lectures de A, non compatibles entre elles, ne sont pas symétriques: si l'une implique l'aliénation, l'autre ne pose ni le salut ni la perte, elle n'anticipe pas sur l'avenir. La liberté du sujet se trouve préservée aussi longtemps qu'est sauvegardée l'ambiguïté du déroulement futur des événements et du «récit». Par delà le dilemme de la nécessité et du hasard – deux formes du *non-sens* – apparaît le concept antithétique d'un *destin ouvert*, celui du héros libre dans un monde où le salut – rendu possible par la correspondance redécouverte de l'homme et du cosmos – est en accord avec les aspirations fondamentales du sujet.

## 5.2.

La méthode d'analyse suivie exige que l'on considère chaque pièce comme une totalité fermée: en effet, la valeur d'une unité linguistique donnée n'est définissable que relativement à la valeur actualisée des autres unités dans le discours-objet, sans préjudice des autres valeurs que celles-ci pourraient assumer dans des contextes différents.

Si l'on considère en revanche les résultats obtenus sur le plan du contenu, il apparaît que l'on a, peu à peu, dégagé de grandes unités de contenu organisées en système et qui sont des éléments constitutifs de l'univers sémantique du poète: on vérifiera la pertinence des contenus construits non seulement par rapport à leur adéquation à l'objet spécifique étudié, mais aussi dans la perspective de cette totalité supérieure, voulue par le poète, qu'est le recueil, *Avvento notturno*. Le critère de validation du modèle sera celui de sa productivité: on mesurera jusqu'à quel point la connaissance des principales articulations sémantiques permet au lecteur ou à l'analyste de substituer à l'attitude de décrypteur celle de décodeur.

Jacques Geninascà  
NEUCHÂTEL