

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE D'ORAN

FACULTE DES LETTRES LANGUES ET ARTS

DEPARTEMENT DES LANGUES LATINES

ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS

SECTION DE FRANÇAIS

MEMOIRE DE MAGISTER

OPTION : SCIENCES DU LANGAGE

**SPATIALITE ET TEMPORALITE
DANS L'ŒUVRE DE MOHAMMED DIB :
LES TERRASSES D'ORSOL**

Présenté par :

Melle Fadia BEDJAOUI

Sous la Direction de :

Professeur Fewzia KARA-SARI

Jury:

Docteur Rahmouna MEHADJI-ZARRIOR (M.C.)

Professeur Fewzia KARA-SARI

Docteur Ourida NEMMICHE-NEKKACHE (C.C.)

Docteur Fatima-Zohra LALAOUI-CHIALI (M.C.)

PRESIDENT

DIRECTEUR

CO-DIRECTEUR

EXAMINATEUR

Année universitaire : 2006-2007

INTRODUCTION GENERALE

Champ de recherche :

Le champ de recherche de ce présent travail se situe dans la littérature maghrébine d'expression française et ses représentations culturelles. L'évocation du nom de Mohammed DIB fait indubitablement référence à l'une des figures emblématiques de la littérature algérienne d'expression française. Auteur prolifique et poète inventif, son écriture est d'influence éclectique et variée (une vingtaine de romans et de recueils de nouvelles).

On ne saurait définir l'œuvre de DIB autrement que comme un fructueux travail de réflexion sur la valeur de la parole et de l'action. Ainsi, il passe d'une prise de conscience prolétarienne dans la trilogie de ses premiers romans ; *La Grande maison* (1952), *L'Incendie* (1954) ou *Le Métier à tisser* (1957), à une réflexion sur les voies de l'exil dans sa trilogie romanesque *nordique* ; *Les Terrasses d'Orsol* (1985), *Le Sommeil d'Eve* (1989) et *Neiges de marbre* (1990).

Les Terrasses d'Orsol s'inscrit dans cette démarche toujours renouvelée et si personnelle. On pourrait dire que l'auteur renoue avec une littérature esthétique et thématique qui, par l'art du langage et un style surchargé de lyrisme, truffé de réminiscences, traduit des sentiments, des émotions et des images par des cadences, des sonorités et des figures de style. *Les Terrasses d'Orsol* reste une œuvre majeure du romancier, dont le charme nous transporte vers des espaces magiques et réalistes à la fois car, en fait, cet illustre écrivain à l'instar de tant d'autres a *tout simplement* puisé son inspiration dans son pays, dans sa culture, dans sa vie qui l'ont façonné. Cette

recherche symbolique d'une mémoire est omniprésente dans le texte dibien.

Pourquoi Mohammed DIB ? Pourquoi l'écriture dibienne ?

Guidé par cette *noblesse antique* du poète allemand Hoffmann, tel un poète romantique, et inspiré de la mystique arabe, DIB transpose réalité et fiction et révèle les émotions les plus subtiles qui ravissent l'être humain. Allant vers une recherche du dépouillement, il enveloppe ses mots d'une grande intensité pour y puiser les petites et grandes significations où le mythe s'incruste d'avantage. C'est une écriture énigmatique, surréaliste, pleine de symboles et de paraboles : c'est le bruit des mots qui provoquent le sens chez DIB. Il a donné naissance à une écriture déchirante qui prend en compte l'âme humaine dans toute sa dimension: misère et grandeur. On pourra dire à juste titre qu'il s'agit d'une écriture aux confluent de l'histoire, des langues et des cultures. Elle porte en elle un profond humanisme: l'écriture est une forme de saisie du monde. DIB était à la recherche de l'homme et ses vertus, du lien universel qui relie les hommes entre eux: l'humanité. En fait, son exil, loin de sa patrie natale, a été non seulement source d'inspiration, mais aussi sa raison d'être.

Motivation :

Notre position de *locuteur* de la langue française, ainsi que notre responsabilité en tant que *sujet parlant* de culture algérienne constituent probablement deux paramètres qui ont provoqué à la fois intérêt, curiosité et questionnements.

Observations:

Nos lectures et ce qui nous a interpellé en tant que *lectrice* (*allocutaire*) de DIB et par conséquent, en tant que partenaire et participante à ses préoccupations, nous ont amené à faire certaines observations, qui elles mêmes nous ont permis de sélectionner notre thème, c'est-à-dire de partir du champ de recherche, le plus large, et de nous focaliser sur le sujet précis de nos préoccupations, le plus réduit: c'est-à-dire littérature : maghrébine ; auteur contemporain : Mohammed DIB ; période :1985 ; ouvrage choisi : *Les Terrasses d'Orsol* et particulièrement la première *partie* ou même *segment* ou *entité d'énoncé*. Bien que répertorié comme roman, l'oeuvre choisie ne possède pas les caractéristiques de ce dernier, notamment le contenu et la structure ne semblent pas être en rapport immédiat avec la conception acquise du genre littéraire. Pour paraphraser A .J .GREIMAS dans *Du sens 2* (1970), à partir de l'ensemble de l'oeuvre de DIB, il fallait choisir un texte représentatif et, ainsi, notre choix s'est finalement fixé sur le premier *chapitre*, (en utilisant ce terme avec beaucoup de circonspection car l'ouvrage ne répond pas aux normes du roman classique) ; c'est celui qui nous a donné le plus de satisfaction. Du point de vue de l'analyse, le corpus répond plus au moins aux trois conditions établies par GREIMAS dans *Sémantique structurale*, à savoir : être représentatif, exhaustif et homogène (1), car toute la difficulté réside

entre l'analyse de l'ensemble du texte qui tout en dégageant peut être un certain nombre de caractéristiques générales resterait nécessairement superficiel et la micro analyse , d'une tranche textuelle ou certains mécanismes mis en évidence , quelques faits assurés risqueraient de se perdre dans le labyrinthe des détails.
(GREIMAS, 1966 :143)

Ce choix n'est que l'expression personnelle d'une appréciation antérieure de la première trilogie de DIB étudiée en graduation, et d'une certaine curiosité quant à l'évolution de l'écriture dibienne dans la trilogie suivante ; et d'une compréhension plus ou moins intuitive ou logique du rapport espace/temps dans cette première partie des *Terrasses d'Orsol*.

Thème :

L'errance, voilà un thème fidèle au lyrisme de Dib, cette quête invisible de l'absolu, de soi jusqu'à la déraison. *Les Terrasses d'Orsol*, c'est l'ultime voyage au *pays de l'oubli* jusqu'à en oublier son propre pays, une sorte de demie mort pour renaître à nouveau à travers des réminiscences. Jarbher, *ville absolue*, imaginaire, terre d'exil où le héros a l'air d'un naufragé déposé, là, par l'océan qui l'entoure inexorablement ; les vagues, les rochers, semblant être ici les seuls indices auxquels il s'accroche pour sortir des ténèbres de l'oubli. Dès les premières lignes du roman, le narrateur nous plonge dans l'incertitude, la confusion des faits et gestes, plus encore la confusion de l'être.

De voyage en exil, d'oubli en amnésie, de confusion en schizophrénie : l'écriture est ici une écriture de l'extrême, du crescendo. Et nous, lecteurs déambulons, en tâtonnant dans les rues inondées de lumière de Jarbher, quêtant au détour des mots la moindre révélation qui éclairera le mystère de l'infini voyage.

Vers où cette quête va-t-elle nous mener ? Cette recherche du *moi* n'obéit-elle pas à un certain impératif cognitif de SOCRATE *connais toi toi-même* ? Aussi devons-nous porter une réflexion philosophique sur le texte dibien afin d'élucider le problème

de la *reconnaissance* de soi. Toutefois, il y a une voix spirituelle qui se dégage du récit. Une chose frappe dès l'abord: l'unité profonde sous-jacente à la lumière, cette lumière qui entoure le personnage de toute part, cette même lumière qui a longtemps été l'inspiration des soufis tout comme la quête de l'être suprême.

Une analyse sémiotique du texte ne révélera-t-elle pas une présence de la doctrine soufie, car on en rencontre dans ce texte les thèmes majeurs: le voyage, la quête, les réminiscences, et enfin *la richesse de soi* qu'on ne trouve qu'après un exil de l'esprit et du corps, et de la transcendance du corps par l'esprit? Jarbher pourrait aussi nous rappeler le mot soufi *Jabhrut* qui veut dire monde supra formel, tout comme ces lieux où errent les personnages d'Orsol. Reste à savoir comment cette quête de l'âme s'effectue à travers le temps et l'espace, ou plutôt comment ce type de textes développe *une culture de l'ailleurs* chez DIB ?

L'analyse du texte retenu sera faite dans l'optique d'une grammaire du sens, c'est-à-dire une grammaire alliant linguistique et sémiotique (2). Il s'agit en somme d'un système de production qui n'est au bout du compte que la résultante patente d'un procès de signification.

La narrativité, une composante prépondérante du récit, en est son essence même par sa double propriété, imitation de la réalité par l'art poétique (*mimésis*) et narration des péripéties et tourments des personnages (*diégésis*). En fait, les fondements du récit *Les Terrasses d'Orsol* sont la représentation avec l'imitation, allant de la représentation du monde (*phusis*) par le langage, à la réflexion et la production la (*poésis*) pour aboutir à la représentation qui est la (*mimésis*).

Le texte dibien se structure d'une part autour *d'un manque* reflétant l'idée de complémentarité de soi avec l'autre et, faisant ainsi appel à l'échange entre les cultures. DIB est déjà le porte parole de l'universalisme, et des symboles archétypiques foisonnent dans son œuvre à travers mythes arabes et références à des textes sacrés. Si cette quête du soi à travers l'autre s'inspire d'un romanesque soulignant à la fois la mystique religieuse et le modèle de la plénitude de la tradition antique, elle est une écriture qui allie les dimensions fondamentales de l'humain, c'est-à-dire la vie, la mort, la folie.

L'écriture dibienne est ainsi amenée à développer une trichotomie dédoublée : errance/absence /mort, et amour/présence / folie, où présence et absence vont se combiner dans la folie. Elle se localise dans un espace où la littérature est située à son niveau le plus mythique et, pour reprendre la célèbre expression de KHATIBI *des textes limites*, elle s'enferme sur un silence irréversible: celui de la folie, loin de la quête dont le silence ronge la rupture identitaire. L'écriture en crise d'identité sera en quête de ce sens qui ne pouvant être exprimé tend à poursuivre ce rêve Flaubertien, c'est-à-dire de l'écriture *sur rien où l'absence exprime toute présence* (DERRIDA) (SUN) @1997). L'écriture retrouve ainsi un espace onirique, lieu privilégié de l'absence où tout peut se dire.

Espace et récit :

Dans la vie quotidienne, l'espace est une préoccupation humaine indissociable de l'être, et leur influence réciproque entre l'espace et l'être humain s'exprime aussi bien dans la vie courante que dans les écrits littéraires. Sans doute, la problématique de l'espace fictif est elle

moins mise en valeur dans les œuvres littéraires que celle de la temporalité. Ceci peut s'expliquer du fait que la littérature utilise le langage pour s'exprimer et donc puiser son unicité dans une continuité linéaire, c'est-à-dire un enchaînement de mots dans le temps, de même qu'un texte musical s'exécute dans la durée du temps contrairement à la peinture qui s'accomplit dans l'étendue. La littérature fait néanmoins référence à des figures de l'espace ou peint des lieux : rappelons à cet effet, les célèbres critiques de BACHELARD (*La Poétique de l'espace*, 1957), de DURAND (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969) ou de BUTOR (*L'Espace du roman*, 1962) qui accordent un intérêt particulier à cette relation triangulaire entre espace du roman, moi du lecteur et espace réel. De même, GENETTE dans *La Littérature et l'espace*, dévoile une fine perception de cette notion de spatialité par ses questionnements sur l'existence probable d'une *spatialité littéraire active et non passive* et d'une *spatialité représentative et non représentée* (1969 :43-44). Ou encore MITTERRAND dans *Le Discours du roman* (1980), lui, réserve une place importante dans le monde fictif en reconnaissant que l'espace, le personnage ou le temps sont des composantes essentielles du récit.

Évoqué comme une représentation graphique où se déroule l'action du texte, l'espace ou plutôt les rapports spatiaux entre les différentes composantes textuelles se conjuguent pour créer le déploiement de l'action. A ce propos, il importe de se remémorer NEEFS qui mentionne que la prose narrative

a pu devenir approfondissement grandiose de l'expérience imaginaire et intellectuelle de l'espace et ce de par sa souplesse et complexité à faire glisser l'un dans l'autre récit et déploiement de l'espace.
(NEEFS, 1987)

S'il en est ainsi, la lecture nécessite la connaissance d'*un univers sémantique emmagasiné* (GREIMAS, 1966) et exige différentes compétences incorporées dans une aire culturelle:

- compétence lexicale évoquant le souvenir d'un terme à travers la déclinaison de BLANCHOT et le carré sémiotique de GREIMAS,
- compétence logico sémantique englobant raisonnement dichotomique de termes, et
- compétence d'organisation requérant du lecteur d'ordonner les items lexicaux.

Une telle narrativisation de l'espace amène à considérer ce dernier dans l'ordre fictif sous deux aspects distincts qui rejoignent la distinction proposée par DE CERTEAU entre lieu et espace dans *L'Invention du quotidien 1/Arts de faire* (1980 :129):

- d'une part, l'espace (le *lieu* selon DE CERTEAU) est une disposition fonctionnelle qui ordonne les situations des différents éléments qu'il regroupe : maisons, rues, océan...
- d'autre part, il est (l'espace selon DE CERTEAU) un espace pour soi lié à la perception et à la sensibilité du sujet qui la pratique ; il devient non plus fonctionnel, mais chargé de valeurs diverses.

On retrouve chez DIB, toutes ces appréhensions de l'espace : facteur de narrativisation et vecteur des valeurs d'un sujet, mais le texte *Les Terrasses d'Orsol*, dès son premier chapitre introduit un paramètre de brouillage qu'il nous faudra étudier dans la mesure où il double l'espace fictif d'un espace *réel* du sujet énonçant.

En ce sens, l'écriture dibienne est *lisible*, ce que souligne sa narration qui mène vers l'abstraction à travers, entre autres, des ellipses, des suppressions, des abandons d'explications nécessaires. DIB réussit le

défi de faire saisir ce qu'il s'abstient *d'écrire*, et le système compensatoire de la spatialité et de la temporalité joue ici un rôle essentiel.

Notre objectif est donc de mettre en exergue les mécanismes qui construisent cette quête du sujet dans la diachronie : le temps, et dans la synchronie : l'espace.

Interpréter ou lire ?

Un texte aussi symbolique que celui de DIB provoque, plus que d'autres, un risque de réduction interprétative. Ceci est particulièrement net dans toute une ligne critique qui se réfère au soufisme s'appuyant sur le nom Jarbher dont l'identification éponyme de cet espace renvoie à des référents interculturels dont le plus signifiant est l'interpellation sémantique provoquée par le mot soufi *Jabhrut* qui signifie *monde supra formel*, tout comme ces lieux évanescents où errent les personnages d'Orsol, et qui va traiter *Les Terrasses d'Orsol* comme une parabole d'une quête spirituelle à transposer.

Une deuxième caractéristique de l'interprétation traduit l'idée que certains pensent échapper à la réduction interprétative par une multi interprétation qui s'appuie notamment sur des théories différentes.

La problématique de l'interprétation a toujours été une préoccupation humaine, millénaire et plus particulièrement l'interprétation des rêves, car le rêve est en fait à l'origine de toute écriture. Aussi, pour interpréter un texte, l'individu se réfère à des conventions provenant de théories de réception allant, tout d'abord, de l'interprétation adamienne avec son interdit originel, à celles de nos jours, ainsi qu'à ce solipsisme qui constitue une partie intégrante de

l'être. L'écriture s'effectue, par conséquent, à partir de cette situation onirique où la signifiante n'est pas le produit de la linéarité des signifiants, mais aussi une force se développant en germe. Ceci reflète la pensée de BARTHES (1953) quant au développement de l'écriture comme un germe et non comme une ligne.

Comme VOLTAIRE (1764) le mentionne si bien : *l'écriture est la simple peinture de la voix*, elle est l'espace dans lequel, *l'écrivain est lui même comme un nouvel idiome qui se construit*, dit MERLEAU-PONTY dans *La prose du monde* (1969 : IV).

Si les théories de l'interprétation se sont évertuées à produire des outils théoriques facilitant la réception des textes, l'effet déclenché par l'œuvre sur le destinataire est un paramètre essentiel dans le processus de lecture. Les contributions en interprétation ont été bien riches, variant de la catharsis aristotélicienne aux diverses poétiques qui se sont développées au cours des siècles précédents, aux esthétiques contemporaines: phénoménologie, herméneutique, sémiotique. Certes, notre propos n'est pas de développer diverses théories, mais d'aboutir à l'écriture d'aujourd'hui, à son interprétation. Si HUSSERL écrit dans *L'origine de la géométrie* (1962) :

*que le sens doit attendre d'être écrit pour
s'habiter lui même et devenir ce qu'à différer de
soi il est : le sens
(DERRIDA@*)*

on comprend donc que le sens se dit, se libère et se renouvelle à chaque lecture. On est alors dans une situation dialectique entre approche générative, qui conçoit les règles de production de l'objet textuel analysable indépendamment des effets qu'il provoque, et approche interprétative, qui se concentre sur le destinataire. ECO définit

Cette apposition comme une trichotomie entre interprétation comme recherche de l'intentio auctoris, interprétation comme recherche de l'intentio operis et interprétation comme prescription de l'intentio lectoris.
(ECO@*)

Pour ECO, un texte possède des possibilités indéniables d'alimenter des interprétations variées et il perçoit aussi une distinction entre interprétation et utilisation d'un texte. Enfin, l'incontournable BARTHES affirme que le texte est une productivité incessante.

Ainsi, Il ne s'agit plus de trouver un seul sens, mais plusieurs sens parce qu'on tient compte des modalités entre l'intention, le sens, à savoir selon l'œuvre, selon l'auteur et selon le lecteur.

Mais, le texte de DIB nous paraît intéressant parce qu'il développe ou favorise un autre rapport à l'interprétation qui n'est ni l'interprétation réductive, ni la multi interprétation : c'est un rapport non pas à/aux signification(s) mais au procès même de la signification, c'est-à-dire la signifiance, ce qui est caractéristique des textes modernes dont l'intérêt n'est pas d'aboutir à une ou plusieurs significations, mais sur le travail de la signification. Pour rendre compte de cet autre rapport au sens, à savoir la signifiance, la sémiotique de GREIMAS s'avère particulièrement pertinente où le récit est l'immanence du texte, qui est donc à la fois parcours et discours, narrativité et discursivité. Le parcours génératif de la signification sera le générateur du sens.

Un récit implique une linéarité, sa construction se fait en fonction d'une fin qui est censée aboutir quelque part. Cela dit, des digressions

peuvent se hisser au sein de la trame du récit et nous faire dévier du sens initial, tel est le cas dans *Les Terrasses d'Orsol*.

L'écriture dibienne se dégage des artifices de la doxa et engage sa quête de ce rêve orphéen: une écriture sans littérature, c'est-à-dire une littérature lue dans son sens de présence, une écriture en quête d'absolu et d'absence. A vrai dire, dans le texte dibien, la quête du sens devient à elle-même son propre objet:

La lecture va donc devenir errance à travers un itinéraire labyrinthique où temps et espace se trouvant confondus vont créer une rupture chronotopique rendant la langue autarcique. Les dimensions vont puiser dans l'espace onirique pour créer...un espace de seule vérité donc de seule réalité.
(France Jeune Net@ 2004)

Le texte dibien est, en ce sens, cette philosophie défendue par MONTAIGNE comme étant l'apprentissage de la mort ou stoïcisme :

une mort donnée comme celle d'un réel non conforme aux vœux de vie, un réel ne portant ni la nostalgie du passé ni l'espoir du futur, une mort identitaire
(IBID.)

Plan du mémoire :

Comment rendre compte de cette tension dans laquelle se déploie l'écriture de DIB ? Tension entre l'hétérogène et l'homogène ? Le souci de ce récit n'est pas un problème de texte pluriel, mais plutôt de texte hétérogène et qui se présente comme tel. Comment l'aborder ? Quelle est l'opération de lecture à mettre en œuvre pour ne pas nier l'hétérogénéité du texte ? Cela sera l'objet de notre premier chapitre intitulé : *Particularités de la narration*.

Il s'agira ensuite d'interroger la circularité qui s'établit entre temps et espace et en permet l'articulation. Repérer ces jeux d'aller retour, nous permettra de dégager également tout un jeu sur le savoir et le rêve, sur l'être et le paraître, car on a à faire à un sujet qui est polarisé par son objet. Il y a donc une quête, mais cet objet n'est pas manifesté dans le texte. Ce qui est intéressant, c'est de voir comment à partir de ce *non objet*, le discours construit des dispositifs temporels et spatiaux pour bâtir des programmes virtuels. Ce sera la matière du chapitre deux intitulé : *Problèmes de figuration : espace/ temps*.

Enfin, notre chapitre trois, intitulé *Place du sujet de l'énonciation* tentera de questionner le dispositif énonciatif du texte : à quel niveau de vérité se trouve-t-on? Au niveau des faits, du récit des faits ou de l'intertexte, à savoir la polyphonie ? Comment le sujet est-il saisi par ses voix, et comment le discours en rend-il compte ?

Notes :

(I) On dira qu'un corpus, pour être bien constitué, doit satisfaire à trois conditions : être représentatif, exhaustif et homogène.

1. La représentativité : peut-être définie comme la relation hypotaxique allant de la partie qu'est le corpus à la totalité du discours, effectivement réalisé ou simplement possible, qu'il sous-entend. La question de la représentativité se pose tout aussi bien pour les corpus individuels que pour les corpus collectifs.

Individuel : écrits de Baudelaire = part intime de la totalité des paroles *pensées* par lui-même.

Collectif : tous les documents conservés relatifs à la société française du XVe siècle : dans quelle mesure un tel corpus représente toutes les expressions de cette société.

Ce qui permet de soutenir que le corpus, tout en restant partiel, peut être représentatif, ce sont les traits fondamentaux du fonctionnement du discours retenus sous les noms de redondance et de clôture.

2. L'exhaustivité: du corpus et, à son tour, à concevoir comme l'adéquation du modèle à construire à la totalité de ses éléments implicitement contenus dans le corpus.

- Le principe d'exhaustivité a été considéré, tout le long du XIXe siècle, ..., comme la condition sine qua non de toute recherche humaniste.

- on se demande aujourd'hui s'il n'existe pas de moyens plus économiques qui permettraient d'obtenir les mêmes garanties de fidélité de la description au corpus que celles que paraît offrir l'exhaustivité :

a) dans la première phase, la description se ferait en n'utilisant qu'un segment de corpus, considéré comme représentatif, et en construisant, à partir de ce segment, un modèle n'ayant qu'une valeur opérationnelle.

b) la deuxième phase serait celle de la vérification de ce modèle provisoire. Deux procédures de vérification non contradictoires dont le choix dépend surtout de la nature du corpus à décrire, peuvent alors être distinguées :

b.1.) la vérification par saturation du modèle (Propp, Lévi-Strauss) qui consiste à entamer la deuxième partie du corpus et à poursuivre systématiquement la comparaison entre le modèle et les occurrences successives de la manifestation, et cela jusqu'à épuisement définitif des variations structurelles.

b.2.) la vérification par sondage : qui consiste à choisir, selon les procédures étudiées par les statisticiens (R. Moreau), un certain nombre de tranches représentatives de la deuxième partie du corpus et à observer le comportement du modèle appliqué à ces tranches de

manifestation. Le modèle peut être ainsi confirmé, infirmé ou complété. Dans les dernières éventualités, la reprise totale de l'analyse doit être envisagée, et l'opération, dans son ensemble, sera poursuivie jusqu'à la confirmation du bien-fondé du modèle opérationnel.

3. l'homogénéité : du corpus paraît dépendre, à première vue, surtout lorsqu'il s'agit de corpus collectifs, d'un ensemble de conditions non linguistiques, d'un paramètre de situation relatif aux variations saisissables, soit au niveau des locuteurs, soit au niveau du volume de la communication.

Quant aux variations dues au locuteur de la communication, les problèmes des écarts diachroniques (classe d'âge) ou des types de manifestation (niveaux culturels, etc.) qui paraissent non linguistiques lorsqu'il s'agit de corpus collectifs, se retrouvent tels quels à l'intérieur du corpus individuel : la manifestation discursive d'un seul locuteur se déroule nécessairement sur l'axe diachronique, elle peut prendre la forme figurative (poésie) ou non-figurative (théories esthétiques).

(GREIMAS, 1966)

(2) En tant que science nomothétique, la sémiotique est une science du général, des règles et des lois, mais elle s'intéresse aux sens attribués aux phénomènes pour ceux qui en ont l'expérience, et par conséquent, elle opère par l'intermédiaire de la formation des modèles.

(SONESSON, 1994)

CHAPITRE I : PARTICULARITES DE LA NARRATION

A : Dispositif narratologique :

A travers le modèle narratologique, on passe de la signification au sens (analyse discursive) dans l'intrigue de l'œuvre *Les Terrasses d'Orsol*. C'est une micro analyse qui nous projette dans la macro analyse du roman.

Il faut introduire une marge de manoeuvre qui perce le statut particulier de cet ouvrage, à savoir une réflexion philosophique ; et ce par une grande maturité et une grande intelligence, une perception très fine des cultures française et algérienne ou simplement un délire de l'écrivain.

Quant au titre *Les Terrasses D'Orsol*, le sujet décrit la ville Jarbher de son balcon sous forme de terrasses sur les versants d'une montagne. Jarbher représente un macro espace qui est géographiquement reconnu, mais socialement contraignant, c'est-à-dire un espace qui est réduit à sa dimension sociale et culturelle.

C'est une ville en terrasses, en gradins où le sujet décrit la ville de son balcon qui lui, se situe en haut de la montagne d'où on voit les différents niveaux de la ville.

On parle d'un texte dont on peut remettre en cause la fonction romanesque, mais qui constitue un ouvrage qui a un sens et c'est dans ce sens qu'il est une entité qui a un début et une fin. Il y a une dynamique avec une intrigue et un conflit auxquels il y a une réponse, même si celle-ci n'est pas clairement explicitée.

La dernière partie s'apparente beaucoup plus à un épilogue. DIB s'intéressait énormément à la mythologie. Son texte est de nature philosophique qui résume ce qui a été raconté comme dans les pièces grecques ; il synthétise le sens du récit.

Dans le texte, on retrouve des phénomènes d'enchâssement qui provoquent des anachronies narratives ; il s'agit d'anachronies par introspection au même titre que l'on retrouve des effets de ralentissement, des passages où le récit se poursuit, alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire.

Selon RICARDOU, on se retrouve dans un rapport d'opposition caractérisant ainsi cette relation entre l'enchâssant et l'enchâssé à savoir

Là où le sens domine, le texte tend à l'évanescence, là où le texte domine, le sens tend à la problématique
(RICARDOU, 1978 :43)

Ainsi, RICARDOU, dans *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), analyse la mise en abyme comme *révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient*. Il s'agit d'un jeu subtil entre les diverses grandeurs figuratives incluses dans le texte. GRASSIN écrit à ce sujet qu'il s'agit d'un

vertige qui s'empare du lecteur devant la malléabilité du sens, son instabilité résultant du jeu infini des signifiants dans un texte
(GRASSIN@*)

Le lecteur se retrouve face à l'indétermination, l'absence de tout principe organisateur. Il est pris de vertige devant l'insondable et l'indicible. Cela dit, la mise en abyme peut servir à mettre en évidence

le thème principal du roman. Selon Mieke BAL, la fabula principale et la fabula enchâssée se paraphrasent mutuellement grâce à l'élément ou aux éléments qu'elles ont en commun. La fonction du sous texte est d'être un signe du texte principal ou primaire (Fabula, Paraphrase, Sous texte).

Si l'on reprend la définition de la mise en abyme en Narratologie, il s'agit en fait d'un dispositif insérant un récit (sous texte) dans le récit principal ou primaire. Ce qui est intéressant à savoir, ce sont les révélations qu'on peut obtenir par l'énonciation. Il s'agit donc d'explorer la mise en abyme prospective et rétrospective, car l'auteur en arrive dans les insertions au degré zéro de la mise en abyme. Il trouble la temporalité du récit en perturbant de ce fait la compréhension du lecteur.

C'est une fragmentation qui est intéressante, car elle allie la rétrospection et la prospection. Contrairement au texte qui se trouve au service de la narration (comme récit) et de l'histoire, où c'est le texte qui joue en fragmentant les histoires (on peut le faire tenir par l'histoire, par ce qu'il raconte), ou encore aux textes qui se posent comme savoir sur l'histoire (tout ce que génère la littérature fantastique au sens de TODOROV(1972), à savoir une histoire avec un sujet d'interprétation qui n'a pas les moyens d'interpréter l'histoire qui est en train de se dérouler), le texte de DIB (1985) représente un cas de fragmentation de l'énonciation. Il s'agit d'une représentation assez complexe, en ce sens qu'il n'y a pas de représentation du degré zéro de l'évènement dont on parle ; cet évènement ne subsiste que dans le discours d'un *je*, qui d'une certaine manière se déroule :

Page10 : *-Je me suis dit*

-J'en suis à me répéter

En analysant la perspective narrative dans le texte, on constate une focalisation à dominante interne puisque la narration s'organise autour d'un acteur qui est le personnage du récit. Ce dernier est le centre de toutes les perceptions mais, avec l'intrusion d'un narrateur en *focalisation externe*. On rentre dans un jeu de débrayage. Dans la perspective greimassienne, le *il* permet de rompre l'inhérence du sujet à lui-même. Cette construction prend tout son appui sur la figure d'un sujet observateur débrayé :

Page 15 : *Il était partagé entre ce qu'il voyait dehors, cette lumière, cette malédiction, et ce qu'il voyait en dedans, la même lumière, la même malédiction, je reste là.*

Il s'agit en somme d'une narration intercalée, une forme mixte entre narration ultérieure (la rétrospection) et une narration simultanée grâce au phénomène de mise en abîme. Tout l'intérêt de cette analyse est de rechercher quel est l'effet produit par l'utilisation de ce genre de procédé. Ce chapitre est particulièrement caractérisé par le mode itératif :

Page 9 : - *je me pose et repose la même question*
Page12 : - *je retournerai sur les lieux*
Page17 : - *je m'enfuis de nouveau*

ce qui évoque la permanence et l'habitude.

Par ailleurs, il subsiste des phénomènes de retour vers l'énonciation *je m'enfuis comme hier* (Page17) ; il s'agit d'un ré-embayage vers le lieu de l'énonciation.

On peut observer cette énonciation énoncée selon deux angles :

- celui de l'activité de perception, on constate une mise en scène d'un objet, par exemple l'océan qui suppose un point de vue par rapport à un foyer de perception qui est manifesté par le biais d'un observateur actorialisé, qui n'est autre que le sujet observateur, et
- celui de la narration, où il s'agit d'un narrateur principalement homodiégétique.

En établissant une typologie des narrateurs, on retrouve :

- Un narrateur intradiégétique (sujets observateurs) à travers des passages qui renvoient à des repères autobiographiques (la première partie ne représente qu'une brève énoncée : c'est un texte qui admet un début et une fin, mais qui n'est pas une entité en lui-même ; c'est un segment textuel). Le repérage des lieux de mémoire : ce sont des référents autobiographiques, pour lesquelles DIB marque son rapport à une culture, un pays et une langue.
- un narrateur extradiégétique : les italiques, très importantes car ce sont des signes diacritiques outre leurs significations sémiotiques, qui signifient une variable d'énonciation. Donc, le narrateur à la troisième personne du singulier exprime et ajoute un autre fil (celui des écritures en italique) qui n'ont une signification dans le texte que par rapport au premier récit à la première personne du singulier et surtout par rapport à l'ensemble du roman (énonciateur à la troisième personne).

L'énonciation est ainsi fluctuante, mobile et déplace l'énonciateur et l'allocutaire ; parfois on constate une sorte d'interversion des rôles : c'est l'allocutaire qui parle du narrateur, ce qui introduit une dimension autobiographique au récit.

B : Problèmes de cohérence :

1- Rappels théoriques :

GREIMAS définit comment se délimite le corpus d'une recherche et il détermine trois caractéristiques fondamentales : l'homogénéité, l'exhaustivité et la représentativité. On admet que cette partie est représentative.

Si l'on se base sur le concept sémiotique de jonction, on remarque d'emblée une relation de disjonction, car le sujet se trouve privé de son objet.

ED a perdu la mémoire (non avoir)

ED ne sait pas (non savoir)

Manipulation-action-sanction

Peut-on parler de parcours du savoir ?

Il y a un enjeu narratif dans le récit de DIB, même si l'objet de la quête n'est à aucun moment clairement déterminé, et que l'on retrouve à travers l'étude de :

- la dimension pragmatique
- la dimension cognitive
- la dimension pathémique : c'est une dimension qui concerne la modulation des états d'âme.

Sachant que ce sont les valeurs positives ou négatives qui définissent des sujets actant dans le schéma actanciel classique de GREIMAS, dans le cas du texte de DIB, ce sont les énonciations qui valorisent ou dévalorisent des différents types d'énonciateurs, de l'infinie petitesse de l'être humain.

Les catégories sur lesquelles se fondent le sujet sont mises à mal et non le contenu. L'intérêt de GREIMAS est de présenter le non sujet pas uniquement parce qu'il n'agit pas, autrement dit comme un sujet qui est défini par une absence de compétence, d'action ce qui est le cas de n'importe quel sujet à un moment ou à un autre dans le parcours narratif (le non pouvoir) ; ce qui ne remet pas en cause pour autant la notion de sujet, même si celui-ci n'a pas toutes les compétences.

2- Incohérence ou tension ?

Dans le premier chapitre du récit *Les Terrasses d'Orsol*, il y a une narration à la première personne du singulier et une narration en italique à la troisième personne du singulier. On se retrouve dans un narrateur que l'on peut confondre avec le sujet parlant : il y a une distance qui est introduite entre le *je* d'un sujet parlant et le locuteur *il*.

Ainsi, dans le passage :

Page 162 : *je rencontre dans la glace, l'autre, que je ne m'attendais pas à voir de sitôt*

à l'intérieur même de la ligne de cohérence du sujet, on a un principe de cohérence qui est mis en même temps en déroute, en quelque sorte, puisque les positions respectives du *je* et le *il* se mettent à ne plus

fonctionner ; ce qui ne met pas en doute la cohérence, mais cela crée un écart.

Dans le récit à la première personne, on met en scène un autre (page 162). Cela fait partie de l'organisation actorielle du récit. Mais le récit en italique se construit de son côté et le texte qu'on a à lire, est la juxtaposition des deux. Et cette juxtaposition est structurante de la signification, même si elle est obscurissante pour la lecture.

Par conséquent c'est un sujet qui a une espèce de vie intérieure, une vie dédoublée. Quel est ce sujet qui dit à la fois :

Page 9/10:*Il faut que je surmonte mon agitation...
que j'y voie clair*

et au milieu de la phrase

Page 9 : *Il marche au bord des ténèbres du monde parce que la lumière a mis sa chair au feu, elle est sa malédiction et la malédiction de ses jours et il a les yeux de toutes les choses qu'elle éclaire*

Le discours de *je* est cassé, fractionné par des interventions à la troisième personne qui ne sont pas référées à un acteur particulier. Ce qui donne l'impression que c'est un autre texte : il s'agit d'un *il* qui ne dépend pas d'un narrateur principal mais d'un autre niveau.

Donc ces interventions d'un point de vue extra-narratif s'intéressent non pas à un événement, mais à l'état du sujet. On tend vers une sémiotique du sujet : c'est un sujet du non savoir mais surtout c'est un sujet qui ne sait pas lui-même: il est ouvert par les interventions à la troisième personne.

C'est ainsi que le *je* et l'insertion du *il* manifestent une faille référentielle, mais pas assez suffisante pour mettre en déroute complètement la cohérence du texte : elle crée des points de questionnement, des points de résistance. Cette tension entre le continu et le discontinu paraît très caractéristique de la poétique de DIB de manière générale, et elle s'accroît au fur et à mesure qu'il écrit.

La tension subsiste dans les rapports qu'entretiennent ces deux énonciateurs, des rapports sous tension de conflit dus à l'insistance de ces personnages devant l'inéluctabilité du temps (comprendre le temps comme euphémisme pour la mort, c'est l'éternité).

Le lecteur se retrouve face à une indistinction entre le souvenir, l'expérience vécue et celle qui est racontée ; ce qui remet en cause les bornes du récit. Cela dit, c'est l'instance narrative *il* qui suscite l'intérêt du lecteur : celle-ci est prise en charge par un observateur, observant le personnage et non le narrateur, car les insertions en italiques coupent le discours du narrateur qui vient se superposer sur celui du narrateur premier. C'est une écriture en italique qui donne l'impression que c'est un autre texte qui est mis, il s'agit d'un *il* qui ne dépend pas d'un narrateur principal, mais d'un autre niveau.

Il y a des moments où le lecteur ne peut établir la cohérence du texte. L'une des hypothèses serait de repartir sur la notion de sujet dans la mesure où la notion de non sujet ne serait pas l'échec momentané à acquérir une compétence mais qui va être l'impossibilité de se poser comme sujet, sachant à titre d'exemple que le sujet du non marcher est quand même un sujet, simplement le non sujet du marcher n'est pas en mesure de se mettre dans un programme narratif. Ce n'est pas l'échec du pouvoir cognitif du pouvoir faire, mais l'impossibilité de

se mettre dans le pouvoir faire : une espèce de non compétence de la compétence.

Pourrait-on trouver à partir de ce texte des moments où il y a des défaillances de cohérence auxquelles on ignore comment remédier par la suite, car la lecture répare habituellement le vacillement de la cohérence dans le récit. La réparation des défaillances dans la construction de la cohérence s'effectue par la lecture qui conduit à une nouvelle lecture. Or, ici, la fin, qui est censée rétablir l'ordre du récit, ne suggère aucune réparation par le lecteur de cette défaillance de la cohérence. Elle ne permet pas une relecture en vue d'une nouvelle cohérence sémantique du texte par un effet de retour.

On est simplement contraint de repérer les défaillances qu'on n'arrive pas à réparer ainsi que le trouble sémantique qu'on n'arrive pas à surmonter : tel est l'exemple du *je* et du *il* et de leur redistribution. Rien ne permet de rétablir l'ordre des choses. En littérature, on l'appelle l'écriture de la modernité, qui ferait en sorte de maintenir une tension à l'intérieur même du texte, entre cohérence et incohérence, et qui refléterait précisément la spécificité de cette écriture.

Dans le schéma narratif, la dimension pathémique prédomine. Tel est le cas avec les deux actants (acteurs) *je*, *il*. Ces derniers ne disposent pas d'un même savoir sur l'objet de la quête ; de ce fait cette modalité devient en elle-même *Objet de valeur* et par conséquent *un enjeu narratif*. On ignore si le sujet se plait à entretenir l'illusion ou s'acharne en vain à percer le mystère (objet de la quête) :

Page 43 : *il ne savait pas ce qu'il cherchait mais n'osait pas se l'avouer dans le secret de son cœur, n'osait pas se le dire en conscience*

Étant donné que l'objet de la quête n'est pas nommé, le seul élément explicite demeure la relation modale du sujet à l'objet : c'est la corrélation entre les deux.

Comment l'objet construit-il le sujet ? Comment le sujet reconstruit-il l'objet à partir des compétences du savoir et du pouvoir ?

Le texte représente un bon lieu d'exercice d'observation de ces phénomènes. Reste à analyser cette tension et à en voir la fonction : comment est-elle maintenue, d'une part, et que peut on en déduire sur l'enjeu du texte, à savoir la signification et non pas le sens ? À titre d'exemple, l'époque DADA voulait tourner en dérision la littérature de manière générale : elle cherchait donc à produire du non-sens tout en produisant de la signification. Autrement dit, cette résistance à la cohérence est signifiante et relève du travail de l'interprétation.

3- La quête du racontable :

On remarque dans le reste du roman, une espèce de représentation chronologique où la couleur du temps n'est pas toujours la même. C'est un ordre chronologique organisé par le travail du sujet énonciateur, ainsi l'indexation chronologique (les jours) défile sur un présent de l'énonciation. C'est un temps qui est réglé par la découverte de la fosse (le temps se compte à partir de la découverte de la fosse).

De ce fait, on a posé le curseur de l'énonciation dans un espace/temps du retour

Page 12 : *J'en reviens*

dont on ignore le commencement, mais que l'itération d'enquête permet d'établir une quête du savoir. Ce n'est qu'ainsi que la temporalité contribue à augmenter la tension dramatique,

Page 9 : *je n'ai pas attendu pour rentrer*

une action relatée par rapport à un temps initial qui reste trouble. D'ailleurs, la tension dramatique est dans ce qui est racontable. Y a-t-il quelque chose de racontable pour que la perspective soit centrée sur le sujet de l'énonciation vers l'acte de raconter avec une insistance très forte sur les conditions affectives du sujet ? C'est un problème qui relève du savoir, du pouvoir-raconter. En fait, on raconte la quête du racontable !

Le narrateur dans son parcours d'intensité, opère une concentration très forte sur un objet unique, le sujet est saisi par le même objet.

Dans ce texte, on met en scène un rapport sujet-objet qui est tendu. Les formules en italique marquent l'absence du *je* ainsi, on est amené à se demander si ces parties ne sont pas là pour se superposer du point de vue de la matérialité de l'écrit, dans le discours du narrateur. Ces insertions viendraient s'introduire à la troisième personne en *voix off* pour justement observer ce qui se passe entre narration et récit.

Page 9/10: *Il marche au bord des ténèbres du monde
parce que la lumière a mis sa chair en feu (...)
il a écarté les yeux de toutes les choses qu'elle
éclaire*

Tel un super *je* qui parlerai de *je* en terme de *il*, ce *je* narrateur s'intéresse à un *je* acteur, celui qui a fait la découverte de la chose, mais c'est un *super je* qui parle de *je* et qui l'appelle *il*. Ainsi,

il parle de ce narrateur en tant que narrateur lui-même. Il est en train de créer un lien entre *il* dont parle X et qui n'est pas dedans, mais simplement une marque typographique qui est seulement du côté de l'écrivain (c'est l'acte d'écriture de l'auteur qui est en train de conserver ce lien entre ce *je* narrateur et ce *je* acteur et qui le commente avec des termes qui sont moins figuratifs que le récit initial mais plus thématiques , à savoir *ténèbres* , *lumière*). C'est du semi-figuratif et du semi-abstrait, ce qui traduit l'impression que le récit figuratif a une allure de parabole. En thématissant à titre d'exemple, ce que le sujet voit figurativement comme un parapet, sémantiquement fonctionnerait comme une autre isotopie religieuse ou philosophique et par la suite dans

Page 15 : *il était partagé entre ce qu'il voyait dehors cette lumière, cette malédiction, et ce qu'il voyait dedans, la même lumière , la même malédiction*

correspond à ce qui est raconté dehors, en tant que chose à raconter et dedans, en tant que sujet affecté. De ce fait, cela concerne un espace tensif entre le sujet et l'objet, d'où l'hypothèse du *je* narrateur et du *je* acteur. Dans le passage *Médusé par ce spectacle...je reste là* (IBID), le *je* narrateur fait un récit présent ; en ce qui concerne le *je* acteur, il ne s'intéresse pas à la capacité de raconter.

Pour la sémiotique, ce texte est à la limite de la distinction sujet-objet. Le but de l'analyse sémiotique, c'est la construction de la signification à travers de multiples questionnements : quel est le principe de cohérence du récit, le problème de la cohérence dans le récit, quels sont les éléments constructeurs de la cohérence ? Le problème de cette lecture, c'est qu'il y a des éléments de cohérence qui sont constructeurs du premier récit, cette cohérence étant bien évidemment d'ordre sémantique.

L'un des principes à étudier serait celui de la cohérence qui certes se complique parfois par la démultiplication des modalités du sujet, mais ce qui s'affiche continuellement, c'est la prolifération de la parole.

Cette hétérogénéité persistante ne dessert pas la défaillance du récit, mais c'est un point important dans ce qui est de la recherche de l'écriture en tension !

On cherche dans ce récit à décrire la variation continue et instable des états du sujet lui-même, ce qui fait l'objet de la sémiotique des passions.

Ainsi, ce qui est caractéristique dans le récit, en plus de la structure narrative, c'est l'énonciation et les rôles thématiques. Il y a une construction de cohérence autour de la parole, et une construction à partir des rôles thématiques.

Dans le récit, il y a beaucoup moins d'appui sur la composante strictement narrative que dans les œuvres antérieures de l'auteur. Ce n'est pas sur le narratif que repose l'essentiel de la cohérence, un fait notable dans l'œuvre de DIB par rapport à son ancienne trilogie.

Rendre compte d'une cohérence perpétuellement menacée donne l'impression d'une certaine illisibilité textuelle. La spécificité de ce texte est dans cette cohérence déconstruite dans laquelle dès qu'on commence à s'y installer, on est vite dépassé. Reste à réaliser, non pas les éléments d'incohérence en eux-mêmes, mais l'effet produit par la tension et puis les éléments qui la nient (autres facteurs de cohérence qui apparaissent comme source d'incohérence).

Dans tous les romans, le *faire* est toujours défini par rapport à l'objet de la quête et dans ce cas, c'est un système où il y a une espèce de vouloir faire intransitif. Ainsi l'océan crée le désir mais pas nécessairement le désir d'un objet, d'où l'impossibilité de nommer l'objet du désir ou de la quête, ce qui fait toute la problématique d'un sujet qui désire un objet ! Et très souvent dans la représentation qu'on a de l'objet de la quête c'est l'objet de valeur qui déclenche le désir, et le rôle de la manipulation en langue, c'est de donner suffisamment d'attraits aux valeurs pour qu'on décide en conséquence de se voir constituer comme désirant cet objet.

Toute la manipulation est fondée sur l'objet de valeur. C'est une représentation assez traditionnelle où la source du désir demeure l'objet. À quoi peut-on dire que l'inverse puisse être vrai ? C'est-à-dire que c'est un sujet désirant qui crée l'objet ; ainsi le désir pré existe à l'objet. En littérature, cela était ressenti, par exemple, au début des romantiques qui désiraient *un je ne sais quoi*.

Le désir, c'est d'abord un sujet désirant. Dans ce cas précis, il y a la création d'un appel vers l'ailleurs forme qu'on pourrait traduire comme vouloir aller ailleurs et en même temps, il n'y a pas d'investissement, manifestation, vers cet ailleurs.

D'une certaine manière, on se trouve devant une position d'un vouloir ou un désir référé au sujet et non pas à l'objet, donc un désir sans objet et de cette manière, la notion de quête devient problématique. L'intérêt d'une difficulté est de dire quelle en est la signification au lieu de la supprimer comme une obscurité.

Il y a une difficulté à construire le programme de la quête et on réintroduit l'image de l'océan pour montrer du doigt l'ampleur de cette

difficulté et non de la résoudre. Les interrogations créent la norme de la seconde narration.

Le problème de la narration n'est pas présenté comme une question à laquelle il faut répondre mais, se trouve remplacée par une question à résoudre *ai-je vu ce que j'ai vu ?* (Page 11).

Elle reste une question à élucider et qui prête à confusion et au trouble. De ce fait la construction de la narration substitue le rapport sujet objet à un problème de position qu'occupent en même temps les positions du sujet et de l'objet.

Un discours littéraire est construit *normalement* selon les règles d'organisation narrative, en ce sens qu'il doit mettre en place une quête d'un objet de valeur.

Dans le récit de DIB, cet objet représente un savoir dont la finalité est l'acquisition de ce savoir, même si celle-ci se solde par un échec.

Tout l'ouvrage met en scène *une aventure cognitive* aux termes de Greimas dans DU sens 2 :

L'objet savoir étant la visée du discours il est évident que l'état initial d'où part la quête est un état vu de non savoir
(GREIMAS, 1983 :179)

Si l'on avait à schématiser le récit de DIB, on aurait :

le savoir en tant que modalités et réagit nécessairement un objet de savoir situé sur un palier discursif hiérarchiquement inférieur.
(IBID.)

Des questionnements perpétuels qui taraudent le sujet du discours et qui ne laissent pas transparaître une ignorance, mais un profond trouble, une sorte de refus de la vérité. Ce refus donne lieu à un échec comme le résultat de la quête et c'est bien en effet le problème ici présenté. Si l'on observe attentivement la structure du roman en tant que lecteur, on aura l'impression que le récit n'apporte pas de réponse mais structure des anaphores interminables. C'est à ce titre que l'on peut déduire que *la question contient ... L'objet du savoir le topique du discours* (Ibid).

Le premier chapitre de DIB articule bien l'organisation discursive et narrative du récit de l'échec :

l'échec lui-même ne se présente pas de manière abrupte mais progressivement une série d'opérations cognitives permet de rendre compte de cette dégradation
(IBID : 188)

Le discours du sujet se construit grâce à une série d'anaphores, il s'agit d'une construction qui s'effectue sur différents niveaux selon les particularités de chacun :

Dans le texte de DIB, le savoir est posé comme objet valeur ; c'est ainsi qu'un discours s'organise autour de cet objet de quête et qu'on nommera discours cognitif. A travers ce sujet qui n'est autre que le sujet opérateur *je*, on voit s'organiser les opérations d'acquisition du savoir, c'est à dire un programme narratif d'acquisition. Ainsi, les discours cognitifs se présenteront :

Donc comme la mise en scène des programmes narratifs d'acquisition d'objets conformément à l'algorithme narratif. On trouvera donc dans le

discours cognitif des énoncés du faire (faire cognitif) et le palier modal qui correspond au devoir- faire, vouloir-faire, savoir- faire et pouvoir – faire
(GIROUD et PANIER, 1979)

Les activités cognitives du sujet phrastique je sont :

*Je n'aurais pas su,
Que s'est-il passé qui se laisserait raconter ?
Je suis en train de me monter la tête ?
Je m'en rendrai compte tout à l'heure, je saurai si je donne
en pleine folie.
Je le sais
Que j'y voie clair
Je réfléchis ... Je finirai par trouver une explication à tout
ça.
J'oublie ce qu'il faut, je ne sais plus ce que j'ai dit.
Je me perds en conjecture et n'en retiens aucune.
Ai-je vu ou non ce que j'ai vu ?
J'ai du accrocher mon attention !
Je ne sais plus quel est l'objet de ma chasse. Ce serait ce
rien que tout atteste autour de moi.*

Cette itération du sujet permet d'assurer l'isotopie de surface du récit et

cette succession d'énoncés dont les caractéristiques se trouvent précisées constitue un niveau discursif autonome que l'on peut désigner comme discours cognitif.
(GREIMAS ,1983 :182)

En principe une fois les processus d'acquisition et de production achevés, un savoir est censé être produit, ce qui justifie l'apparition des énoncés qui mettent justement en scène ce savoir que l'on appellera *discours objectif* :

Objet ne signifie nullement ainsi l'objectivité mais indique simplement que ce niveau de discours porte sur l'objet- savoir .Ce sont donc tous les discours qui concernent et présentent cet objet -valeur qui

est l'objet savoir effectué et communiqué par le discours cognitif : il s'agit donc d'énoncés d'état alors que dans discours cognitif on trouverait des énoncés du faire
(GIROUD et PANIER, 1979)

Le discours objectif est défini comme un discours qui

décrit les objets du savoir et les manipulations successives qu'ils subissent
(GREIMAS, 1983 :182)

Un petit échantillon à partir du récit :

Page11 : *Maudit endroit !*

Page12 : *C'est encore plus horrible que je ne le croyais !*

Page17 : *Je suis pris de nausée.*

Ce qui est représenté ici, c'est un savoir qui est produit, mais pas nommé. Ainsi les énoncés ci-dessus résultent du discours cognitif. Ce sont des énoncés descriptifs qui font office d'arguments pour le discours qui suit, à savoir le discours référentiel.

Enfin, un troisième discours vient sanctionner d'une certaine manière un discours cognitif et qui va dans la logique du discours objectif et qui serait le discours référentiel, un troisième niveau du discours qui fait office d'une réflexion méta-discursive sur le discours déjà produit :

Dans les discours du savoir la convocation du discours référentiel pour sanctionner le discours cognitif et le discours objectif met en place des procédures d'énonciation énoncée
(GIROUD et PANIER, 1979)

Dans *Il ne fait pas l'ombre d'un doute* (Page11) : Il s'agit ici d'une figure qui manifeste un jugement fait par le sujet d'état.

Pour les insertions dans le texte, on pourrait émettre un constat sur la temporalité ; il s'agit d'un temps à valeur atemporelle. C'est le temps de la vérité, des textes sacrés. C'est une vérité admise qui n'a pas besoin d'un postulat.

Si l'on avait à schématiser le récit de DIB, on aurait :

*le savoir en tant que modalités et réagit
nécessairement un objet de savoir situé sur un
palier discursif hiérarchiquement inférieur
(GREIMAS, 1983 :179)*

En guise de conclusion, on a en place un sujet qui est polarisé par son objet (une quête de l'objet), mais dont l'objet n'est pas manifesté dans le texte. Ce qui est intéressant, c'est de voir comment à partir de ce non objet, le discours construit des dispositifs temporels et spatiaux pour bâtir des programmes virtuels ?

CHAPITRE II : PROBLEMES DE FIGURATION : ESPACE/TEMPS

A : Du point de vue de la spatialité :

Créer un espace, c'est forcément se donner un cadre pour l'action. Temps et espace sont donc bien deux données essentielles du récit de fiction dans la mesure où celui-ci transmute des données du réel. L'espace joue un rôle bien plus complexe que celui de simple cadre.

Dans le roman de DIB, on postulera que l'espace est poétisé, abstrait, en ce sens qu'il est en relation avec le caractère cénesthésique du sujet (actant). C'est un espace riche en signification. En effet, l'océan en tant qu'espace dans le récit est double. Il donne à l'œuvre sa *cohérence* et sa *vraisemblance*. Il est un espace signifiant en relation non pas seulement avec l'œil de l'actant, à savoir son regard, mais aussi, avec son état d'âme. Il faut donc envisager cet espace comme une composante de l'unité de l'œuvre du point de vue de la signification.

L'espace dans le roman est constitué, en effet de différents lieux, variés et contrastés, situés sur divers plans, et placés dans des relations binaires d'opposition ou d'équivalence.

espaces d'habitation / espace de contemplation,
espace réel/ irréel
désert/ habité

C'est à travers ces différents espaces que se forment l'unité de l'œuvre et les traits sémantisés nécessaires au lecteur.

Dans cette séquence, l'espace change soudain par le passage de l'extérieur - les rues de la ville- vers l'intérieur - l'hôtel. La catégorie sémique concernant le balcon met en relief la frontière entre /l'espace extérieur/ vs / l'espace intérieur/. La description de ces deux isotopies permet de préciser dans le récit les positions spatiales du sujet observant.

Le balcon fonctionne comme un repère de connexion qui permet de délimiter le terrain de dehors et dedans, fonctionnant ainsi comme un lieu de transmission.

Dans le parcours spatial, on décèlera la mise en texte d'un espace intermédiaire *le balcon de la chambre d'hôtel* entre l'extérieur et l'intérieur ; c'est une ligne démarcative de frontières, notamment celle du /public/ et du /privé/ ; ces deux catégories mettent en avant la notion de territoire.

Ce passage indique aussi le passage de la / dysphorie/vs / euphorie/ :

Page 9 : *Je m'en rendrai compte, mais tout à l'heure, je saurai si je donne en pleine folie et le monde aussi ; ou cette ville ; ça finira par me rattraper, par me revenir, je le sais mais tout à l'heure. Maintenant ; du calme. C'est ce qu'il me faut surmonter mon agitation,*

c'est-à-dire le passage d'un état d'âme à un autre : ce qui construit son parcours passionnel.

La comparaison de deux passages descriptifs dans le texte nous permet de mettre en avant l'opposition entre deux champs sémantiques nettement distincts / l'organique / vs / le minéral /. Les éléments figuratifs qui les illustrent sont : les bas quartiers avec leurs ruelles

grises, la terre, les maisons, les murs , les bâtisses , pierre blanche , l'océan , la marée , les vagues. Ce transfert d'isotopie indique aussi le passage de la /dysphorie /vs / euphorie/.

Dans le texte, on peut donc diviser l'espace en une série de catégories figuratives (sensibles) : ce sont l'ensemble des lumières, des sons, des couleurs qui donnent cet aspect de vérité au texte.

La redondance de quelques éléments essentiels : la lumière, le silence, le bruit, les rues, l'océan, sont nécessairement indispensables, car ils donnent de la substance à l'espace.

Ce sont des détails que l'on retrouve au fur et à mesure qu'on avance dans le récit à travers l'observation du sujet percevant.

Par ailleurs, sur la gamme sonore du texte s'opposent et se succèdent deux registres de signification / bruit /vs/silence /. On pourra déduire à juste titre que le silence est indissociable du bruit. Celui-ci tend à changer pour céder la place au silence pesant. Ce silence entraîne une sensation d'étourdissement, de déséquilibre :

Page 13 : *Et il m'a sauté dessus avec une force et une soudaineté à en demeurer étourdi, le silence qui y plane, y règne*

On pourra s'attendre à un retentissement dans le silence répandu dans les rues. Il n'en résulte pas moins que dans le paragraphe final, le silence monopolise l'océan infini.

C'est dans le silence que la situation atteint son paroxysme dramatique, notamment grâce à sa forme pure et abstraite.

Page 17 : *Rien n'a l'air de se manifester en fin de compte et je ne sais quel est l'objet de ma chasse. Ce serait ce rien que tout atteste autour de moi. Ce serait la réponse...La voix muette de l'océan*

Ainsi, le silence permet à l'espace d'acquérir une densité particulière.

Un autre élément est à noter : la lumière permet d'établir la relation de l'être et du paraître. La lumière infinie permet, dans ce passage, de faire bifurquer l'imagination vers le symbolisme.

L'océan s'associe à l'isotopie de la transcendance ainsi le sujet percevant troublé plonge son regard dans l'immense paysage qui se déploie devant lui :

Page 15 : *Je me plonge dans la contemplation de l'océan.*
À
croire que je suis venu pour ça.

L'image fluide n'a lieu d'existence que par rapport à celle d'une image dure, d'où l'association entre le parapet de pierre blanche et l'océan (eau / pierre).

Autre processus permettant la restitution de l'espace : on citera la formule adverbiale *en bas* qui présuppose un sujet situé sur l'axe vertical et renvoie un objet qui est en dessous, situé sur le même axe. Ainsi, tout est repéré grâce à un *élément relationnel et organisateur de l'espace*. L'œil estime la distance et la position du sujet par rapport à l'objet. Deux isotopies figuratives de repérage sont mises en avant dans la description /verticalité/ vs / horizontalité /. Le récit réalise sur l'axe horizontal la diffusion de la profondeur.

Il conviendra également de distinguer le lieu topique (l'hôtel) et les lieux périphériques qui sont l'ensemble des espaces englobant l'espace topique à savoir : les rues, les maisons, les bâtisses, l'océan. Quant à Jarbher, elle est le lieu des épreuves et de la sanction. Ce programme complexe de déictique spatial est mis en place afin de provoquer *l'effet de réel*.

Chaque localisateur ne surgit que dans le jeu de fusionnement et de relations avec son voisinage. Ces éléments n'ont d'existence que celle d'être avec la situation contextuelle.

Le sujet de l'énonciation se trouve en possession d'une double tâche : la *description et l'observateur*, car il est défini entre autre par le voir. Il s'agit donc d'un discours descriptif car le point de vue est intrinsèquement lié à l'activité perceptive : *le point de vue dépend de l'observateur et son mode de présence énonciative*.

Le lecteur comprend au préalable la position spatiale de l'observatoire (l'hôtel) qui est en hauteur. La suite du texte nous confirme que c'est le point de vue perceptif du sujet qui oriente indubitablement la lecture du récit par le biais de la description. Cette dernière reflète une subjectivité assumée avec le *je*.

Page 12/13 :*Une inspiration de dernière minute m'a poussé à m'orienter depuis le meilleur observatoire qui soit ; mon hôtel ; il est perché sur les hauteurs de Jarbher. De mon balcon la ville vous est offerte comme sur un plateau. Quel coup d'œil !*

Aussi, il faut insister sur un principe d'organisation de l'espace qui est la dimensionnalité, car elle est en rapport avec la position de l'observateur.

Le sujet opérant paraît atteint par un besoin de voir, d'observer et de ce fait contempler. C'est un chapitre qui met en avant une sorte de topos fonctionnant ainsi au niveau de l'énonciation. Celui-ci permet de positionner le personnage en tant qu'observateur dont le regard embrasse l'espace préalablement à l'action. La description spatiale semble inexorablement dépendre de la trajectoire dessinée par le regard du personnage.

On remarquera deux circulations du regard dont dépend la représentation de l'espace au sens de GENETTE ; la représentation du personnage immobile est déterminée par *la procédure de travelling* ; le personnage est placé sur un poste fixe d'observatoire : le balcon (page12) puis le parapet (page15). Il s'ensuit nécessairement que l'espace s'ouvre comme un tableau à contempler. C'est ainsi que s'offre à nous des contemplations immobiles qui permettent de rendre compte d'une impression au même titre que d'une vision.

La seconde représentation est celle du personnage mouvant qui est caractérisée par la procédure *itinérante*. Cet itinéraire permet de créer un espace à la solidité organique par opposition à la première représentation :

Page 13 : *Et j'ai marché dans cet écheveau de couloirs entortillés, j'en ai sondé, exploré les profondeurs, je ne pourrais pas dire combien de rues, de défilés, j'avancerais dans un sens et aussitôt j'avais l'impression de me tromper, j'allais dans l'autre, et j'avais encore l'impression de me tromper. des impasses. des impasses, partout*

Ainsi, les deux représentations du personnage sont organisées dans le récit selon des séquences d'alternance : Balcon (travelling), rues (mouvements), parapet (travelling)

On constatera dans le texte que la polysémie des situations spatiales et narratives permet la restitution de l'espace. En outre, c'est le sujet observant qui assure la lisibilité et la cohérence de l'espace car il met en place la sensorialité spatiale en se basant sur son expérience esthétique et existentielle.

En somme, l'espace se déploie sur l'axe du regard. On tend dès lors vers la modalité du *faire voir*. Dans ce sens, le regard constitue un prétexte permettant ainsi de neutraliser l'énonciation de l'espace. Le regard est mis en rapport avec la compétence de l'énonciateur.

La figure *océan* oriente la signification et y intègre des valeurs comme l'attente à travers :

Page 85 : *on court au devant de la mer, affronte de la poitrine cette mer miterreinne notre vacillement sous le poids du soleil, et ferme les yeux dans une obscure attente, puis reçoit le choc de la vague .*

De même, l'évasion spatiale ou temporelle thématise un départ en voyage ou un exil en y actualisant la valeur *liberté* ou *libération*.

Page 86 : *Tonitruantes minutes où je me mets alors à surveiller l'océan comme si à travers ses brumes j'allais discerner l'étincelant chatoiement d'Orsol. Mais pas trace ni reflet de rien au fond de ces retraites de l'air et je comprends que ce n'est pas encore le jour où je mettrai les pieds à Orsol, où je parcourrai mon insaisissable ville.*

Se remémorer un souvenir soulignerait une évasion temporelle (d'une époque) : comme est le cas du sujet se remémorant son ancienne vie ou spatiale (d'un lieu) dans une autre ville que Jarbher à Orsol.

Transposant cette relation qu'entretient le sujet comme étant un corps sensible avec son environnement, à savoir dans ce cas de figure l'océan, il s'agit, alors d'une catégorie classématique, dont la thymie s'articule en un versant neutre, l'aphorie (l'indifférence)

Page129 : *je me réfugie dans mes pensées, je m'en remets à la paix des eaux ...propices eaux...de secondes en secondes les mêmes pensées ...me séparent de la réalité pour m'en révéler une autre, où des prodiges se préparent -des prodiges, rien de moins.*

La prise en compte de la masse thymique est au fondement de l'analyse sémiotique des passions.

Les valences sous la forme d'interrogation sont les conditions d'existence et d'apparition des valeurs. Chez DIB, les valences sont itératives, cela signifie que les choses ne peuvent être valorisées que si elles sont saisies dans la répétition ou l'itération ; l'océan détient une valeur axiologique (système de valeur).

Page15 : *l'océan roule les même pensées , des pensées en permanente gestation, l'océan tel qu'il est, ces pensées comme elles viennent, remuées, confondues ensemble, en gestation , toujours en gestation*

Les micro-récits, donc les insertions, peuvent constituer des motifs, à savoir des unités de discours figées et relativement autonomes (sous forme de séquence).

Cet exemple, montre les liens entre l'aspect et la saisie des passions, qui sont des phénomènes fortement aspectualisés (passions itératives), ainsi on fait intervenir le dispositif axiologique qui permet l'émergence des valeurs établies et relève du jeu des valences.

L'inertie du sujet narrateur annonce l'impossibilité d'une transformation d'un sujet d'état en un sujet de faire ; ce qui est saillant lors des passages de la contemplation de l'océan et ce qui explique la difficulté à reconstituer *un programme de la quête*, sachant que pour retracer ce programme, il est nécessaire de *transformer l'agir en faire*.

L'océan remplit sa fonction du paraître *puisqu'il détient des secrets*, afin de perdurer le Mystère :

Page 15 : *et que fait l'océan pendant ce temps, il joue. Je le considère, intrigué mais à moitié seulement, étonné mais à moitié seulement : à quel jeu joue-t-il ? Il appelle dirait -on, n'en finit pas d'appeler . Qui pourrait il appeler, ou quoi ? ... Ou il essaye de calmer, d'endormir en lui quelque chose qui le travaille et il laisse aller ses regards dans tous les sens, c'est ça une chose qui demeure toujours inconnue de nous*

L'océan représente à la fois obstacle et désir d'un dépassement, car il est le créateur d'un espace où le mystère autour de la quête peut pleinement remplir son rôle d'amortisseur de sens, où l'imaginaire peut s'exercer jusqu'à représenter l'objet lui-même de la quête du sujet.

Page 16 : *Rien n'a l'air de vouloir se manifester en fin de compte et je ne sais pas quel est l'objet de ma chasse. Ce serait ce rien que tout atteste autour de moi. Ce serait la réponse... la voix muette de l'océan*

En somme, il s'agit de resémantiser l'un des objets environnants, à savoir l'océan car il symbolise le souhait de faire sortir le quotidien vers un ailleurs : *il existerait des moyens d'épaissir la vie, de l'entre couper, par des détournements du fonctionnel, d'événements esthétiques.* Dès lors, les comportements et les attitudes du sujet, les interrogations et tourments qui lui taraudent l'esprit tout au long du récit permettent de constituer non pas une *syntaxe de la vie* pour reprendre des termes de GREIMAS mais une *syntaxe de l'esprit*. L'itération des contemplations dégénère en monotonie

Page 129 : *il n'y a rien à voir où que se porte le regard et même au -delà.*

La turbulence créée par le tumulte d'interrogation scande la seconde narration (texte en italique) et donne une cadence à la première narration (récit à la première personne du singulier).

L'imperfection apparaît comme un tremplin qui nous projette de l'insignifiance vers le Sens
(GREIMAS, 1987 :99)

Du point de vue de la thématisation, l'articulation de l'océan fait appel à un autre lieu. Ainsi à travers l'océan va se construire un autre temps.

La valeur spatiale de l'océan correspond à un au-delà. La construction de la signification à partir des valeurs va être un acte à la fois descriptif et interprétatif.

L'océan va beaucoup jouer sur la notion d'horizon d'espace non borné donc l'illimité. Ce dernier convoque un ailleurs. C'est une figure spatiale qui a une signification temporelle qui reste à déterminer. Il faut

qu'il y ait itération pour que la question de valeur puisse apparaître, une fois qu'il a posé les conditions de production des valeurs, à savoir les valences donc cette nécessité de l'itératif.

Ensuite, il faut développer le système axiologique, l'investissement, la possibilité de construire puisque la valence est investie de valeur et dès qu'il y a valeur, il y a axiologie : les motifs sont représentés comme étant des facteurs d'insistance telles que les interrogations qui donnent un effet de renvoi aux valeurs.

L'hôtel et le rocher représentent deux espaces extrêmes et entre les deux les ruelles. L'espace *océan* sert aussi le projet premier de l'auteur : retenir l'œil du sujet et par ailleurs capter son attention. L'inscription de l'espace vise à frapper le regard pour mieux plonger le sujet vers la contemplation et de ce fait sert étroitement *la reprise du questionnement* ou la remise en question.

L'auteur multiplie les lieux. Il privilégie un espace très ouvert : *l'océan* tel un récit d'itinérance qui est circulaire (retour au point de départ l'océan lieu de la découverte par exemple), mais aussi, un récit d'alternance fondé sur une opposition des lieux (réel / imaginaire, proche /lointain) .

Il est clair que DIB fait de l'océan un lieu avec les propriétés d'un actant du récit. Cet espace a donc du sens car il entre à part entière dans les éléments soumis à l'interprétation.

C'est un espace lié aux préoccupations intérieures du sujet ainsi, il ne définit pas uniquement le cadre d'une action mais permet aussi de servir à l'expression des modulations de l'état du sujet.

La détresse du sujet est d'abord caractérisée par des notations indirectes. Son état intérieur est traduit par un désir de découverte irréprouvable ; la notation spatiale et les insertions font écho à des états psychiques. Le dehors est à l'union du dedans (énigmatique, intrigant, sans aucune réponse) l'espace se montre plus menaçant. Le sujet se trouve de ce fait dans une situation de déstabilisation. Le but du sujet sera peut être d'appivoiser cet espace, d'apporter des réponses.

Si l'océan est si prégnant, c'est semble t-il, parce qu'il est relié aux préoccupations même du sujet, étant donné qu'il est porteur de valeurs obscures. Il est légitime dès lors d'incorporer des insertions telles des pensées métaphoriques afin d'assurer la médiation entre le dedans et le dehors ou du moins la représenter. Ainsi, l'espace *océan* n'est pas seulement une représentation du cadre *décor* du récit, mais fonctionne aussi d'un point de vue métaphorique comme atmosphère. Espaces hétérogènes et en alternance, les lieux doivent dans l'extrait de DIB être repérés, hiérarchisés pour faire système. L'espace dans le récit revêt une fonction bien précise celle de délimitation ou d'ajustement du caractère du sujet.

L'espace avec d'autres signes permet de composer dans ce cas le portrait moral de l'actant. De ce fait, les lieux (construction + océan) interagissent avec d'autres éléments (insertions) afin de fournir des indices supplémentaires sur le sujet, et surtout sur ses états d'âme. L'espace *océan* relevé grâce sa manifestation redondante nous conduit vers une construction d'une grammaire de l'espace. Celle-ci ne peut s'établir qu'en identifiant les propriétés, les conditions et les modes de représentations de cet espace à savoir *les attributs sensibles de l'espace* pour reprendre les termes d'Henri MITTERAND (1987). C'est à la lumière de l'état psychologique du sujet que s'ouvre un chemin vers la connaissance de la spatialité. Les incessants questionnements

s'imposent comme un instrument puisque l'espace nous paraît se définir essentiellement en raison de leur perpétuité

Page 12 : *Que je me ressaisisse, il en est grand temps. Je retrouverai sur les lieux...*

Les espaces prennent vie dans le récit en produisant des effets sur le sujet autant visuels,

Page 15 : *je reste là, malgré moi pourtant mes yeux se mettent à chercher....*

des effets sensoriels,

Page 10 : *pleine de tintamarre, traversée de clameurs...*

mais aussi psychologiques,

Page 11 : *non autant reprendre, les choses depuis le début...avant tout autre : ai-je vu, ou non ce que j'ai vu ?*

L'esprit reflète les sensations venues de cet espace sensible. La représentation de cet espace est inhérente aux multiples états d'âme du sujet. Ce récit illustre bien le rôle crucial de l'esprit dans la perception de l'espace.

Dans la page 15, le sujet énonciateur assiste à ce spectacle, il est incontestable que la sensorialité de l'espace est en rapport direct avec l'état d'esprit du sujet puisque les différents espaces dans le récit se construisent et prennent sens qu'après être entrés dans le schéma perceptif du sujet observant-

Page 14 : *je me disais en tête à tête quel besoin ai-je de m'arrêter à ces détails ? pourquoi je m'embarrasse...ce sens qui ne vous trompe jamais*

Au premier abord, la sensorialité spatiale semble correspondre à la vue, mais en étant principalement complétée par des expériences cénesthésiques, des sensations internes qui contribuent à l'expérience de l'espace. Ces sensations sont définies tour à tour comme le stress, l'angoisse.

Page 9 : *et je me pose et repose la question que s'est-il passé ? Que je surmonte mon agitation*

la tension,

Page 15 : *et que fait l'océan pendant ce temps il joue...à quel jeu joue-t-il ?*

mais aussi l'attirance,

Page 15 : *médusé par ce spectacle*

ou enfin la répulsion,

Page 17 : *non je suis encore pris de nausée, c'est au -dessus de mes forces, je m'enfuis de nouveau, incapable de poursuivre plus longtemps cette observation, je m'enfuis comme hier*

Page 12 : *c'est encore plus horrible que je ne croyais ...ce n'est pas possible .*

Dans le passage page 15,

médusé par ce spectacle il était partagé entre ce qu'il voyait dehors, cette lumière cette malédiction, et ce qu'il voyait en dedans, la même

lumière , la même malédiction, je reste là malgré moi .

A travers le corps du sujet énonciateur, se déploie une corrélation entre le dedans de l'être humain et le dehors spatial qui interagissent entre eux. C'est l'espace qui éveille et fait vibrer le sujet énonciateur. Par ailleurs, les réactions du sujet énonciateur permettent à priori de rendre compte d'un aspect de l'espace qu'il côtoie, mais surtout d'en déduire le sens à l'image des états d'âme. Ce qui signifierait par conséquent que les différents états par lesquels le sujet passe tel un *sujet passionné* permettraient la structuration des espaces qui l'entourent. Le texte puise sa force dans la subtilité cénesthésique. À titre d'exemple, l'étendue marine atteint le regard du sujet percevant et modifie sa vision, à travers une personnification de l'océan. L'écriture a donc affaire à une esthétique du sujet ou de l'état du sujet représenté

médusé par ce spectacle...

Le sujet plonge son regard dans le paysage immense ; la lumière est telle qu'elle efface toutes les couleurs.

Page 15 : *Un infini de lumière et il déroule ses lourds plis brillants, ne cesse de mouvoir, de se rapprocher sans jamais arriver*

permet d'accentuer les points culminants de la lumière vive et fait bifurquer l'imagination vers le symbolisme. Ainsi, avec la lumière liquéfiée, le texte prodigue les effets d'éclats, attire l'attention sur la profondeur et surtout le mystère insondable et assigne un sens symbolique à l'océan. Le chapitre frappe de surcroît par son aspect incolore et sobre, seule la lumière est apte à incarner l'immensité de l'espace.

On rencontre dans ce récit un sujet à multiples positions modales. En plus du fait qu'il soit un sujet du non-savoir, non-pouvoir, vouloir, c'est un personnage contemplateur, qui se place sur un observatoire : le balcon, ou le parapet lorsqu'il est immobile et puis exploitait un regard mouvant lorsqu'il traverse les rues. C'est ainsi que l'espace devient sujet à l'observation. On obtient dès lors des contemplations mobiles et immobiles.

Ce qui permet de rendre compte du développement de la représentation spatiale et de la corrélation entre le sujet et l'espace, ce sont les différents dispositifs mis en œuvre dans l'énonciation.

On pourra conclure à juste titre qu'il y a trois espaces fondamentaux dans le chapitre initial du récit : l'hôtel, la rue, l'océan.

Les descriptions en elles-mêmes ne sont pas exhaustives. C'est plus l'agitation que ces espaces suscitent qui semble pertinente du point de vue quantitatif : par exemple dans la première page, les questionnements occupent pratiquement toute la page et presque la demie page dans la page 14. Il en est de même pour les derniers paragraphes.

C'est dans le premier chapitre que l'on retrouve les plus longs fragments d'interrogations et de suppositions.

Les quatre derniers paragraphes désignent une fois pour tout le lieu principal où la contemplation se déroulera.

Il est à noter que cette espace n'apportera en rien un éclaircissement sur l'objet de la quête en lui-même.

La contemplation de l'océan le transforme, cela dit, en un lieu mystérieux. C'est ainsi, que l'on peut considérer qu'un espace est motivé et rarement occasionnel et comment les questionnements font office d'avant texte. C'est la coalescence de la curiosité, de l'attente et de l'anxiété qui permettent d'engendrer des représentations de l'espace qui à leur tour les thématisent. Ainsi l'hôtel sera le lieu de l'agitation, la rue le lieu de l'analyse et enfin l'océan le lieu de la contemplation et de la découverte.

L'analyse du premier chapitre de DIB, nous aura permis de définir l'espace comme étant un centre d'attraction lié à un sujet-observateur passionné dont les états affectifs se spécifient en fonction des paysages narratifs.

Expliciter ce rapport de corrélation relève du procédé de la focalisation ou du point de vue afin de déterminer les positions et les modes de présence du sujet-narrateur.

La notion de subjectivité intervient dans cette expérience de l'espace ; elle est inhérente à sa représentation.

La subjectivité fait partie intégrante de l'activité narrative puisqu'elle désigne la compétence d'un personnage s'imposant comme sujet-énonciateur.

Dès lors, les énoncés spatiaux sont présentés comme le résultat d'un pouvoir de narrer transféré à un sujet énonciateur. La représentation de l'espace demeure inexorablement subjective. Rendre compte de la subjectivité dans un récit, revient à rechercher son système de repérage de déictique. Dans une situation d'énonciation, les premiers indicateurs demeurent les pronoms personnels.

Dans les passages suivants par exemple :

Page 14 : *je vois l'escarpement où mon incursion a pris fin hier*

Page 16 : *me penchant d'avantage j'aperçois tout en bas comme un sombre troupeau...les avalanches de lumière qui s'abattent à l'entour ne peuvent empêcher que je me sente cerné par des menaçantes ténèbres.*

Ces exemples font intervenir la notion d'instance d'énonciation. On retrouve la catégorie personnelle de la première personne *je* et l'adjectif possessif *mon*, en plus du déictique temporel *hier* qui implique un sujet autant énonciateur que narrateur. Par la suite les énoncés spatiaux qu'il prend en charge sont justifiés par le *regard* -je vois- par le toucher -je touche- mais aussi par le sentiment intérieur-je me sente- Chez DIB, on remarque un glissement d'un mode de focalisation à un autre à travers les changements des sujets énonciateurs *je* et *il*. C'est ainsi que se dévoile la subjectivité inhérente à l'espace.

La focalisation externe concerne les énonciations où le narrateur voit et sait tout. Cette focalisation prend forme dans les insertions à la troisième personne. Il s'agit bien sûr d'un genre de focalisation moins marqué par la subjectivité.

Ainsi, BENVENISTE fait justement cette distinction entre la subjectivité et la non-subjectivité des énonciations. La différence entre l'énonciation *subjective* et l'énonciation *non-subjective* (LEMELIN @2001) apparaît en pleine lumière, dès qu'on s'est avisé de la nature de l'opposition entre *personne* du verbe. Il faut garder à l'esprit que la 3^e *personne* est la forme du paradigme verbal (ou

pronominal) qui ne renvoie pas à une personne, parce qu'elle se réfère à un objet placé hors de l'allocution ; ce qui caractérise bien le sujet *il* de la seconde énonciation : il est insaisissable mais omniscient.

Ce qui est important à signaler, c'est que la focalisation externe ne demeure jamais constante au long du chapitre.

La focalisation interne est à mentionner: on ne voit et on ne ressent que ce que le personnage focalisateur ressent ou voit. Cette focalisation fait office d'un décalque des contemplations, des angoisses et incertitudes du sujet passionné.

La focalisation interne paraît comme le meilleur procédé pour transposer l'état intérieur du sujet sur l'espace encadrant.

Autrement dit, l'espace est soumis à l'état d'esprit du sujet passionné.

La fin du récit met en place définitivement cet état du sujet du non savoir, et du non pouvoir.

Du point de vue de la thématisation, l'articulation de l'océan fait appel à un autre lieu, ainsi à travers l'océan va se construire un autre temps.

B : Du point de vue de la temporalité :

Quant à la temporalité du récit, est-il question ici de temps linéaire ou cyclique ?

De prime abord, c'est un temps lié à l'énonciation.

Page 9 : *Je suis revenu,*
Page 14 : *Je me disais*

Par rapport à un temps zéro de l'énonciation, le temps raconté est parfois linéaire car on a l'impression qu'il tourne autour du même événement

Page 10 : *Trois heures après*

Ainsi il y a bien une temporalité de l'énoncé et une temporalité relative à l'énonciation :

Page 10 : *Je me dis*

Il s'agit du présent de l'énonciation ; par contre le passage

Page 10 : *Trois heures après j'en suis à me répéter*

ouvre une espèce d'étendue temporelle qui est du côté de l'énonciation et non pas du côté de l'énoncé.

Il y a donc un présent de l'énonciation qui est obligatoire, mais ce temps se trouve déjà dédoublé à savoir un temps de l'énonciation énoncée :

Page 10 : *Je me dis*

Cette énonciation est temporalisée :

Page 10 : *Trois heures après j'en suis à me répéter*

C'est un jugement sur ce qui a été dit, cependant on relève également des événements de la narration de l'histoire

Page 10 : *Quelle nuit que la nuit que je viens de passer !
Pleine de tintamarre, traversée de clameurs, de
gigues de sauvages et je n'ai pas été les chercher*

*loin ces sauvages, seulement sur les
boulevards...*

et une indication du passé raconté.

Quant à la question d'un éventuel temps cyclique, celui-ci pourrait être relevé par la routine de la remise des rapports, toutes les semaines (explicité dans le reste des chapitres) ou il s'agirait plutôt d'un temps répétitif beaucoup plus que cyclique.

Les trois dimensions sémantiques d'après lesquelles s'organise le système temporel reposent sur les oppositions sémantiques suivantes :

- Perspective temporelle : rétrospective vs prospective
- Registre temporel : monde commenté vs monde raconté
- Relief temporel : premier plan vs arrière plan.

Dans le premier chapitre des *Terrasses d'Orsol*, on constatera que l'extrait contient des verbes à perspectives neutres (présent et imparfait).

Le chapitre contient également des verbes à sens rétrospectifs, à savoir le passé composé et des verbes à sens prospectifs : futur simple et futur antérieur.

La perspective neutre ou temps zéro est exprimée par les formes de l'imparfait (contorsionnaient, gesticulaient, tombaient, changeaient, j'étais, devenais, je croyais, était, j'avais, je venais, je l'avais, avait, j'avançais, j'allais, j'avais, allait, hissait, je côtoyais, s'entouraient, me disais, me répondais, reconnais, ce n'était pas, se dérobait, il voyait) ; et parfois par le présent de la narration, à savoir à travers les différentes insertions tout au long du chapitre

Page 9 : *je vois l'escarpement...je suis dans cette rampe...
je regarde...je hâte... je force encore le pas... je
n'hésite pas... je me mets... je touche le parapet...
je m'y tiens ... il m'arrive à la taille ... je me
plonge... il déroule ses plis... ne cesse de se
mouvoir... je reste là... il joue... je le considère... il
appelle... il fixe sur moi...*

Quant à la rétrospective, elle est représentée par les formes du passé composé *je suis revenu...je n'ai pas attendu..... je n'ai pas demandé mon reste....*

Enfin la prospective est représentée par les formes du futur (futur simple et futur antérieur)

Page 9 : *je n'aurai pas su quoi faire d'autre*

Page 9 : *je m'en rendrai compte*

Page 12: *je retournerai*

C'est à travers ses formes temporelles (le registre temporel) qu'on reconnaît un texte comme étant un texte du monde commenté ou du monde raconté. Dans le texte de DIB, les formes temporelles du récit et du commentaire sont mêlées. Cependant elles ne le sont pas arbitrairement, mais ceci est fait consciemment dans le but de montrer la prédominance d'un registre sur l'autre ou plutôt d'un monde sur l'autre.

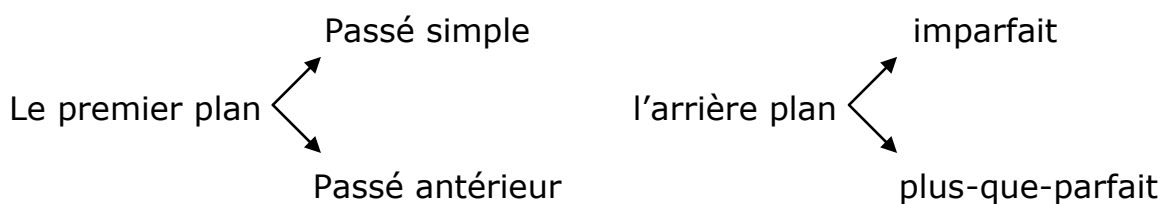
On retrouve dans le passage plusieurs formes appartenant au groupe des temps du monde commenté à savoir :

- formes du présent (perspective neutre ou temps zéro)
- formes du passé composé (rétrospective)
- formes du futur (prospective),

auxquelles répond une seule forme temporelle du récit (les formes de l'imparfait à perspective neutre ou temps zéro), sachant que la majorité des formes temporelles appartient au registre du monde raconté (le récit).

Le texte, ainsi, est assez homogène dans sa structure temporelle car le monde commenté prend le dessus sur le monde raconté.

Cela dit, lorsque la *perspective neutre* est utilisée dans le chapitre, c'est pour la plupart du temps ne pas informer le lecteur sur le rapport entre le texte et le temps de l'action. Enfin, du point de vue du relief temporel, on retrouve uniquement des temps de l'arrière plan, sachant que



Après un bref aperçu linguistique, l'étude narratologique permet d'analyser la gestion du temps dans le récit, en intégrant une étude sémiotique qui sera plutôt du côté de l'énonciation, c'est-à-dire le rapport entre l'énonciateur inscrit dans le texte et les différents paliers de temporalité dans lesquels s'inscrit le *je* narrateur.

- Une temporalité du récit raconté ; des évènements. Cette temporalité des événements dont il parle quotidiennement *je suis revenu*.
- Une temporalité passionnelle : réaction du sujet aux évènements ; il y intègre sa propre temporalité puisqu'il a un présent de l'énonciation qui intervient *il faut que je surmonte mon agitation, Il faut que je retrouve mon calme*. Il s'agit d'un sujet énonciateur présent qui se positionne par

rapport aux événements qu'il raconte. C'est un sujet de mémoire en plus d'un sujet narrateur : il raconte *quelle nuit, que la nuit que je viens de passer !*

Comment s'effectue chaque organisation temporelle ?

Partant du principe que le texte de DIB n'est pas une application réelle et donc constituée ailleurs, la particularité de ce texte réside dans le fait qu'il est en train de construire de manière un peu compliquée sa propre organisation essentiellement temporelle. Il le fait sur cette ambivalence entre l'univers du récit et l'univers de la narration *racontante*. Ces deux univers sont focalisés sur le même actant *je* de sorte qu'on ne sache pas quelle est la part de la séparation entre la narration et le récit : si ce qu'il raconte est un événement qui effectivement a eu lieu avant l'instant où il raconte ou s'il est en train de projeter dans un passé quelconque des événements qui seraient purement du ressort du fantasme présent.

Ce qui trouble le tout, c'est l'investissement d'un genre de méta-sujet *je* qui est présenté *Il faut que je me calme* né de l'effet de son propre récit qu'il a sur lui en tant que narrateur.

L'objet est en doute, de même que le sujet parlant est en doute

Page11 : *Il ne fait pas l'ombre d'un doute*

L'énoncé affirme ce point de vue, la vérité de ce qu'il dit.

La temporalité est à tous les niveaux, sachant qu'il n'y a pas de logique qui affecterait l'élément linguistique et à priori l'élément sémiotique.

Donc la linguistique est là comme signifiant mais sans signifié apparent d'où l'intérêt d'une hypothèse formelle sur la construction du contenu que serait une perspective énonciative.

Dans les passages :

Page 9 : *Maintenant du calme*

Page10: *Du calme. Du calme.*

le sujet se remet en cause (état subjectif) en tant que sujet observateur. C'est du récit auto-biographique *je vois l'escarpement...* (Page14),

et puis, d'autres moments où il s'interroge en tant que narrateur actant de son récit passé

Page12 : *Que je me ressaisisse, il est grand temps.*

Le présent d'énonciation est la seule chose qui peut nous servir de point fixe, mais un présent de l'énonciation dans lequel le sujet est posé en tant que sujet parlant mais qui n'est pas assuré ni de ce qu'il fait, ni de ce qu'il dit,

Page12 : *Que je me ressaisisse, il est grand temps. Je retournerai sur les lieux.*

un futur qui présente une éventualité mais toujours au service de la narration présente. Le sujet raconte un évènement qu'il pense avoir vu et qui a un effet particulier sur lui, d'où le problème de l'objet qui se pose, après le problème de la crédibilité. Ainsi, ce sujet se lance dans une quête du savoir, la vérité de ce qu'il y a lieu : il engage un programme du savoir, d'où l'écriture.

Ainsi, il se pose en destinataire d'un programme du savoir dont il organise les modalités :

Page 12 : *Je retournerai...je ne pourrai pas rester sans m'assurer une nouvelle fois ... je me guiderai sur les repères...*

Vers la fin du chapitre, on remarquera le retour d'un sujet incertain. Le récit met en place des éléments insupportables du côté de l'objet et qui donnent la nausée et d'autres du côté du sujet, il y a un malaise du sujet d'une part et un malaise de l'objet d'autre part

Page 13 : *Ne pas dévier de son chemin devient tout de suite une gageure. Encore un risque à courir.*

Dans le dernier paragraphe à la page 12, on aborde la programmation de la vérification dans laquelle le sujet se dit compétent *j'en reviens*.

C'est un présent d'énonciation différent du précédent puisqu'il en revient. On recommence une boucle :

Il a vu → il raconte ce qu'il a vu → il raconte le sentiment de ce qu'il a vu.

A partir d'un temps zéro du présent, le sujet *je* joue en terme d'objet et de sujet affecté. Ainsi, le temps zéro, est le temps du récit précisément de la narration et qui va fonctionner en tant que mémoire de ce qui s'est passé, mais aussi des problèmes qui vont mettre en œuvre la compétence du narrateur : celle-ci est cognitive mais aussi affective. Ce qui résulte de ce temps zéro, c'est quelque chose qui est du non savoir. Donc, à partir du non savoir, il projette un programme du savoir, par conséquent, de vérification *je retournerai*, mais une fois qu'il y est retourné, on va se trouver dans un temps zéro (1) où de

nouveau, on va re-raconter la 2^o séquence au bord de l'océan *c'est encore plus horrible que ce que je croyais.*

Cet objet qui d'une certaine manière est toujours là, *le rocher* marque la permanence de la chose qui est toujours là, parce qu'elle est en dehors du temps. Mais, c'est le temps qui s'organise autour d'elle, car cette chose *c'est ce que j'ai vu, c'est ce que je vais revoir.*

Ce qui est caractéristique du point de vue purement temporel dans le texte de DIB, c'est un sujet défini par un passé, un présent et un futur.

A partir du premier chapitre, on peut d'emblée découper le texte en deux grands moments, **le premier moment** :

Page 9 : *je suis revenu, je n'ai pas attendu mon reste*
(...) le chemin qui m'y a conduit Page12

À partir de cette séquence, le sujet se trouve défini par un passé plus ou moins immédiat, un présent et un futur. Ainsi il est constitué de trois références au-delà de l'aspect monde raconté /monde commenté (à savoir le registre temporel) et **puis un deuxième moment** :

Page12 : *C'est encore plus horrible que je ne croyais*
(...) je m'enfuis comme hier Page17

où le sujet se trouve uniquement dans un présent et surtout un passé, ce qui constitue une autre caractéristique du point de vue du registre temporel.

Dans ce second moment, on a ce qu'en stylistique on appelle le présent de la narration et qui n'est pas en commenté

Page 10 : *Quelle nuit que la nuit que je viens de passer !
Pleine de tintamarre, traversée de clameurs, de
gigues de sauvages et je n'ai pas été les chercher
loin ces sauvages, seulement sur le boulevard... .*

Dans la première partie du texte, le sujet se trouve dans un présent qui est exclusivement en terme de commentaire dans lequel le sujet éprouve et dit comment il éprouve ce qui est arrivé ou ce qui arrivera, alors que la valeur du présent de l'énonciation dans la seconde partie change complètement puisqu'elle fait coïncider le temps de l'action et le temps du commentaire. Ainsi, il y a un détachement qui est clairement marqué entre le passé / le présent/ le futur et le sémantisme des verbes avec les actions.

De plus, le présent est exclusivement présent puisqu'il saisit dans une instance, un sujet éprouvant, commentant et agissant :

Page 9 : *Je ne vais pas rester assis comme ça*

Page 10 : *Je tâche de retrouver mon calme...*

Ainsi, on peut émettre une espèce d'hypothèse, à titre d'exemple, les catégories du monde raconté/ monde commenté vont peut être, être mises à mal car elles ne vont pas être clairement exposées. De ce fait, l'une des caractéristiques de ce texte, sera ces catégories, qui vont devenir un peu incertaines ce qui marque bien une espèce de sujet qui a perdu ses repères dans le temps.

Ce qui serait pertinent dans ce texte, c'est d'abord de classer les catégories comme celles-ci et voir par la suite à quel moment il y a ambiguïté pour les classer en essayant à partir d'une entrée descriptive

de les repérer. En somme, déceler les moments qui font problèmes , car il y a une perturbation qui fait signe. Par ailleurs, l'importance ne réside pas dans la reconstitution d'un système temporel, mais de voir où les critères d'analyse temporelle basculent et ensuite à partir de là trouver un mode d'interrogation.

Autrement dit, quelles sont les irrégularités qui subsistent dans le texte, du point de vue de la sémiotique poétique, en tentant de repérer ces irrégularités dans le récit ? et de voir, en effet, une fois que l'organisation temporelle sera dégagée grâce notamment à plusieurs entrées descriptives, qu'il ne s'agit pas seulement de confirmer un modèle mais de révéler des écarts, des lieux et des termes qui poseraient problèmes aux catégories adoptées.

Il s'agit de focaliser sur les moments de troubles pour penser en tant que système, à travers une série de rétrospectives qui augmente dans le texte et prospectives. Ce qui est intéressant à considérer, c'est que dans la seconde partie du texte, on a un autre statut de la rétrospective sans aucune trace de la prospective, d'une certaine manière la seconde partie réalise la prospective de la première.

Les passages en italique marquent une partie exclusivement commentative et qui inscrit le texte en abîme. Une temporalité neutre par rapport à la première narration. Il y a dans les insertions, un statut de coïncidence entre le temps présent du narrateur acteur (personnage de l'énonciation, sauf dans quelques passages *il était partagé* au lieu de *il est partagé*, une rotation contraire de rétrospection du narrateur.

Ainsi, on a deux sujets d'énonciation : un premier personnage qui est dans ce qu'on appelle traditionnellement un monologue qui globalement peut réintroduire de temps en temps les *il ...* D'ailleurs la

temporalité dans le premier paragraphe est répartie pratiquement dans l'ordre d'un journal puisqu'on a

- *je me dis*
- *je pense que*
- *maintenant*
- *trois heures après, j'en suis encore à me dire*

Dans le présent de l'énonciation de la seconde partie du premier moment

Page10 : *Quelle nuit que la nuit que je viens de passer ! (...)*
le chemin qui m'y conduit Page12

Le sujet lui-même organise une série de temporalité qui porte sur la nuit. Dans la première partie du premier moment du chapitre ;

Page9 : *Je suis revenu (...)* *Du calme.Du calme* page10

Le sujet ne met pas trop en place des temps du passé

- *je suis revenu*
- *je me pose et repose la question*
- *que je surmonte*
- *je me fixe une ligne de conduite*
- *je tâche de retrouver*
- *j'en suis à me répéter : Du calme.Du calme*

À partir du deuxième moment, on est amené à reconstituer ce *j'en reviens*, en regardant les indications du temps, dans le commentaire qui suit

Page 13 : *je venais à peine de faire quelques pas ...*

c'est un récit de ce qu'il a fait et il continue avec

Page 14 : *je vois l'escarpement où mon incursion a pris fin hier*

À partir de là une petite ambiguïté est soulevée : celle du retour, le sujet revient sur les lieux. Une première hypothèse serait que la fin du chapitre ne soit qu'une expansion de ce qui est arrivé. Le sujet continue sur le même monologue et de ce fait, la même temporalité énonciative.

Temps de l'énonciation	9-10		10-12
	je suis revenu	Passé	j'ai vu
	je tâche de retrouver mon calme	Présent	il ne fait pas l'ombre d'un doute
	j'y retournerai	futur	j'y retournerai

Il se trouve que l'on a des confirmations.

Une autre défaillance dans le premier moment réside cette fois ci, dans le passage :

Page 10 : *Et ça continue, ce matin ; ça continue, installé dans le même fauteuil je me perds en conjectures, et n'en retiens aucune*

ce même fauteuil signifie celui d'hier

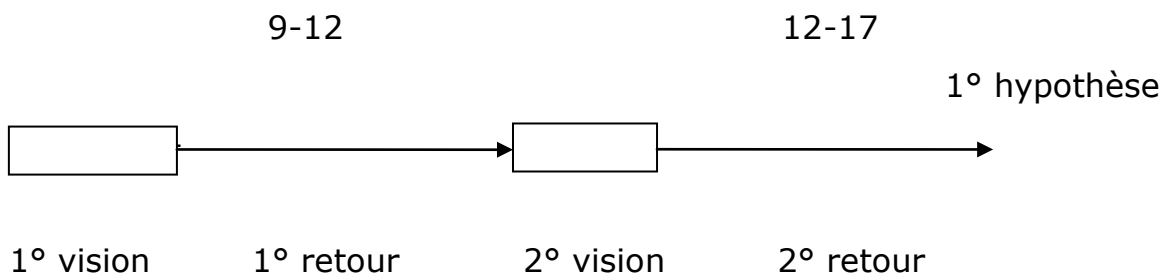
Page 10 : *Enfoncé dans mon fauteuil, je tâche de retrouver mon calme,*

ce qui marque bien une ambiguïté temporelle, à priori le sujet raconte ce qui le trouble tant en commentant. Avant ce passage, on est dans la

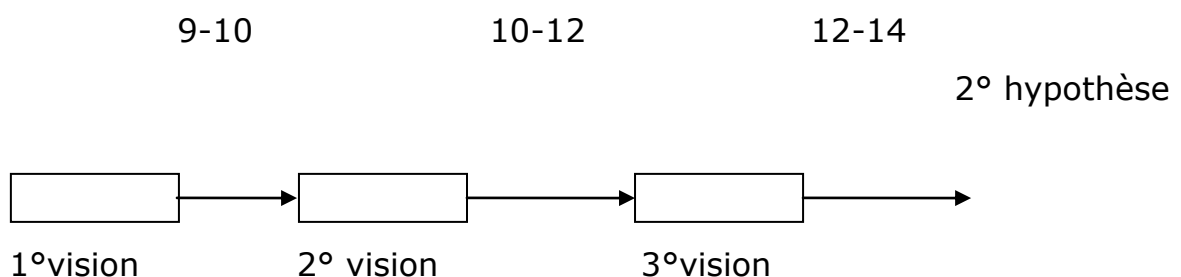
même énonciation temporelle, mais la suite marque un deuxième retour à savoir

Page 12 : *je retournerai sur les lieux. Les mêmes lieux, je ne pourrai pas rester sans m'assurer une nouvelle fois de son existence.*

De la page 12 à la page 17, on a un temps d'énonciation ($x+1j$) marqué par du passé *hier* qui est un passé assez proche et du présent. Donc, dans le temps de la diégèse, il y a eu une vision, puis un retour (9-12); une deuxième vision le lendemain et puis de (12-17) un deuxième retour.



Mais, il subsiste encore là une petite ambiguïté à cause de la redondance *même fauteuil* et à nouveau ce même fauteuil où à ce moment là, on aurait eu une première vision commentée (9-10), une deuxième vision (10-12) et la troisième vision (12-17). Donc, il y a une perturbation dans la référence temporelle pour le lecteur



Pourquoi *même fauteuil* au lieu de *mon fauteuil* ? Ce qui permettrait d'avancer qu'il s'agit du même temps. A ce moment là, dans cette hypothèse là, il s'est passé quelque chose :

Page 9 : *Maintenant du calme. C'est ce qu'il me faut. Que je surmonte mon agitation, que j'y voie clair.*

On a uniquement le temps émotionnel du présent, ainsi même les évocations du passé au début du chapitre

Page 9 : *Je suis revenu, je n'ai pas demandé mon reste....*

sont des passés composés qui renvoient au présent. On est uniquement dans cette hypothèse là, une espèce de temps de l'énonciation marqué uniquement par le présent et par l'émotion due à la perturbation dans laquelle il se trouve : une manière de créer son personnage.

De plus, on a d'emblée dans la 2^o partie du premier moment l'amorce d'un récit.

Page 10 : *Quelle nuit que la nuit que je viens de passer ! Pleine de tintamarre, traversée de clameurs, de giques de sauvages et je n'ai pas été les chercher loin ces sauvages, seulement sur les boulevards....*

Et une indication du passé raconté :

Page 10 : *Ils se contorsionnaient, gesticulaient, tombaient à genoux et leurs exercices se changeaient en danses de supplications...*

Puis, on retrouve à la suite du présent commentant :

Page 11: *Autant reprendre les choses depuis le début et pour une fois procéder par ordre : une question demande réponse...*

Enfin,

Page 11 : *Vingt-quatre heures, vingt quatre ont passé et j'en suis encore tout ébranlé, malade*

signifie 24 heures après la vision.

Ainsi, le premier chapitre est segmenté en deux temps : un temps exclusivement marqué par l'émotion de ce qu'il a vu (même si on ignore ce qu'il a vu) et un temps marqué par du raconté et du commenté. Ceci introduit une stratégie qui fait en sorte que les repères temporels ne fonctionnent pas. Il y a des précisions qui sont mises à mal par des éléments tels que *ça continue, ce matin.....même fauteuil* .

Ce qui constitue une manière possible de rendre compte de la perturbation du sujet, ce sont les défaillances qui subsistent dans le texte et permettent la liberté de plusieurs lectures. Dans cette situation ceci renvoie à une perturbation des repères temporels et donc du système temporel dans le récit. Les perturbations sont là beaucoup plus stylistiquement que sémiotiquement. On a un objet du voir qui au terme de ce chapitre reste complètement indéfini pour le lecteur, ce qui signifie que le sujet regardant est un sujet qui n'arrive pas à avoir de repères , et qui explique le problème du spatial. Dès qu'il va avoir des repères comme *l'océan* en l'occurrence , aussitôt ces repères disparaissent, c'est-à-dire qu'ils se mettent à s'arrêter de fonctionner, de la même façon que semblent ici ponctuées les indications temporelles soit par l'utilisation des temps verbaux, soit à travers les

indications de déictiques *ce matin , hier , vingt quatre heures , trois heures* et en même temps , on s'aperçoit que cela ne suffit pas à payer des repérages. En fait, l'utilisation du temps introduit du brouillage temporel par l'instrument même qui devrait au contraire conduire au repérage. Ce qui renvoie à un brouillage qui se situe au niveau de l'énonciation et de ce fait du sujet, c'est un parcours qui est passionnel parce qu'il est marqué à plusieurs reprises comme le récit d'un échec du savoir. Il y a une dimension du savoir, d'un savoir qui va avec pouvoir (voir-ça et sa-voir) mais en même temps chaque séquence correspond à un repérage temporel qui laisserait à priori une ambiguïté et ensuite, on retrouve une autre caractéristique. Si l'on considère les deux séquences du premier chapitre :

Page 9 : *je suis revenu.....le chemin qui m'y a conduit* Page12
Page 12: *c'est encore plus horrible que je ne croyais.....je m'enfuis comme hier .* Page 17

Dans les deux cas, on retrouve la modalité du non-pouvoir raconter qui renverrait éventuellement au non pouvoir savoir ou non savoir qui n'est que le résultat d'un échec. Ainsi, ce qui y est représenté, ce n'est pas le passionnel de la quête du savoir où le sujet serait extrêmement actif dans le *vouloir* ou le devoir-faire, mais dans le passionnel de l'échec du savoir ; ainsi le sujet est présenté selon les modalités *ne pas pouvoir faire , ne sachant pas faire* et qui renvoie à la modalité *ne pas avoir pu faire* .

Il est mis dans le passionnel de l'horreur que fonctionne cet échec, c'est plus l'échec de l'horreur de ne pas pouvoir dire.

La fin du chapitre :

Page17 : *je suis encore pris de nausée...je m'enfuis comme hier .*

Ces dernières lignes montrent qu'il y a eu un écoulement de temps, mais la deuxième ou troisième tentative n'a pas marqué de progrès, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de différence entre hier et aujourd'hui, même fauteuil, même temps, même échec.

Le texte est marqué par un sujet qui est défini par le passionnel et par le non-savoir, ainsi à aucun moment pour le lecteur, il n'y a de suspens sur le fait que le sujet va savoir puisque dès le début, il le dit :

Page 9 : *Que s'est-il passé qui se laisserait raconter, qui se puisse dire. Rien en somme*

Dans la première séquence, il y a encore la présence du futur donc d'une certaine manière *ce qu'il a vu*, renvoie à un *je retournerai* alors que la sanction de la deuxième séquence est que *ce qu'il a vu* renvoie à *ce qu'il a vu hier*, donc, au lieu de renvoyer vers un futur qui serait marqué dans le texte par une ouverture d'une troisième ou quatrième séquence pour finalement savoir, là il est renvoyé vers le passé :

Page17 : *je m'enfuis comme hier.*

Donc, il n'y a plus de futur du tout. Finalement le texte n'ouvre, ou ne permet pas une ouverture vers une suite mais renvoie vers un passé *comme hier*. Concrètement, ce qui reste, c'est ce qu'il a vu et la terreur dans laquelle le sujet se trouve comme temporalité. Là, c'est un autre aspect qui serait la perte du futur qui a causé un brouillage des repères temporels.

De ce fait, il y a un balayage temporel mais qui crée des ambiguïtés alors même qu'il y a des moyens *hier, demain, ce matin* censés répartir le temps (temps des repères) et les distinguer des

temps relatifs , le temps des repères (présent, passé composé...) des temps structurateurs du *je* . Il y a les verbes et les adverbes de temps *hier*, qui organisent le rapport du sujet à la continuité du temps, ce rapport là, les mots qu'il utilise aboutissent à un certain brouillage.

Les deux séquences du chapitre articulent le sujet sur du désir, une volonté et un échec d'un vouloir-faire, il y a un échec :

Page11 : *ai-je vu, ou non, ce que j'ai vu ?*

Ainsi, ce qui est relaté ce n'est plus l'échec du ne pas pouvoir raconter mais du *ne pas savoir comment faire*.

Cela dit, on retrouve en même temps une quête du savoir et une formulation de la quête de ce savoir. Il y a également un échec mais qui relance en même temps un vouloir-faire.

Par ailleurs, ce qui caractérise le début du texte, c'est un récit beaucoup plus détaillé, du raconté qui est beaucoup plus commenté, sauf, que le récit laisse le sujet sans *vouloir-faire* .

La fin du chapitre montre une perte de toutes les modalités du désir ou de la passion ni pouvoir-faire ni vouloir-faire. Au fond, la quête du savoir a échoué sachant bien sûr que le passionnel n'est pas lié au vouloir-savoir mais plutôt au *ne pas avoir pu* . Il s'agit d'un passionnel de l'échec de la performance, on parlera dès lors d'un temps du passionnel dont le contenu est l'ombre d'un échec. Ce n'est pas le passionnel de la quête du savoir qui est lié au désir, mais à l'échec du désir.

CHAPITRE III : PLACE DU SUJET DANS L'ÉNONCIATION

A : Présentation générale :

D'emblée, dès les premières lignes, on parlera d'embrayage énonciatif, en manifestant un acteur du type *je* représentant ainsi l'énonciation principale. Il s'agit d'un acteur permanent.

Le sujet opérateur qui n'est pas nommé, est défini par un vouloir savoir (recouvrir la mémoire) et un non pouvoir faire (comment reconstituer ces éléments occultés) ; on retrouve le type de performance :

Sujet -----> objet
Je mémoire

Les actants sont les mêmes, toujours pareils, un actant déterminé pour l'instant par le pronom personnel *je*, et son objet

Savoir
Je -----> mémoire perdue
Pouvoir

Le sujet opérateur se présente comme un homme désespéré qui manifeste tout au long du récit le sentiment d'être perdu , de ne plus savoir comment agir, décontenancé ; c'est son rôle thématique que la séquence développe par plusieurs éléments figuratifs qui illustrent ce rôle :

Page 10 : *Je n'ai pas su quoi faire, je me pose et repose la même question, mon agitation, que j'y voie clair.*

Le texte est un récit à la première personne où il y a l'insertion d'un texte autre ; le narrateur qui est l'énonciateur articule une espèce d'intertextualité dont il reste à préciser si le *il* est à introduire dans le discours de *je* ou dans un tout autre discours.

Le discours de *je* s'interrompt, et ce qui arrive en surface, c'est un discours qui arrive dans le discours de *je* donc un discours embrayé qui tombe dans un discours débrayé.

Ce sont des citations qui introduisent des éléments figuratifs différents (lumière, vérité, malédiction...) qui vont être superposés pour une isotopie à la fois passionnelle pour le sujet et une isotopie qu'on pourra appeler référentielle quand il est question de la description du boulevard, de la mer, des rues, des maisons, de la colère et du silence.

C'est toujours le même acteur *je*, mais doté d'une multiplicité de rôles et de programmes. Il y a un programme pragmatique (regagné, rentré à l'hôtel...) imbriqué dans un programme cognitif (il se pose des questions : que s'est-il passé ? que s'est-il passé qui se laisserait raconter, qui se puisse dire...).

Ainsi, il y a une performance du point de vue narratif et une sanction (évaluation) qui posent des problèmes de modalité, à savoir celle du paraître à titre d'exemple.

Le *je* passe ainsi du programme de *savoir* à celui de *dire* ou *raconter*. De ce fait, le *je* occupe différentes positions modales,

Pouvoir/ ne pas pouvoir

Savoir /ne pas savoir

ce qui permet de bifurquer vers une sémiotique des passions.

On cherche dans ce récit à décrire la variation continue et instable des états du sujet lui-même, ce qui fait l'objet de la sémiotique des passions.

Dans le schéma narratif, ce qui est prédominant c'est la dimension pathémique. Tel est le cas avec les deux actants (acteurs) *je, il* ; ces derniers ne disposent pas d'un même savoir sur l'objet de la quête ; de ce fait, cette modalité devient en elle-même *Objet de valeur* et par conséquent, *un enjeu narratif*. On ignore si le sujet se plait à entretenir l'illusion ou s'acharne en vain à percer le mystère (objet de la quête) :

Page 43 : *il ne savait pas ce qu'il cherchait mais n'osait pas se l'avouer dans le secret de son cœur, n'osait pas se le dire en conscience*

Ainsi, il y a une persistance de l'hétérogénéité qui peut venir des facteurs de l'énonciation mais aussi éventuellement à l'intérieur même des rôles thématiques ; ce qui nous fait aboutir vers une écriture en tension qui s'installe délibérément sur la ligne de crête entre cohérence et incohérence dont l'intérêt majeur n'est pas dans ce qui en fait la cohérence, mais dans la fragilité de cette cohérence. D'un point de vue sémiotique, ça rebondit sur l'idée suivante : est-il intéressant d'aborder de manière pratique, beaucoup plus que théorique, la question d'une sémiotique de l'hétérogénéité ? D'une sémiotique de la cohérence et de l'incohérence ?

Certes, la cohérence dans le récit se complique parfois par la démultiplication des sujets, mais ce qui s'affiche continuellement, c'est indubitablement la prolifération de la parole. Le sujet de l'énonciation crée une espèce de polyphonie à l'intérieur du roman, d'une part, par la

voix de l'océan qui affecte le sujet acteur, et d'autre part, par la voix off qui représente un genre de commentaire qui est débrayé à la troisième personne par rapport à une énonciation principale.

Un autre fait notable se situe dans le passage vers la fin du récit (page 188) où la narration est exclusivement prise en charge à la troisième personne du singulier *il* et qui n'est pas en italique, une marque de narration débrayée.

B : Construction du sujet à travers l'espace/temps :

Le sujet percevant se trouve au cœur même de l'énonciation ; l'un des exemples significatifs demeure les passages spatiaux qui sont encadrés comme étant des indicateurs de démarcation. Ces derniers sont des signaux de la subjectivité du langage dans le récit. La nature de l'espace représenté reste par conséquent tributaire de ces indicateurs.

D'ailleurs, le *je* construit une chronologie à partir d'un élément non dit. On retrouve la nuit et le jour ; cela dit, le présent de l'énonciation n'est pas coordonné avec la temporalité du récit :

Page 10 : *Trois heures après j'en suis à me répéter*

ce qui retrace une performance non racontée, puis à la page 13, reprise du récit :

Page 13 : *J'ai vu ma route tracée avant d'avoir mis le pied dehors*

pour déboucher sur une construction de l'espace qui se fait :

Page13 : *Je venais à peine de faire quelques pas la dedans*

Le sujet se positionne sur un lieu dont l'écrasement de la temporalité et de l'espace reste saillant.

Avant/après

Tout à l'heure/ maintenant

De ce fait, il est question ici d'un *je* parlant qui peut organiser tous les paramètres du discours actoriels, spatiaux et temporels, notamment des problèmes de pouvoir et de savoir (mémoire). Les perturbations dans les repères, la perte du désir à la fin du texte et autres caractéristiques, tout est modalisé sur le signe de la terreur et de l'échec : la terreur qui vient de l'envie, de l'incertitude, de l'échec à dire, à raconter plus qu'à voir. Ainsi, le *non pouvoir dire* consiste aussi à ne pas *pouvoir tenir à l'œil*, donc maîtriser le *voir* et ainsi maîtriser le *savoir*.

Toutes ces perturbations marquent une incapacité de repères du sujet ; ce qui traduit un débordement passionnel qui empêche le sujet de dire et qui fait prévaloir ensuite l'état passionnel sur la logique de ce qui s'est passé ; c'est ainsi que la perte du vouloir-faire vient sanctionner cette deuxième étape.

Le temporel et le spatial possèdent des valeurs symboliques. Ce qui est fondamental dans le spatial et le temporel : c'est le repérage du sujet ; ainsi une perte identitaire sera toujours rapportée à une déconstruction spatiale ou/et temporelle.

La structuration de la représentation correspond à la structuration du récit et aussi à celle du sujet *je vois l'escarpement....loin d'ici ;*

alors que le sujet raconte, il y a une espèce d'auto-temporalité qui est marquée par deux fois : *je m'en souviens déjà donc un endroit aperçu de longue date*, une remontée référentielle de temps très anciens qui ressurgit ; il s'agit dès lors d'un sujet de la mémoire : *me fier à ma mémoire*, mémoire de la veille. Au fond, dans ce passage, le sujet se méfie de la mémoire récente, il a préféré des repères spatiaux plutôt que temporels et en même temps on retrouve à la suite, une succession temporelle très précise :

Page 13 : *Et j'ai marché dans cet écheveau de couloirs entortillés...ses nappes de l'équilibre parfait*

ce qui correspond à l'espace de l'inconscient.

Le paradoxe dans cette succession, c'est que l'excès de la précision temporelle aboutit une fois encore à un brouillage temporel.

Le sujet narratif se manifeste également dans l'alternance des sujets énonciateurs. Par une virtualité et une ingéniosité extraordinaire, DIB fait intervenir le lecteur à la naissance et à la croissance des espaces, aux secrets de leurs signes et de leurs symboles.

Dans le passage suivant,

Page 13 : *et j'ai marché... qui ne vous trompe jamais.*

cette scène met en avant un processus mimétique du réel permettant de représenter l'espace à l'instant même de sa naissance.

Page 14 : *je hâte le pas...formant barrage.*

La restitution de cet espace en usant tour à tour le processus d'identification, de nominalisation et d'organisation permettent d'instaurer un ordre autant dans l'espace que dans la communication ;

c'est ainsi que le sujet narrateur restitue la lisibilité du texte à travers la description de lieux et des directions.

L'océan est béant comme un appel silencieux ; le sujet énonciateur comme épris de la mer, se plonge dans la contemplation, au cours de laquelle s'effectue la correspondance entre l'homme et l'espace. La correspondance dibienne contient de nombreux passages attestant de cette passion. L'acte de *voir* dans les trois derniers chapitres permet d'amplifier l'expérience personnelle et sensible du monde. C'est pendant cette contemplation absorbante qu'un réseau de sens est susceptible d'être décelé, une sorte de cohérence qui s'illustre à travers une symbiose entre l'expérience intérieure, l'expérience concrète et l'expression métaphorique :

- expérience intérieure (états d'âme)
- expérience concrète (confrontation d'un sujet et d'un espace)
- expression métaphorique (relatée à travers quelques incursions de la seconde énonciation)

MERLEAU-PONTY illustre cette symbiose continue :

le spectacle m'invite à en devenir spectateur adéquat, comme si un autre esprit que le mien venait soudain habiter mon corps, ou plutôt comme si mon esprit était attiré là-bas et émigrerait dans le spectacle qu'il était en train de se donner, je suis happé par un second moi-même hors de moi, je perçois autrui ...) cet autrui n'est personne d'autre que moi même
(MERLEAU-PONTY, 1948)

Ce n'est plus une relation qui s'instaure entre le sujet et le monde, mais plutôt entre un esprit et un espace selon des codes cénesthésiques.

C'est ainsi qu'on obtient des sensations telles que l'angoisse, le stress, l'anxiété ou le calme, et qui permettent à l'espace d'acquérir une valeur, et surtout une symbolique.

Le rappel de l'océan,

Page 15 : *je me plonge dans la contemplation de l'océan. à croire que je suis venu pour ça*

Ce retour vers l'espace, motivé principalement par la lumière liquéfiée qui inonde la séquence, traduit un sentiment obsessionnel qui s'accroît à en devenir angoissant. L'esprit du sujet se perd et fait de ce spectacle, un moment insoutenable et crée un sentiment de désarroi chez le sujet dont les pensées divaguent, d'où la personnification de l'océan

Page 15 : *et que fait l'océan...sens*

De ce fait, l'espace se structure en fonction de la perception du sujet, donc du code sensoriel mais aussi cénesthésique.

Page 15 : *rien ne se produit de ces cotés-là, la sérénité des choses pèse d'avantage, sans plus,...*

Cette contemplation met en avant une mise en scène de la statique ; ainsi l'espace est suspendu dans le monde du silence. L'espace est figé dans l'infini de la lumière, mais les pensées deviennent en *permanente gestation*. La statique envahit l'espace. Cette stagnation spatiale est importante et signifiante puisqu'elle est représentative de la grande tension qui subsiste dans l'esprit du sujet énonciateur concernant la progression dans l'objet de sa quête. ECO, étudiant *the*

luminous silent stasis of aesthetic pleasure dans *Dedalus* de JOYCE, affirme que

le plaisir statique n'a pas la pureté d'une contemplation rationnelle ; il est frissonnement devant le mystère, tension de sensibilité, jusqu'aux limites de l'ineffable
(ECO, 1962 :36)

L'expérience de la contemplation de l'océan, marque un point culminant de la tension, où tous les questionnements et les pensées finissent par se cristalliser.

Si on se penche sur l'étude du dynamisme du personnage, on constate que *déterminer* un espace constitue une de ses fonctions fondamentales, sachant qu'il s'agit d'un sujet observateur passionné et qui de plus est affecté par ce qu'il décrit, ce qui, par conséquent, permet de définir l'effet espace qui en résulte ; c'est précisément à travers cette représentation que l'espace prend sens.

Il serait dès lors intéressant de tracer l'itinéraire du sujet narrateur et voir comment son état affectif se transforme selon ses déplacements.

Ainsi, il se positionne comme étant animateur de chaque espace qu'il désigne , de son centre d'orientation *l'hôtel* d'où il trace d'emblée son trajet,

Page 12 : *une inspiration de dernière minute m'a poussé à plutôt m'orienter... .*

vers la destination désirée, c'est à dire l'océan.

L'hôtel semble être le lieu où sont matérialisées toutes les formes d'agitation : le sujet passionné se trouve en proie à des suppositions et questionnements qui reviennent en leitmotiv mais aussi à une agitation extérieure :

Page 10 : *quelle nuit que la nuit que je viens de passer !...*

d'où le besoin d'en échapper :

Page 10 : *Ce sacré nom de tohu-bohu dans ma tête ! il y a sans doute mieux à faire sortir, visiter la ville, elle vaut la peine je crois*

Dans le parcours qui mène vers l'océan, le sujet pénètre dans les rues de Jarbher ; celles-ci font naître chez le sujet une impression intense de trouble, et de déstabilisation ; ce passage insère un moment dysphorique dans le récit.

Les maisons et les impasses qu'il traverse, tel un dispositif débrayé, assure le rôle d'opposant qui dénonce l'espace et qui amène vers une nouvelle série de questionnement sous la forme d'un discours monologal analytique :

Page14 : *quel besoin ai-je de m'arrêter à ces détails...*,

une fois arrivé à l'océan, le lieu de prédilection pour la contemplation chez le personnage. Son inspection le mène vers la découverte ou la re-découverte du lieu de sa répulsion : ce qui marque le retour vers un état dysphorique.

Page 17 : *non, je suis pris de nausée, c'est au dessus de mes forces, je m'enfuis de nouveau incapable de*

poursuivre plus longtemps cette observation, je m'enfuis comme hier.

Le personnage dans le récit désigne son espace qui l'affecte d'une manière ou d'une autre, à des degrés différents.

Selon GREIMAS, les modalités pourront s'unifier comme suit sur le plan narratif ; vouloir –savoir -pouvoir *faire*.

Ce qui caractérise le personnage dans le récit comme étant un actant-sujet, c'est le vouloir ; ce qui permet bien évidemment de lancer le processus narratif, mais également, le pouvoir qui est un genre sémantique influencé par le savoir.

Dans le récit de DIB, le non-savoir devient dans ce sens, une condition du pouvoir et incite le sujet à la recherche du pouvoir. Cela dit l'objet reste indéfini. Il n'est pas déterminé dans le récit.

C'est à ce niveau que la dynamique de l'espace intervient à travers l'insertion de différents éléments hétérogènes qui donneront lieu à des énonciations spatiales susceptibles de rendre compte de la corrélation entre le sujet percevant et l'espace ambiant qui l'affecte.

Ainsi, tous les états d'âme du sujet qui se manifestent sous forme de désir, d'attente, d'anxiété, sont des thématiques qui agissent sur l'énonciation de l'espace.

C : Statut des insertions :

Un autre aspect intéressant dans le texte est à noter : il s'agit des trois incursions du narrateur, à la troisième personne en italique, qui

apparaissent sans pour autant introduire des perturbations temporelles mais plutôt narratives. Le registre dans lequel le narrateur se trouve est un registre dans lequel il commente, où il dramatise la situation et dit sémantiquement qu'il est perdu et perturbé. Sur un mode un peu descriptif et à travers des registres métaphoriques, les insertions constituent les commentaires de quelqu'un qui est déchiré par tout ce que la lumière éclaire, dévoré de l'intérieur ; celle-ci devient un fardeau puis une malédiction qui dramatise la construction de la figure du *je* personnage et qui dramatise son aspect dépossédé de lui-même pour donner un aspect très passionnel à l'horreur. Les commentaires ne font que confirmer cette perturbation. Cette constitution du *il* montre que le *je* était constitué par une autre instance narrative pour se couler en *il* vers la fin du roman sans la médiation d'une instance narrative.

A travers les deux séquences du premier chapitre, on retrouve un *je* lié à la passion où à la quête est un *je* lié au commentaire et qui représenterait de ce fait la sanction du premier *je*.

Il y a une incursion du narrateur / écrivain dans le récit : ce qui fait apparaître surtout le statut de ces italiques, et tout à coup, il y a un autre *je*, tel au théâtre, un genre de didascalie, une indication donnée par l'écrivain, une immobilisation du sujet, du monde et des choses.

Il s'agit en somme d'une suspension du temps et d'un figement de l'espace qui marquent le passage vers l'énonciation décalée, qui sont soulignés par une ponctualité qui est absente mais qui crée une sorte de discontinuité dans le premier discours et de ce fait une rupture avec le récit initial.

Cette énonciation décalée marque non seulement un changement d'isotopie textuelle mais également une fracture entre la dimension du premier récit et du récit amorcé par les états d'âme du sujet.

Les fragments marquent le temps de la révélation, sur l'état intérieur du sujet. L'objet de la quête dans le récit correspond à ce que GREIMAS écrit :

objet qui est « prégnant », bien plus, c'est lui qui exhale l'énergie du monde et bien heureux est le sujet s'il arrive de le montrer sur le chemin
(GREIMAS, 1987 : 50)

Le récit met en avant plusieurs programmes narratifs dont la finalité serait de découvrir l'objet de la quête à travers une approche générative.

C'est en privilégiant une attitude analytique que l'on peut remonter à la quintessence des choses. GREIMAS ajoute à ce propos que celle-ci

repose sur un fond épistémique menant à une esthétique de la décomposition
(Ibid: 51)

C'est au moment où l'agitation se fait insoutenable et que le questionnement atteint son point culminant qu'apparaît l'insertion pour rendre compte de *l'envahissement du sujet par l'objet*, telle une pénétration de l'esprit du sujet subissant ainsi des épreuves qui sont marquées par une temporalité et une spatialité indicibles de l'ordre du mythique ; ce qui crée d'ailleurs une sorte d'illusion romanesque dans le récit.

En fait, les insertions amorcent une subversion du cours du temps et de l'espace. On peut dire dès lors que :

l'enchâssement par la quotidienneté, l'attente, la rupture d'isotopie qui est une fracture, l'ébranlement du sujet, le statut particulier de l'objet ...
(Ibid: 22)

tels sont les quelques éléments constitutifs de la saisie esthétique que nous révèle le texte de DIB.

La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entre'ouvrir ; à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection comme une possibilité d'outre sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible
(Ibid:78)

En fait, les fragments peuvent être considérés comme une insertion d'écriture qui intériorise une réflexion sur l'écriture du premier texte et par la même occasion sur la lecture, comme un méta-texte qui vient agir sur le premier texte. Il s'agit en tout point de vue d'un procédé qui permet de mettre le second texte en abyme dans le premier.

La mise en abyme désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un effet de miroir, comme des jeux de miroirs reflétant l'état d'âme déjà représenté. Ce sont des fragments qui offrent à l'observation une double articulation qui traverse la trame romanesque. Il s'agit d'un narrateur *il* qui transcende le narrateur *je*, un miroir intérieur du SUJET.

Quant à la réflexion sur l'énonciation, elle est dans

la mise en abyme du contexte ou des acteurs de la production et /ou de la réception
(DALLENBACH ,1977 :18).

La discordance entre l'ordre du récit (narration) et de l'histoire (diégèse) est marquée par une superposition qui réfléchit non pas l'histoire accomplie, mais l'état d'âme du sujet : c'est de l'ordre du commentaire :des commentaires qui thématisent les états d'âme du sujet du récit premier.

C'est l'état passionnel du sujet qui agit comme un stimulus à l'émergence de cette insertion dans le récit.

En somme, c'est le procédé de mise en abyme qui permet d'étayer l'état passionnel du sujet-narrateur *je*. Tous ces fragments regroupés réalisent une sorte de panorama ou d'inventaire des questionnements, tribulations et tourments du sujet narrateur dans une perspective diachronique allant de la simple description vers les questionnements pour aboutir à l'assertion. C'est une stratification qui tend vers une sémiotique des passions et dont le résultat serait la production d'un méta-texte :

Page 9 : *il marche au bord des ténèbres du monde parce que la lumière a mis sa chair en feu,elle est sa malédiction de ses yeux et il détourne ses yeux de tout ce qui vient d'elle,il a écarté les yeux de toute les choses qu'elle éclaire*

Page11 : *une chose qu'il s'obstine à vouloir serait ce au prix de tourments et de tribulations sans fin,une chose à laquelle,l'ayant enfin compris il lui faut se donner tout entier,et tout abandonner,quitter le terrain de sa vérité propre,supporter le fardeau ,endurer ce*

dont il est devenu maintenant la proie et qui le hante ,qui l'afflige,la vérité dont il est maintenant possédé ,cette vérité dont il est dépossédé

- Page 15 : *il était partagé entre ce qu'il voyait en dehors,cette lumière,cette malédiction et ce qu'il voyait en dedans,la même lumière,la même malédiction*
- Page27 : *avec ce fantôme, cette idée de lui- même qui lui fait face,il peut errer sans fin dans les solitudes glacées,courir sans fin*
- Page 34 : *la vie lui avait donné ce qu'elle avait à donner ,ce qui pouvait lui advenir était advenu,et il n'en doutait pas*
- Page43: *il ne savait pas ce qu'il cherchait mais il savait ce qu'il avait trouvé,il le savait mais n'osait pas se l'avouer dans le secret de son cœur,n'osait pas se le dire en conscience*
- Page 49 : *parole en suspens qui n'a pas encore fini de parler que le silence s'en empare déjà ,en présence d'une écoute qui n'a pas fini elle-même d'écouter que le silence l'envahit,l'une et l'autre liées ensemble,prises et comme gelées ensemble dans un au-delà de la parole et de l'écoute où ce qui doit être dit est su ,tout en étant insu,redouté,tout en étant appelé,pendant qu'elles attendent l'une et l'autre comme si elles espéraient que ce ne serait rien d'aussi grave et lourd à dire et à écouter*
- Page 61 : *N'a -t-il pas reçu en partage cette malédiction de la Lumière. N'a -t-il pas mis sa chair en cendres,n'en a -t-il pas détourné ses yeux, n'en -a-t-il pas écarté les yeux comme de tout ce qui vient d'elle*
- Page 62 : *comme il a reçu en partage la malédiction...comme il a été convié à cette fête,puis à une autre ,mais pas ce soir,pas cette nuit et il n'y sera pas tombé par hasard*

Page 64 : *quelles explications lui donner ? et pourquoi ? qu'a-t-il besoin d'explications ? et si moi seul, moi surtout en ai besoin ? mais de quelles explications ?*

Page 92 : *ce qui n'a pas de nom et qui, sans repos, vous rode autour dans l'espoir d'en obtenir un et il ne le reçoit jamais*

Page 168 : *il y aura toujours quelqu'un ou quelque chose pour lui demander son temps, sa vie et jusqu'à ses joies et ses peines*

D : Modalisation du sujet d'énonciation :

Comment le sujet est modalisé à partir de tout ce qui lui arrive ?

Ce n'est pas seulement ce que le sujet fait, mais dans quel état il se trouve, raison pour laquelle, il est surpris dans des états cognitifs : il veut savoir (effet cognitif) et des états affectifs : comment il en parle (le calme). De plus, il s'agit d'un *je* qui se parle : l'acteur se dédouble, ce qui fait une construction du sujet très complexe

Page 9 : *Je me pose et repose la question : que s'est-il passé ?*

C'est un *je* qui se pose à un niveau cognitif; il se met en scène à travers le présent de la narration

Ibid : *Sacré nom, je ne vais pas rester comme ça à me poser une question après l'autre*

Le *je* porte un jugement dessus. Il s'agit d'un niveau hiérarchiquement plus élevé, car il y a un sujet supérieur qui porte un jugement sur le sujet précédent : ce qui fait précisément toute la complexité de la construction.

Page 9 : *Tout à l'heure, je saurai*

Qui concerne l'état cognitif du calme ? Le *je* se met en position d'acteur, en arrêtant le programme narratif *calme*. La coupure vient avec le pronom personnel *il* dont on ignore si c'est un même personnage que *je* ou s'il s'agit d'un autre qui vient dans le même ordre et dont la fonction serait telle une *parabole* d'interpréter le premier texte au même titre qu'un proverbe.

On inscrit dès lors le texte dans le précédent qui a pour fonction de créer une interprétation possible, créer une espèce de polyphonie à l'intérieur du roman. Le point du discours

Page 9 : *il marche au bord des ténèbres...*

suppose un récit mais qui n'est pas dans le texte.

Donc le discours de ce personnage *je* suppose que quelque chose est arrivée ; ainsi il y a un programme narratif zéro qui est réalisé et dont on a la fonction, mais pas la représentation. Par conséquent, il s'agit d'un récit implicite.

Dans le passage : *Il faut que je surmonte mon agitation*, il s'agit d'un narrateur *intradiégétique* ou *homodiégétique* au sens de GENETTE (1972 :256) à travers le débrayage *il* qui marque une position énonciative différente ; le narrateur n'est plus un personnage de l'histoire mais demeure ambigu du point de vue figuratif et référentiel.

En fait, le discours narratif n'est pas seulement un discours de focalisation interne, il s'agit d'un discours de réflexion. C'est une écriture en italique, qui donne l'impression que c'est un autre texte qui

est mis. Il s'agit d'un *il* qui ne dépend pas d'un narrateur principal mais d'un autre niveau.

Le sujet dans ce texte délègue une énonciation énoncée :

Page 10 : *Du calme, du calme.*

Dans

Page 10 : *Quelle nuit que je viens de passer !*

le *je* se positionne comme un narrateur, mais qui se pose comme un narrateur interprète : une nuit *pleine de tintamarre*. Puis on remarque un changement de programme :

Page10 : *Il y a sans doute mieux à faire :sortir,visiter la ville,elle en vaut la peine.je crois.Mais pour se mêler à la foule dehors*

Cela dit, pour réaliser cet autre programme, il faut une compétence ; il s'agira d'un sujet opérateur non compétent. C'est ainsi que s'effectue le ré-embayage sur le programme cognitif de la question que l'on qualifiera d'énonciation décalée où on retrouve encore de la performance implicite puisqu' on ne sait toujours pas ce qui s'est passé.

De plus, on retrouve de la focalisation interne à travers *je* et cela débraye sur *il*, mais on est dans une autre isotopie qui est plus thématique que figurative.

C'est un sujet du regard avec l'effet de ce qu'il a vu sur lui : tous les sujets sont liés. Le *je* passe par différentes constructions qui s'imbriquent entre elles. Le *je* passe de la position esthétique à travers le programme de la vision, au thymique grâce à l'affectif, puis au

cognitif par le programme du savoir pour aboutir au narratif quand il s'agit de dire et de raconter, pour revenir finalement au thymique donc à l'énonciation par l'enchevêtrement des deux dernières positions (cognitif et narratif) pour développer à titre d'exemple le programme du *calme*.

Toutes ces positions là construisent le sujet *je* et peuvent apparaître à n'importe quel moment. Mais, ce qui en résulte, c'est une construction du temps et de l'espace qui devient indéterminée et qui engendre la question du discours : à quel niveau de réalité se trouve-t-on ? Au niveau des faits, du récit des faits ou de l'intertexte, à savoir la polyphonie ? Comment le sujet est-il saisi par ses voix et comment le discours rend compte de cela ?

E : Source de la polyphonie dans le récit :

La pléthore de questionnement, d'interrogations, de jugement et de remises en cause est frappante : c'est d'abord la voix du sujet *je* se présentant sous forme de monologue qui annonce l'insertion d'une deuxième voix, d'un deuxième sujet à la 3^{ème} personne *il*

Les questionnements s'hypertrophient et atteignent leur paroxysme face à *la voix de l'océan*

Page16 : *Les minutes s'ajoutent aux minutes. Les avalanches de lumière s'abattent à l'entour ne peuvent empêcher que je me sente cerné par ces menaçantes...rien n'a l'air de vouloir se manifester ...la voix muette de l'océan.*

Ainsi, être en proie d'interrogations envahissantes est le rôle assigné au sujet énonciateur *je*. En contraste avec cet éclatement

d'interrogations, il y a irruption imprévisible d'un 2^e sujet qui vient interrompre la première énonciation. Le texte cherche à laisser en suspens ces insertions. Il en va de même pour l'origine des questionnements et de l'objet même de la quête. Il n'y a même pas de délivrance à la fin du récit. Le réseau vocal dans le texte se résumerait en gros à deux caractéristiques :

- la première énonciation *je* interrogative et suspicieuse.
- la seconde énonciation *il* analytique et spirituelle.

Apparemment, la 2^eème l'emporte sur la 1^{ère} énonciation :

Page 168 : *il y aura toujours quelque fois ou quelque chose pour lui demander son temps, sa vie et jusqu'à ses joies et ses peines.*

sans que pour autant le sujet de la première énonciation reçoive des réponses à ses questionnements.

L'approche du premier chapitre nous donnera à constater un fait fondamental, qui est d'ailleurs manifeste, c'est que la polyphonie occupe une place particulière dans la phase génétique. Assignée dès les premières bribes, elle ne cesse de s'amplifier (la voix de *je*, *il*, de *l'océan* et puis les *clameurs* dans la nuit).

Les interrogations cherchent une voie pour se libérer à travers une quête incessante *comme une fièvre d'écriture*, pour emprunter une expression à Raymonde DEBRAY-GENETTE : La voix de la mer est une voix qui est d'abord perçue, sans être comprise comme un message spirituel. Sur la gamme sonore du récit, le silence à savoir le mutisme, a une place non négligeable. Le bruit représenté par *les questionnements* et le silence (la voix muette de l'océan) se

conjuguent par leur opposition et leur succession. Dans le questionnement, à savoir *les pensées en permanente gestation*, l'installation de la voix muette de l'océan est perçue comme quelque chose d'hostile. Le moment de silence est dans le texte, l'écho d'une intense tension dramatique.

La polyphonie comme pluralité de voix, ainsi que l'intertextualité, inhérentes à l'œuvre de Dib ne peuvent rendre compte des mystères de l'âme , du sujet *je / il* , c'est pourquoi d'une part le récit ou *objet* confus demeure ambigu , et d'autre part , pour souligner l'existence de l'altérité , traduite sous forme d'interaction entre différents états d'âme.

CONCLUSION GENERALE

Dans ce présent travail de recherche intitulé : SPATIALITE ET TEMPORALITE DANS *LES TERRASSES D'ORSOL* DE MOHAMMED DIB, l'idée d'une analyse de l'espace/temps en termes de langage est essentielle, car reconnaître au moins les unités élémentaires de l'espace /temps formées, permet de mieux comprendre ou d'identifier cette *quête du sens* si sensible dans l'écriture dibienne. Et, c'est donc la sémiotique qui permet de décrire l'espace/temps. (OSTROWETSKY, 1985).

Certes, dans un récit, la lisibilité sémiotique est constituée en composantes, qui nécessitent des étapes permettant de les actualiser et d'arriver par conséquent à l'interprétation générale. Le processus de lecture, c'est-à-dire la production du sens, ne peut s'effectuer qu'avec un travail adéquat sur les écarts essentiels, c'est-à-dire entre un personnage référentiel et les habilités langagières et culturelles.

Bien que ce travail ne se propose pas d'offrir une étude exhaustive de la narrativisation de l'espace / temps, ni un travail sémiotique combinant la rigueur philosophique de PEIRCE et l'approche empirique de SAUSSURE, il reflètera, néanmoins, une *tentative personnelle de comprendre et d'analyser* les mécanismes qui construisent cette quête du sujet dans la diachronie : le temps et dans la synchronie : l'espace.

Le premier chapitre : PARTICULARITES DE LA NARRATION met en avant non seulement une série d'éléments descriptifs de l'énonciation, mais aussi des phénomènes d'enchâssement, de figuration et des problèmes de cohérence. La tension subsiste entre le *je* (le narrateur principal) et les incursions du *il*, à laquelle on ne trouve pas une légitimité autre que celle du collage et qui par conséquent engendre une résistance à la lecture narrative. Cela dit, la fin du chapitre ne permet

pas de résoudre pour autant la question de l'incohérence, et en fait nous révèle un sujet dont l'objet n'est jamais clairement explicité. Il semble d'ailleurs que le récit dans son ensemble n'ait pas de fin.

Il ne faut pas penser pour autant le texte selon le paradigme cohérence/incohérence mais en tension entre les deux, d'où l'écriture de la modernité.

Enfin, l'incertitude du sens, due à la tension, ne marque pas l'absence de signification ; celle-ci se fait, de manière plus spécifique, et constitue l'objet du deuxième chapitre de l'étude, intitulé PROBLEMES DE FIGURATION : ESPACE/TEMPS, à savoir l'étude figurative qui offre un autre niveau de lisibilité que celui du niveau narratif. Dans ce second chapitre, on a centré l'analyse sur la relation spatio-narrative et temporelle. L'espace et le temps exercent une influence, non seulement sur le sujet, mais aussi sur l'évolution des états d'âme du sujet. Ainsi, s'établit au fur et à mesure de la recherche, un jeu de relations entre l'espace et le sujet. Simultanément, un système temporel complexe est élaboré autour des sujets (*je* et les insertions du *il*). Ces insertions représentent une temporalité qui permet de figer l'état du sujet. Cette temporalité objective cet état pour en parler, pour en faire l'objet de ce discours.

On a remarqué, dans le dernier chapitre de cette recherche : PLACE DU SUJET DANS L'ENONCIATION, que l'insertion n'est pas d'ordre dialogal et encore moins méta narratif où l'on aurait une partie récit et une partie commentaire. Il s'agit plutôt d'une insertion de l'ordre de la transcription dans les dialogues, telle une voix superposée, comme s'il y avait un chevauchement des voix : ce qui rend d'autant plus intéressant le dispositif textuel du récit. Ce dernier, en effet, se présente comme une *superposition de voix narratives*, pour reprendre les termes de GENETTE, ou superposition d'énonciation énoncée, l'une étant

embrayée, l'autre étant débrayée, et présentant la position d'énonciation comme n'étant pas fixable. C'est précisément cet aspect qui est analysé comme un effet du discours, à cause de la lisibilité qu'elle instruit, à savoir une possibilité de cohérence.

Par conséquent, l'hétérogénéité énonciative persistante ne provoque pas la défaillance du récit, mais elle est un aspect important pour caractériser l'écriture en tension. L'intérêt d'une lecture est certes dans ce qui est raconté mais aussi dans l'acte même de raconter et dans sa réception : c'est la mise en scène de la parole qui est pertinente et non seulement le contenu, car c'est une histoire de parole, l'histoire d'un homme qui parle.

La sémiotique, certainement, doit chercher des critères de signification, mais également essayer de rendre compte d'une cohérence perpétuellement menacée, d'où l'impression d'une certaine illisibilité textuelle. La spécificité de ce texte réside dans cette cohérence déconstruite dans laquelle on est vite dépassé dès qu'on commence à s'y installer. C'est cette cohérence déconstruite qui, pourtant, va faire rupture dans le récit et par conséquent, va faire sens. C'est la raison pour laquelle l'analyse sémiotique a pour but de voir comment suffisamment d'éléments de cohérence se conjuguent pour qu'il y ait un texte. Or, le principe de cohérence dans le récit nous renvoie à l'énonciation et aux rôles figuratifs.

Le travail actuel, nécessairement limité, ouvre des opportunités de vérifications et de questionnements des œuvres de Mohammed DIB, dans une perspective future d'approfondissement et de compréhension. Dans cette éventuelle ouverture de projet de recherche, deux critères guideront principalement notre choix : en premier lieu, un critère d'ordre littéraire : l'originalité et l'excellence de l'œuvre de Mohammed

DIB. Notre second critère sera d'ordre sémiotique. L'objectif serait, alors, de reprendre l'ensemble de la trilogie de DIB pour étudier, du point de vue de la sémiologie, d'une part comment vont constituer les effets du premier récit (le narrateur *je*) sur le second (le narrateur *il*), d'autre part comment le sujet évoluera, et enfin analyser un éventuel *effet de retour* par rapport au sujet de l'énonciation.

Le travail de recherche dans le cadre du doctorat sera une approche sémiotique de la trilogie de M. DIB : *Les Terrasses d'Orsol*, *Le Sommeil d'Eve* et *Neiges de marbre*. L'objectif est de mettre au jour, par cette approche sémiotique, les dispositifs narratifs et énonciatifs dans l'ensemble de la trilogie afin de rendre compte de la tension dans laquelle se déploie l'écriture dibienne : tension entre l'hétérogène et l'homogène. Quelle est l'opération de lecture à mettre en œuvre pour ne pas nier l'hétérogénéité du texte dans son intégralité ?

On analysera en particulier dans la trilogie les spécificités de la narration à travers des phénomènes d'enchâssement, de figuration et d'hétérogénéité entre les différentes instances d'énonciation (énonçantes et énoncés), et l'on tentera de rendre compte de la résistance des textes à la lecture simplement narrative et de son ouverture à une autre lecture. Ce travail de recherche articulera donc trois dimensions de l'analyse sémiotique : la narrativité, la figurativité et l'énonciation, et tentera de contribuer à l'élaboration de la sémiotique littéraire.

BIBLIOGRAPHIE :

1- Principaux ouvrages de Mohammed Dib :

La Grande Maison, roman, Le Seuil, 1952.

L'Incendie, roman, Le Seuil, 1954.

Au café, nouvelles, Gallimard, 1955.

Le Métier à tisser, roman, Le Seuil, 1957.

Baba Fekrane, contes pour enfants, La Farandole, 1959.

Ombre gardienne, poèmes, Gallimard, 1960.

Qui se souvient de la mer, roman, Le Seuil, 1962.

La Danse du roi, roman, Le Seuil, 1968.

Dieu en barbarie, roman, Le Seuil, 1970.

Formulaires, poèmes, Le Seuil, 1970.

Le Maître de chasse, roman, Le Seuil, 1973 .

Le Chat qui boude, contes pour enfants, La Farandole, 1974.

Omneros, poèmes, Le Seuil, 1975.

Habel, roman, Le Seuil, 1977.

Feu beau feu, poèmes, Le Seuil, 1979.

Les Terrasses d'Orsol, roman, Sindbad, 1985.

Le Sommeil d'Ève, roman, Sindbad, 1989.

Neiges de marbre, roman, Sindbad, 1990.

Le Désert sans détour, roman, Sindbad, 1992.

L'Infante maure, roman, Albin Michel, 1994.

Tlemcen ou les lieux de l'écriture, textes et photos, La Revue noire, 1994.

La Nuit sauvage, roman, Albin Michel, 1995.

Si Diable veut, roman, Albin Michel, 1998.

L'Arbre à dire, nouvelles, essai, Albin Michel, 1998.

L'Enfant jazz, poèmes, La Différence, 1998.

Le Coeur insulaire, poèmes, La Différence, 2000.

Comme un bruit d'abeilles, Albin Michel, 2001.

L.A. Trip, roman, La Différence, 2003.

Simorgh, nouvelles, essai, Albin Michel, 2003.

Laëzza, nouvelles, essai, Albin Michel, 2006.

2- Ouvrages de référence :

- BACHELARD**, G. (1957): *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF.
- BARTHES**, R. (1972) : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil.
- BARTHES**, R. (1973): *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- BARTHES**, R. (1985): *L'aventure sémiotique*, Paris : Seuil.
- BENVENISTE**, E. (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard.
- CHARAUDEAU**, P. et **MAINGUENEAU**, D. (2002) : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris: Seuil.
- DUCROT**, O et **TODOROV**, T. (1995) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.
- DUCROT**, O. (1997) : *Le dire et le dit*, Paris : Editions de Minuit.
- DUBOIS**, J. (1994) : *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris: Larousse.
- ECO**, U. (1962): *L'Œuvre ouverte*, Milan: Seuil.
- ECO**, U. (1972) : *la structure absente, introduction à la recherche sémiologique*, Paris : Mercure de France.
- ECO**, U. (1975): *Traite de sémiotique générale*, Paris : PUF.
- ECO**, U. (1988) : *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris : PUF.
- ECO**, U. (1989): *Le signe*, Paris: Seuil.
- FONTANILLE**, J. (1998) : *Sémiotique du discours*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- GARDES-TAMINE**, J. et **HUBERT**, Marie-Claude, (1993) : *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris : Armand Colin.
- GENETTE**, G. (1969) : *La littérature et l'espace, Figures II*, Paris : Seuil.
- GENETTE**, G. (1972) : *Discours du récit, Figures III*, Paris : Seuil.
- GREIMAS**, A. J. (1966) : *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris : PUF.

- GREIMAS**, A. J. (1970) : *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris : Seuil.
- GREIMAS**, A. J. (1976) : *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris : Seuil.
- GREIMAS**, A. J. et **COURTES**, J. (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris : Hachette.
- GREIMAS**, A. J. (1987): *De l'imperfection*, Dunod.
- HENAULT**, A. (1992) : *Histoire de la Sémiotique*, Paris : PUF.
- HUSSERL**, E. (**DERRIDA**, J. trad.) (1962): *L'origine de la géométrie*, Paris: PUF.
- JAKOBSON**, R. (1963) : *IVe Partie (Poétique) des Essais de linguistique générale*, Paris : Les Editions de Minuit.
- KERBRAT-ORECCHIONI**, C. (1999) : *L'énonciation*, Paris : Colin.
- LEVI-STRAUSS**, C. (1958). *Anthropologie structurale*, Paris: Plon.
- MAINGUENEAU**, D. (1970) : *Introduction à la sémiologie*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- MAINGUENEAU**, D. (1993) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod.
- MAINGUENEAU**, D. et Philippe, G. (1997) : *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod.
- MARTINET**, A. (1960) : *Éléments de linguistique*, Paris : Colin.
- RASTIER**, F. (1987) : *Sémantique interprétative*, Paris : PUF.
- RASTIER**, F. (1989) : *Sens et textualité*, Paris : Hachette.
- RASTIER**, F. (1991) : *Sémantique et recherches cognitives*, Paris : PUF.
- RASTIER**, F. (2001) : *Arts et sciences du texte*, Paris : PUF.
- RASTIER**, F. et **BOUQUET**, S. (2002) : *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris : PUF.
- RICARDOU**, J. (1967) : *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris : Seuil.

RICOEUR, P. (1986) : *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*
2, Paris : Seuil.

SAUSSURE (de), F. (2002) : *Ecrits de linguistique générale*, Paris :
Gallimard.

TODOROV, T. (1967) : *Littérature et signification*, Paris : Larousse.

TODOROV, T. (1977) : *Poétique du récit*, Paris: Seuil.

2-Ouvrages Critiques :

ARGOD-DUTARD, F. (1998): *La Linguistique littéraire*, Paris : Colin.

BERTRAND, D. (2000) : *Précis de Sémiotique Littéraire*, Paris: Nathan.

BLANCHOT, M. (1971): *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard.

BLANCHOT, M. (1995): *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard.

CERTEAU (de), M. (1980) : *L'Invention du quotidien ; Tome I, Arts de Faire*, Paris : Gallimard.

DALLENBACH, L. (1977) : *Le Récit populaire*, Paris : Seuil.

DURAND, G. (1969) : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Bordas.

MERLEAU-PONTY, M. (1948) : *Sens et non-sens*, Vagal.

MERLEAU-PONTY, M. (1969) : *La Prose du monde*, Paris : Gallimard.

MITTERAND, H. (1980) : *Le Discours du roman*, Paris : PUF.

MITTERAND, H. (1987) : *Le Regard et le signe*, Paris : PUF.

PAVEAU et SARFATI (2003) : *Les Grandes théories de la linguistique*, Paris : Colin.

RICOEUR, P. (1990) : *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. (2002) : *Ecrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes.

SAUSSURE (de), F. (1995) : *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot.

VITRAY-MEYEROVITCH (de), E. (1986): *Anthologie du soufisme*, Sindbad.

4-Periodiques/magazines spécialisés :

- BAL**, M. (1984): « Pour une théorie critique de la subjectivité narrative » in *Lalies*, n° 4, p. 107-148.
- BUTOR**, M. : « écriture : premiers jours » - Entretien avec Lucien Dällenbach in *Genesis*.
- BUTOR**, M. (1964) : « L'Espace du roman » in *Essais sur le roman*, Paris : *Gallimard*, p. 49-58.
- COQUET**, J.C. (1997) : « Benveniste et le discours de la passion » in *Actes du Colloque de Cerisy de 1995*, no spécial de *LYNX*, Univ. De Paris 10 Nanterre, p. 295-305.
- DEBRAY-GENETTE**, R. **NEEFS**, J. (1987): « L'Imaginaire des documents » in *Romans d'archives*, PU de Lille, p. 175-190.
- GENETTE**, G. (1969) : « La Littérature et l'espace » in *Figures II*, Paris : *Seuil*, 1969, p. 43-48.
- GIROUD**, J.C et **PANIER**, L. (1979) : « Rudiments d'Analyse » In *Sémiotique et Bible*, n°13.
- MERCIER**, A. (2006) : « Fortune et actualité de *Du sens* » in *Protée*, volume 34, numéro 1.
- OSTROWETSKY**, S. (1985) : « Espace et sémiotique » in *Espace et sociétés*, n° 47.
- RASTIER**, F. (1997) : « Herméneutique matérielle et sémantique des textes », in *Salanskis et al.* (éds.), « Herméneutique : textes, sciences », Paris : PUF .
- RASTIER**, F. (1997) : « Problématiques du signe et du texte » in *Intellectica*, 2, p.11-52.
- RASTIER**, F. (2000) : « séminaire Sémiotique narrative et discursive » in *Débats Sémiotiques*, vol. 6, n°1-2, Société de sémiotique du Québec, p. 5-15.
- RASTIER**, F. (2001) : « L'action et le sens. Pour une sémiotique des cultures » in *Journal des anthropologues*, 86-86.
- RASTIER**, F. (2002) : « Saussure, l'inde et la critique de l'ontologie » in *Revue de sémantique et de pragmatique*, 11, pp. 123-146.
- RASTIER**, F. (2003) : « Le silence de Saussure, ou l'ontologie refusée » in *Bouquet*, éd., *Saussure*, Paris, l'Herne, pp. 23-51.

SONESSON, G. (1994): «Sémiotique de l'écriture, les rondeurs secrètes de la ligne droite » in *Les Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, p 41-76.

5. Webographie :

ADJIL, B * : *La Littérature Algérienne* in Points d'ancrage, University of Pittsburgh

<http://www.pitt.edu/AFShome/f/r/frit/public/html/ancrage/ancrage3/ancrage3.html>

BERTRAND, D. * : *Éléments de narrativité*

<http://www.archivo-semiotica.com.ar/BERTRAND2.html>

BONN, C. (1998) : *En guise de conclusion : la poésie de Dib comme dire de l'implicite de ses romans*

<http://www.limag.com>

BROUSSEAU, A.-M. (1996) : *Autour de la narration: les abords du récit conversationnel*

<http://128.100.205.52/product/utq/671/narration151.html>

BUTOR, M. (1962) : *L'espace du roman* par Michel Butor, « échange de vues » in *Revue d'esthétique*, T.15, fasc. 1, pp.91-97. perso.orange.fr/henri.desoubeaux/butorweb-s.html - 311k

COMETTI, J.-P. (2004) : *La fausse «Querelle du sujet»*

<http://www.fabula.org/revue/document509.php>

DE GEEST, D. (2003) : *La sémiotique narrative de A.J. Greimas* (traduction du néerlandais par Jan Baetens) in On line Magazine of the Visual Narrative

www.imageandnarrative.be/uncanny/dirkdegeest.htm

DERRIDA * : *Dialectique et société*

www.uqac.ca/class/contemporains/freitag_michel/dialectique_et_societe_1/dialectique_et_societe_t1.pdf

ECO, U. * *Les archétypes psychosociaux*

Les études herméneutiques et les trois types d'intention
(ECO, 1992b, ... "Intentio operis vs intentio auctoris" (ECO,
1992b, **133-137**)
www.ihecs.be/documents/Lesarchetypespsychosociaux.pdf

FRANCE JEUNE NET (2004) : *Problématique de l'interprétation*

<http://www1.france-jeunes.net/lire-problematique-de-l-interpretation-17271.htm>

GRASSIN, M. *[Extrait du Dictionnaire International des Termes Littéraires ...](#)]

www.jcbourdaïs.net/journal/lire_mise%20en%20abyme.html
- 8k

GREIMAS, A. J. et école de Paris *

www.univ-perp.fr/see/rch/lts/MARTY/s020.htm - 4k

LACOUR, P. (2005) : *Granger et la critique de la raison sémiotique*

<http://www./formes-symboliques.org>

LEMELIN, J.-M. (1999) : *La Refonte De La Sémiotique*

<http://www.fabula.org/actualites/article3288.php>

LEMELIN, J.-M. (2000) : *la sémiotique du discours*

<http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/fontanille.htm>

LEMELIN, J.-M. (2001) : *Sémiotique Et Psychanalyse:*

Psychanalyse Ou Sémiotique?

<http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/semiopsy.htm>

MET, P. (2000): *Modélisations de la Topique* chez Francis Ponge

www.erudit.org/revue/etudfr/2000/v36/n1/036171ar.pdf

RICŒUR, P. (2002) : *Du texte à l'action (De l'interprétation)*

<http://climbtothestars.org/archives/2002/01/26/langage-fiction-histoire-temps/trackback>

SCHNEIDER, D. K. (1995) : *La narration littéraire: une menace pour les modèles du récit?*

<http://tecfa.unige.ch/tecfa/publicat/schneider/story/node32.html>

SILINE,V.(1999) :*Le Dialogisme Dans Le Roman Algérien De Langue Française*

http://www.limag.refer.org/Theses/Siline.htm#_Toc530734671

SUN, Qian (1997) : *Poétique et génétique de l'espace Hérodiades de Flaubert*, thèse soutenue à l'[Université de Paris VIII](#)

membres.lycos.fr/sunqian/sommaire.html - 30k

TUTESCU, M. (2003) : *L'argumentation ; Chapitre III, le concept de POLYPHONIE*

<http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MarianaTutescu-Argumentation/15.htm>

VOLTAIRE (1764), *Dictionnaire philosophique in « citations du monde 2006»*

Préface par Etienne. Édition de R. Naves et J. Benda, éditée par Garnier - paru en 1987.

www.recherche.fr/encyclopedie/Voltaire - 101k

* aucune date n'est indiquée

ANNEXE A : BIOGRAPHIE DE MOHAMMED DIB



Mohammed Dib est considéré comme l'un des pionniers de la littérature nord africaine d'expression française, un homme dont le parcours dans le monde des belles lettres a dépassé le demi siècle.

Né à Tlemcen dans l'ouest algérien en 1920, au sein d'une famille bourgeoise ruinée, il poursuit des études primaires et secondaires dans sa ville natale, puis à Oujda au Maroc.

Jusqu'à l'âge de quinze ans, DIB écrit des poèmes et se consacre à la peinture. Il est nommé instituteur à la frontière algéro - marocaine, puis est comptable à Oujda dans les bureaux de l'armée, tandis que durant la deuxième guerre mondiale, il est interprète anglais /français auprès des armées alliées.

De 1945 à 1947 de retour à sa ville natale, il dessine des maquettes de tapis. De 1950 à 1951, il travaille au journal *Alger Républicain*, écrivant également dans *Liberté*, journal du Parti Communiste Algérien. C'est en 1952 que paraît *La grande maison*, son premier roman, suivi par *L'incendie* et *Le métier à tisser*, sa célèbre trilogie.

Mohamed DIB a commencé par des nouvelles et des poèmes du genre Surréaliste, et c'est le contexte que vivait l'Algérie à cette période qui l'incita vers le réalisme en écrivant le roman national. Installé en France depuis 1959, il fut l'ami d'Aragon de Guillevic.

Aragon disait : *L'audace de Mohammed DIB c'est d'avoir entrepris comme si tout était résolu, l'aventure du roman national de l'Algérie.* Compagnon de route de Kateb Yacine, Albert Camus, Jules Roy, Jean Daniel, entre autres, il n'est pourtant pas un homme du passé, tout au contraire, il étonne par le renouvellement constant de son écriture et de sa réflexion .Après l'indépendance, Dib retourne au surréalisme, à la mythologie, le roman de DIB est devenu plus mature aux proximités de l'Illiade, nous entrevoyant les enfers Kafkaïens. Auteur prolifique, poète, romancier, il publia plus de trente ouvrages. En 1994, il fut la première personne de descendance Nord Africaine à être honoré du Grand Prix de la Francophonie de l'Académie Française. Il reçut aussi le Prix Mallarmé pour *L'Enfant Jazz* en 1998. Mohammed DIB mourut en 2003, à La Celle Saint-Cloud, le 2 mai 2003, près de Paris.

ANNEXE B : SYNOPSIS de *Les Terrasses d'Orsol* de Mohammed DIB

Les Terrasses d'Orsol s'inclut dans l'oeuvre fondamentale de l'auteur, exigeante mais attrayante et accessible, où l'on perçoit le goût des mots rares, de la phrase habilement travaillée, et qui traduisent l'irrésistible désir de M. DIB de recréer le dialogue et l'échange pour surmonter l'absurdité et la déraison de l'homme ; et témoigne de sa préoccupation majeure à portée universelle de conduire sa réflexion sur la nature humaine.

Les Terrasses d'Orsol fait partie des romans dialogiques de DIB , qui comprennent toujours un personnage typique, c'est-à-dire faible, malade, confus et hypersensible, qui n'arrive jamais à dominer ses difficultés, à vaincre les forces du mal et à entreprendre un exploit. D'ailleurs, il ne réalise pas ce qui lui arrive et ce qu'il faut faire pour se défaire de ses problèmes.

Ainsi, *Les Terrasses d'Orsol* se définit comme un roman dialogique : Aëd, son narrateur est un personnage *aliéné* qui pense souffrir d'un cancer, mais est aussi angoissé par la terrible découverte d'une fosse écoeurante où s'agitent des monstres hideux, dans la ville où il réside. Il croit que ce sont des hommes métamorphosés et il commence à s'assimiler à eux, et s'étonne de la réaction des habitants de Jarbher qui ressentent une peur effroyable et gardent le silence lorsqu'il essaye de les questionner sur cette fosse.

Dib a recourt aux symboles : Jahber où Aëd reste pour toujours, symbolise un enfer pour lui, néanmoins le désastre est amoindri par l'amour d' Aëlle. La ville d' Orsol, ville natale rayonnante de bonheur, lui est pourtant hors de portée. Cependant, l'archi narrateur sait personnellement que cette ville n'existe pas, et qu'elle demeure *peuplée de spectres*.

ANNEXE C : GLOSSAIRE DES CONCEPTS* :

Analyse : Procédé par lequel, en comparant les textes d'un corpus, le sémiologue peut identifier les unités d'un système de signes et leurs règles de combinaison. C'est l'opération sur laquelle se fonde toute sémiologie empirique. Les fondements théoriques en ont été décrits par Hjelmslev.

Carré sémiotique de Greimas : Le carré sémiotique, représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique, intègre les relations de contrariété et de contradiction et offre un jeu de relations et d'opérations : les premières servent à classer les valeurs d'un texte (taxinomie, morphologie) ; les secondes entendent rendre compte du passage d'une valeur à l'autre (mouvements sur le carré, progression du sens, syntaxe).

Catharsis : ou *purgation des passions*. La catharsis est l'une des fonctions de la tragédie selon Aristote. Il s'agit de libérer les spectateurs de leurs passions en les exprimant symboliquement. L'idée est que le spectacle tragique opère, chez le spectateur, une purification des passions. La catharsis peut se comprendre, à l'instar du rêve, comme un accomplissement des désirs, ou un exorcisme des craintes.

La catharma ou essence de l'être, en phase avec son environnement humain et biologique, est ce qui est à l'origine même de toute la théorie soufie.

chronotope : c'est-à-dire de la notion d'espace-temps en littérature dans le roman français du XXe siècle. C'est le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine qui a emprunté la notion de chronotope à la théorie de la relativité chez Einstein, en espérant l'appliquer à l'étude du genre romanesque. Le chronotope permet d'observer le rôle de la mémoire dans la culture, comment certaines formes figées disparaissent et comment, à l'inverse, d'autres formes inédites contribuent à renouveler notre lecture des œuvres littéraires. En fin de compte, il attire notre attention sur le contexte socio-historique dans lequel se situe la création des œuvres et leurs interprétations.

Corpus : Ensemble de textes utilisés par le sémiologue pour établir la connaissance d'un système de signes donné (c'est-à-dire pour recenser les unités, les catégories, et les règles de combinaison régissant la formation de ces textes).

Déictique : (deixis) Les déictiques sont des termes (pronoms personnels ou démonstratifs, adverbes de lieu ou de temps, déterminants ou pronoms possessifs) qui ne prennent leur sens que dans le cadre de la situation d'énonciation. Les déictiques désignent les partenaires de la communication : locuteur et allocutaire. *Ici, hier, là*, etc. sont des déictiques car ils ne sont compris que lorsque la situation d'énonciation est connue. On emploie également le terme *embrayeur* (désigne les mots dont le sens varie avec le contexte ; en anglais *shifter*) pour *déictique*.

Destinataire : En linguistique, le destinataire est celui à qui s'adresse un message. On emploie aussi *interlocuteur* et *récepteur*.

Diachronie : Étude de l'évolution de la langue dans le temps (dans le long terme, pas dans des intervalles de temps du même ordre de grandeur que ceux des énoncés). La linguistique diachronique s'occupe de retrouver et d'identifier, à travers plusieurs strates temporelles successives, des éléments du système en évolution : comme de reconnaître dans un phonème actuel l'évolution d'un phonème plus ancien (phonologie historique), d'étudier la perte ou l'acquisition de temps verbaux, de types de flexion, de constructions prépositionnelles (grammaire historique), ou de décrire l'évolution de la valeur de certains mots (sémantique historique).

Discours lyrique : n'est pas un discours à part. Il se situe au même niveau que le récit ou l'argumentation. En fait, ma théorie des pactes discursifs cherche à montrer les trois grandes formes de communication en littérature. Les genres littéraires s'appuient sur ces trois structures du discours. Par exemple, le roman, le drame et le conte sont centrés sur le pacte fabulant, qui est, selon formule antique, une *mise en intrigue d'actions*. L'essai, le pamphlet, l'art poétique sont plutôt du côté du pacte critique, qui serait une *mise en critique de valeurs*. La poésie moderne est axée sur le discours lyrique, qui est une *mise en forme affective du pâtre humain*. Toutefois, il faut se méfier des associations trop immédiates entre pactes discursifs et genres littéraires. La poésie n'a pas toujours eu une dominante lyrique. Au XVIIIe siècle, elle est même centrée sur l'argumentation et la narration. Ce n'est qu'à partir du XIXe siècle que poésie et discours lyrique semblent directement associés. Toutefois, il existe aujourd'hui de nombreuses poésies critiques (chez les littéralistes notamment) ou fabulantes. Par ailleurs, les pactes sont toujours entrelacés dans les textes. Si vous prenez un poème en prose de Baudelaire, vous trouvez des séquences lyriques, narratives et critiques. Toutefois, le lecteur rassemble le texte autour d'un axe dominant pour déterminer si l'essentiel tient à une réception affective, à construire une histoire ou à remettre en jeu certaines valeurs. Il faut penser ces pactes comme des formes transhistoriques qui permettent une communication littéraire et qui s'entrelacent selon des dominantes dans les textes

Doxa : c'est l'ensemble, plus ou moins homogène, d'opinions confuses, de préjugés populaires, de présuppositions généralement admises et évaluées positivement ou négativement, sur lesquelles se fonde toute forme de communication. Elles peuvent tout en restant implicites entrer dans le processus d'interprétation des textes. L'étude du phénomène doxique se situe donc au point de contact de la sémiologie, des études du discours, de la sociologie et de l'épistémologie.

Ellipse : En narratologie, une ellipse est un procédé qui consiste à omettre certains éléments logiquement nécessaires à l'intelligence du texte. Il s'agit en fait de passer sous silence certains événements afin d'accélérer la narration. L'ellipse est l'omission d'un ou de plusieurs.

Énoncé : Un énoncé est le produit de l'énonciation, le résultat de l'acte de parole. L'énoncé est toute suite de mots prononcés ou écrits.

Énonciation : L'énonciation est l'acte de produire un énoncé. L'énonciation consiste à employer la langue dans une situation de communication précise : chaque énonciation ne se produit donc qu'une seule fois. La **situation d'énonciation** (circonstances spatio-temporelles de l'énonciation) est la situation dans laquelle une parole a été émise ou la situation dans laquelle un texte a été écrit. La situation d'énonciation répond aux questions : qui parle (l'énonciateur) ? À qui (interlocuteur) ? À quel moment ? Où ?

Les **indices de l'énonciation** : les déictiques, les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne, les déterminants et les pronoms démonstratifs, les mots qui indiquent le lieu et le temps, les temps verbaux. Les **modalités d'énonciation** : la phrase est-elle déclarative ? Interrogative ? Impérative ? Exclamative ?

Espace extérieur : Les systèmes sémiotiques ouverts comme les langues offrent la possibilité d'assembler des signes pour former des textes. Ils doivent pour cela disposer d'une certaine extension sur laquelle déployer ces signes, et sur laquelle ces signes seront lus. Nous appelons cette extension l'espace syntagmatique, ou espace *extérieure* du système de signes. Cet espace dépend de la modalité sémiotique : il s'agit du temps pour la langue parlée, de la dimension de la ligne pour la langue écrite, des deux dimensions de la page pour les images, etc. Nous le nommons ici espace extérieur par opposition à un second espace, l'espace *intérieure* des figures signifiantes, sur lequel peuvent se disposer, dans certaines modalités sémiotiques, des caractères élémentaires de reconnaissance

Espace intérieur : Espace d'assemblage des caractères pour former des figures. Il se distingue de l'espace extérieur, qui est l'espace d'assemblage des signes pour former des textes. Ainsi, dans le cas de la langue parlée, les caractères (les traits phonologiques) se combinent-ils sur un espace intérieur qui se déploie sur la dimension du *spectre de fréquence des sons* : ces caractères auront comme corrélats physiques, sur cette dimension, des formants vocaliques et des enveloppes consonantiques ; les figures, au contraire (les phonèmes) se combinent sur l'espace extérieur qui se déploie sur la dimension du temps. Ou encore, dans le cas de la langue écrite, l'espace intérieur est bidimensionnel (le dessin de la lettre se reconnaît sur le petit rectangle dans lequel elle est inscrite), alors que l'espace extérieur est unidimensionnel (la ligne d'écriture).

Expression : Dans la théorie du langage de Hjelmslev, l'expression est l'un des deux termes de la fonction sémiotique : celui qui correspond au signifiant saussurien (signe). Il ne se définit que comme terme de cette fonction, et n'a pas d'existence indépendante (une *expression n'est expression que parce qu'elle est l'expression d'un contenu*). D'une manière générale, les langages selon Hjelmslev se caractérisent par leur structure biplane : ils mettent en

relation un plan de l'expression et un plan du contenu qui ne sont pas isomorphes.

Herméneutique : Qui concerne les processus de détection ou d'utilisation des interprétants, c'est-à-dire des éléments de contexte, intra textuel ou extratextuel, permettant de donner une interprétation à un segment de texte. Nous parlerons par exemple de *réseau herméneutique* pour l'ensemble du contexte culturel permettant d'interpréter un texte (les interprétants *directs* faisant à leur tour appel à d'autres interprétants. Chez Rastier, l'*ordre herméneutique* est l'un des quatre ordres de la sémantique des textes (avec l'ordre syntagmatique, l'ordre paradigmatique et l'ordre référentiel) : c'est celui des conditions de production et d'interprétation des textes. Il comprend par exemple les phénomènes d'interprétation en fonction de la situation, que l'usage fait relever de la pragmatique.

Humanisme : L'humanisme est un courant de la Renaissance (XVI^{ème} siècle) qui se caractérise par la foi en l'homme, par l'intérêt pour toutes les formes de la connaissance et par la redécouverte de la littérature antique. Quelques humanistes : Montaigne (1533-1592), Rabelais (vers 1494-1553), Agrippa d'Aubigné (1552-1630), Érasme (1469-1536), Étienne Dolet (1509-1546), Lefèvre d'Étaples (vers 1450-1536).

Image : 1. L'image est, dans l'acception courante, une représentation matérielle d'un être ou d'une chose. C'est donc un terme qui recouvre un vaste ensemble de genres, du dessin au trait à la photographie, et qui s'applique d'ailleurs aussi bien à la sculpture (tridimensionnelle). Nous utilisons ici ce mot pour désigner les systèmes de signes qui (a) ont un espace extérieur à (au moins) deux dimensions, et (b) dont les figures sont microscopiques, et non macroscopiques. Nous suggérons que ces deux éléments essentiels peuvent recouvrir le grand nombre de genres correspondant à l'emploi habituel du mot *image*, mais qu'en outre ils permettent de comprendre les caractéristiques fondamentales qui distinguent ces genres des systèmes de signes *combinatoires* comme la langue : le sens y naît non pas d'un assemblage de figures déterminant une clé du lexique, mais de formes perçues globalement (les *Gestalten*). Le distinguo persistant entre *image* et *icône* se réduit alors à une question de réalisme.

2. Dans la sémiotique de Peirce, l'image est l'un des trois types d'icônes (c'est-à-dire de signes qui ressemblent à leur objet) : les images sont des qualités pures, et ne représentent par conséquent que des qualités pures. Elles s'opposent aux diagrammes, qui représentent des relations par d'autres relations isomorphes, et aux métaphores, qui représentent par le truchement d'un symbole tiers, présentant lui-même un parallélisme avec le référent considéré).

Isotopie : Greimas décrit l'isotopie comme un phénomène *de caractère paradigmatique par certains côtés* et dont le développement s'effectue sur l'axe syntagmatique. En revanche, François Rastier a soutenu de façon répétée que l'isotopie relevait uniquement de la dimension syntagmatique.

Langue : Si le *langage* désigne la faculté humaine générale de construire des messages en assemblant des signes, la *langue*, elle, est un système particulier prescrivant les mots et leurs règles d'assemblage. On parle d'ailleurs toujours *du* langage, mais *des* langues. La langue, selon la conception moderne introduite par Saussure, est donc une institution sociale. Elle constitue un système qui s'impose à ceux qui la parlent : chaque langue définit les signifiants qui doivent être employés pour être identifiés comme éléments de ce système, les signifiés avec leur valeur par rapport aux autres, les règles de composition des mots et des syntagmes entre eux ... et si l'on sait que toutes les langues évoluent, tous ces éléments du système sont néanmoins prescrits, à une époque donnée (en synchronie) à celui qui veut s'en servir. La langue, comme système, s'oppose ainsi à la parole, qui est l'usage, toujours individuel, qui en est fait. Afin de pouvoir généraliser l'opposition saussurienne entre langue et parole à des modalités non linguistiques, nous substituons à ces termes les notions de sémiotique générale de *système de signes* et de *textes*. Et nous définissons alors plus précisément la langue comme un système de signes à double articulation, à espace syntagmatique extérieur unidimensionnel. Ces propriétés définitoires permettent à la langue d'exprimer avec une grande économie de moyens tous les sens concevables de faire porter n'importe quel prédicat sur n'importe quel sujet, c'est-à-dire de manipuler le sens à volonté. Le terme *langue* est habituellement réservé aux systèmes de signes verbaux, traditionnellement appelés *langage articulé*, mais il nous semble tout à fait légitime de l'appliquer également aux autres systèmes de signes présentant les mêmes propriétés, en particulier la langue des signes.

Lecteur : Personne percevant et interprétant un texte créé par un auteur. Sens généralisé ici à toutes les personnes confrontées à un ensemble de signes ou de messages de nature quelconque, et recourant à leur connaissance d'un certain système de signes pour le comprendre, et non pas réservé aux lecteurs de textes de la modalité *langue écrite*.

Leitmotiv : Thème, phrase, formule ou idée qui revient à plusieurs reprises dans un œuvre, qui joue sur un élément récurrent. Le pluriel est des leitmotive

Linguistique : est l'étude des langues humaines. Un *linguiste* est donc une personne qui étudie les *langues*. Dans un sens plus restreint, la linguistique s'oppose à la *grammaire* dite traditionnelle, en ce sens que celle-ci est normative (ou prescriptive) tandis que celle-là est descriptive. Alors que la grammaire juge les énoncés en termes d'adéquation à une norme donnée, la linguistique se contente de décrire.

Plusieurs approches linguistiques sont possibles selon l'étendue de l'objet d'étude : certains analysent la langue d'un locuteur donné, d'autres des développements généraux sur la langue. On peut aussi étudier la langue d'une communauté bien précise, comme l'argot des banlieues ou bien rechercher les

caractéristiques universelles du langage partagées par tous les hommes. C'est cette dernière approche, la linguistique générale, dont le pionnier a été Ferdinand de Saussure, qui a été élue par Noam Chomsky et qui trouve des échos en psycholinguistique et dans les sciences cognitives. On peut penser que ces caractéristiques universelles sont susceptibles de révéler des éléments importants concernant la pensée humaine en général.

Locuteur : Dans le schéma de la communication, le locuteur est celui qui prend la parole et qui utilise la première personne. Lire également *destinateur* .

Modalité (sémiotique) : Caractéristique d'une classe de systèmes de signes utilisant le même canal sensoriel, mais possédant également en commun l'espace extérieur (espace syntagmatique), l'espace intérieur (espace où se constituent les figures), et le lieu de seconde articulation (lieu des assemblages de caractères ou de figures dans lesquels émerge le sens). On peut ainsi considérer que les différentes langues orales relèvent de la même modalité, mais naturellement pas les langues orales et les langues écrites ; que les différentes langues écrites avec des systèmes alphabétiques relèvent de la même modalité, et que les langues écrites avec des idéogrammes en relèvent d'une autre. Dans le domaine de l'image, on peut également distinguer le croquis dessiné au trait (où les figures sont des lignes, des points, des courbes géométriques) de l'image photographique, par exemple, où les figures sont des grains d'égale dimension variant par leur intensité lumineuse et leur couleur. Un système de signes peut également comporter des éléments relevant de modalités distinctes (comme le texte illustré de dessins ou de tableaux, par exemple). Il relève alors lui-même d'une *modalité complexe*, et l'on parle, pour les modalités des éléments hétérogènes contenus dans le texte de ce système de signes complexe, de *modalités subordonnées*. Une modalité qui n'est pas complexe est une modalité *élémentaire*.

Mythe : (du grec *mytho, récit, fable*) Un mythe est un récit fabuleux, généralement transmis par la tradition, destiné à expliquer de manière symbolique les énigmes du monde ou de la civilisation (par exemple la cosmogonie), les aspects de la condition humaine.

Mysticisme : chaque auteur qui parle du mysticisme en donne une définition différente. Si l'on s'en tient au sens large du mot, tous ceux qui ont pensé ou agi dans les régions extraordinaires de la conscience ont droit à l'épithète de mystiques; au sens précis, tout homme est un mystique, à quelque religion qu'il appartienne, qui se dirige vers Dieu seul, par le chemin le plus direct, et qui consacre toutes ses forces à l'accomplissement de la volonté divine.

Narrateur : Dans un texte narratif, celui qui raconte l'histoire. C'est en général un personnage imaginaire, distinct de l'auteur, sauf dans le cas d'une autobiographie où auteur et narrateur ne font qu'un.

Narratif : Forme de discours dans laquelle on raconte des événements. Le roman, la nouvelle, le conte, la fable, le fait divers, le scénario... sont des textes narratifs.

Le texte narratif peut être identifié grâce aux caractéristiques suivantes:

- présence d'une suite d'événements qui font partie d'une action.
- présence de liens logiques de temps (ensuite, le lendemain...)
- présence de temps du récit (en général passé simple, imparfait mais on peut aussi y trouver le présent de narration ou du passé composé)
- Des verbes d'action.

Narration : La narration est la façon de raconter, de faire le récit d'une histoire. Elle englobe donc l'organisation, la façon de raconter. Bien lire un récit, c'est donc non seulement suivre une histoire, mais aussi et surtout identifier ce mode de narration en se demandant qui raconte (problème du narrateur) et qui perçoit (problème du point de vue, de la focalisation).

Objet : Dans la terminologie de Peirce, l'*objet d'un signe* est sa référence, donc l'objet ou l'état du monde réel dont il tient lieu.

Polyphonie : Un peu comme Genette distingue l'auteur, le narrateur et le personnage (dont le narrateur peut adopter le point de vue), Ducrot distingue le sujet parlant, producteur empirique de l'énoncé (équivalent de l'auteur) et le locuteur, instance qui prend la responsabilité de l'acte de langage (équivalent du narrateur).

Représentation : 1. Objet (matériel) dont la fonction est de faire penser à un autre objet, le plus souvent en imitant les proportions les plus visibles (exemples : le dessin du boeuf, la maquette en plâtre du Colisée, la tour Eiffel miniature en plastique, la statue équestre de Bonaparte ...) ; autrement dit, signifiant iconique.

2. En psychologie cognitive, un *objet* mental correspondant à un objet du monde extérieur, et manipulé par la conscience dans toutes les tâches impliquant l'évocation de cet objet. La représentation mentale a un statut d'hypothèse de travail en psychologie (certaines écoles psychologiques s'en sont passées ou s'en passent fort bien), mais elle est centrale dans toutes les réflexions sur la nature symbolique de la pensée humaine. Vient en outre la question de sa possible iconicité ; cette intuition d'une sorte de *miniature mentale* trouve une certaine justification dans des résultats d'expérience, qui tendent à montrer que certaines opérations se déroulent en effet en relation avec des proportions de l'objet évoqué.

Roman : On appelle ainsi une oeuvre en prose d'assez bonne longueur (plus long que la nouvelle) qui raconte l'histoire d'un ou plusieurs personnages. Parce qu'il propose un récit, le genre romanesque utilise évidemment principalement le discours narratif. On distingue le roman d'apprentissage, le roman-feuilleton, l'autobiographie, le roman picaresque, le roman réaliste (qui concerne le réalisme).

Sémantique : La sémantique est l'étude du *sens* des langages. C'est un mot extrêmement général puisqu'il peut s'appliquer aussi bien à des systèmes formels (comme dans la théorie des modèles de Tarski) qu'à des langues humaines. En tant que science de la langue, la sémantique s'oppose *horizontalement* à la phonologie et à la grammaire, qui étudient d'autres aspects de la langue (à savoir respectivement le système de ses sons, et le système de classification et de combinaison entre elles de ses unités lexicales) ; En tant que science du sens, elle s'oppose *verticalement* à la sémiotique ; mais la distinction est ici bien moins claire. Telle que conçue par Saussure, la sémiologie est en effet une science de *tous* les signes *de la vie sociale*, et doit donc englober la sémantique de la langue. Dans les travaux de l'École de Paris au contraire, la sémiotique semble bien n'être une extension, voire une spécialisation, de la sémantique. Nous faisons ici du terme sémantique un usage qui désigne une discipline descriptive des sens d'un langage donné, et qui à ce titre peut donc aussi bien s'appliquer à une image qu'à un texte linguistique, et nous concevons donc la sémantique comme subordonnée à la sémiotique, la première discipline étant plutôt technique et la seconde plutôt théorique.

Sémiologie : La théorie générale des signes a été baptisée *sémiologie* par Saussure, ou plus près de nous par Buyssens, Mounin, Barthes, et même encore par Eco en 68, avant que l'usage n'entérine la collision de ce terme avec celui de sémiotique, d'origine anglo-saxonne (Locke, Peirce). Aujourd'hui, le second terme prédomine dans ce sens. Il fallait donc que le premier se cantonne dans un sens plus spécialisé ; ce fut celui de la description spécifique de systèmes de signes particuliers. Comme le fait d'ailleurs remarquer Eco), cet emploi est déjà contenu dans celui, plus précis, de Hjelmslev, pour qui une sémiologie est une sémiotique dont le plan du contenu est lui-même une sémiotique. Cette distinction est d'une certaine manière reflétée ici. D'une démarche plus consciente, nous avons voulu, dans l'expression *système sémiologique* par exemple, introduire entre *sémiotique* et *sémiologique* la même nuance que celle qui existe entre *phonétique* et *phonologique* (on aurait dit en anglais *semiotics*, suivant la distinction *etic/ emic* chère à Eco) : une nuance entre la science de la substance et celle de la forme.

Sémiotique : Théorie des signes en général, la sémiotique a des ambitions totalitaires que n'a pas la sémantique linguistique. Pour Peirce, tout ce qui est mental est sémiotique, donc la sémiotique englobe la description de toute expérience. Or c'est encore à Peirce que se réfèrent les auteurs les plus lus dans le domaine de la sémiotique générale (Eco) : la sémiotique est donc pour eux une phénoménologie (voir à ce sujet Rastier) qui doit englober par exemple les *indices* (signes naturels). On rencontre des conceptions plus spécialisées, comme celle de Prieto et de Mounin, pour qui la sémiotique a justement pour intérêt de se consacrer à des systèmes de communication non linguistiques, ou au contraire celle de Greimas, pour qui la sémiotique permet à la linguistique de dépasser les questions strictement grammaticales et d'aborder les structures sémantiques qui transcendent le linguistique (qu'on trouve dans l'analyse du récit, du mythe, du poème ... (Greimas). Dans la

lignée de Saussure et de Hjelmslev, nous nous intéressons ici à la possibilité d'étendre les projets de la linguistique à d'autres systèmes de signes.

Sémiotique : 1. Relatif à la sémiotique .

2. *fonction sémiotique* (chez Hjelmslev) : relation entre un segment du plan de l'expression (signifiant) et un segment du plan du contenu (signifié).

Sens : Le sens d'un texte est, dans la perspective de son auteur, l'intention guidant la composition de ce texte, et, dans la perspective de son lecteur, le contenu dégagé de ce texte par une interprétation. Il est conçu comme parfaitement possible que le sens, défini de cette manière, puisse être multiple ; que l'interprétation faite par un lecteur donne un sens qui ne coïncide pas forcément avec celui donné par l'interprétation d'un autre lecteur, et que ces deux-là ne coïncident encore pas toujours avec l'intention de l'auteur. Cette conception n'est pas si naturelle, elle est une conquête de travaux linguistiques récents : Rastier, en particulier, souligne que les philosophes du langage, depuis l'antiquité, n'admettent la possibilité de double lecture qu'en postulant un sens premier et un sens dérivé (allégorique, figuré). La théorie du sens dérivé restait de toute façon conçue pour des cas particuliers, marginaux, et toute l'école de linguistique logique, par exemple, consacre encore ses efforts à ramener le sens à la référence, c'est-à-dire à une substance objective, extralinguistique, qui serait le seul véritable objet du langage. Le sens s'oppose pourtant à la référence en ce qu'il est un objet linguistique, qui ne se confond pas avec sa dénotation : le *flic* et le *policier*, le *maître d'Alexandre* et l'*élève de Platon*, n'ont pas la même valeur, même s'ils peuvent désigner la même personne.

Du point de vue sémiotique, le sens, objet vivant, donné à un procès, s'oppose à la *signification*, statique, immanente, et contenue dans le système : le texte a un sens, mais les mots, dans le dictionnaire, n'ont qu'une signification. Ici deux conceptions s'opposent : on peut considérer que l'usage de la langue ne permet que d'additionner des significations, et considérer le sens comme une construction donnée en plus, dans un contexte donné (on confie alors à une discipline annexe, la pragmatique, le rôle de décrire les faits de contexte qui expliquent les anaphores, les allusions, les désambiguïisations ...) ; ou considérer que le sens est donné en premier, qu'il est le véritable objet de la sémiotique, celui qui peut s'apprendre, se comprendre et se transmettre, et donner à la signification un rôle second, explicatif et analytique, celui de description et d'inventaire de ce qui est commun aux différents sens que peut prendre un mot donné dans différents contextes. Cette seconde conception est naturellement adoptée par ceux qui considèrent que le texte est l'objet premier de la linguistique (Rastier) ou, ici, de la sémiotique.

Signifiant : On appelle *signifiant* ce qui est perceptible dans un signe. Le signifiant est le signe en lui-même, que l'on peut voir, entendre... Il a donc une réalité physique. Un panneau, un geste, un mot sont des signifiants.

Signe : Un signe est un élément d'un code. Il associe un signifiant et un signifié. Le signe est le plus souvent arbitraire, et suppose, pour qu'on le comprenne, la maîtrise d'un code (c'est à dire un apprentissage)

Ex: le mot, le panneau du code de la route, le geste, sont des signes. Le signe permet la transmission d'un message, par l'intermédiaire d'un support.

Signifié : Alors que le signifiant est la partie visible, perceptible, d'un signe, le signifié est un élément non perçu. Le signifié est en fait la signification du signe, ce que le signe veut dire. Plusieurs signifiants peuvent avoir comme signifié: *arrêtez-vous !* (Un geste, un panneau, une phrase prononcée, un signal lumineux etc.)

Solipsisme : 1. Doctrine philosophique, forme extrême de l'idéalisme, supposant que le sujet pensant ne connaît d'autre réalité que lui-même, ou que lui seul existe, ou, s'appuyant sur le caractère idéal de la connaissance, postulant que le moi individuel conscient est toute la réalité (les autres moi n'ayant pas d'existence indépendante, n'étant que des personnages de rêve, des représentations).

2. (Par extension). Attitude philosophique de doute systématique récusant les évidences communes. *Le solipisme du cogito de Descartes.*

3. (Kant). Amour de soi, égoïsme, suffisance. (syn.: *die Selbstsucht*)

4. (En général). Tendance à se considérer comme le centre du monde, égoïsme, isolement.

Soufisme / soufi : mouvement mystique de l'islam, né en Perse, qui se développa principalement du IX au XIIe siècle. Il a été influencé par le néoplatonisme et les religions indiennes et s'appuie sur deux versets coraniques : *Si vous aimez Dieu, suivez-moi, Il vous aimera et vous pardonnera vos fautes.* (III, 31) et *Dieu amènera un peuple qu'Il aimera et qui L'aimera.* (V, 54). L'islam orthodoxe, qui était ennemi des excès, s'est opposé à l'ascèse (piété, privation, mortification) du soufisme.

Le soufisme recherche l'amour de Dieu et l'union mystique avec lui au moyen de la contemplation, la méditation, la pureté l'ascèse et finalement l'extase. Il tient son originalité dans la poésie et l'imagerie qu'il inspira. Ses excès et la croyance en des saints entraînèrent une persécution des soufis pendant plusieurs siècles.

Synchronie : Étude d'un état instantané de la langue, indépendamment de ses états antérieurs. D'après Saussure, première partie, on peut étudier le système de la langue à un instant donné comme un tout cohérent, sans en connaître l'histoire (de la même façon qu'un joueur d'échecs peut évaluer l'intérêt d'une configuration de jeu sans rien savoir de la partie qui y a mené). La linguistique synchronique s'oppose à la linguistique diachronique ou historique.

Syntaxe : Dans une perspective générative, la syntaxe est l'ensemble des procédés permettant d'assembler des signes en signes plus complexes (les syntagmes), en les disposant selon certaines règles sur l'espace extérieur du système utilisé. Dans une perspective interprétative, la syntaxe est l'ensemble

des indices apportés au sens des unités par leur forme et leur agencement extérieur : grâce aux indices syntaxiques, nous comprenons *Pierre bat Paul* et *Paul bat Pierre* comme deux signifiés différents.

Texte : Ce terme courant évoque surtout l'usage de la langue écrite. Il est employé ici dans le sens plus général de manifestation d'un système sémiotique, donné et perçu comme une unité complète d'interprétation. Les unités sémiotiques plus petites (les signes) ne constituent pas une totalité et n'ont pas de sens en elles-mêmes (elles ont un sens, mais celui-ci n'est défini que dans le contexte du texte ; en elles-mêmes, elles n'ont qu'une signification). Le texte est le point de départ et le point d'arrivée de la description sémiotique. Nous suivons ici Rastier : *Les textes sont l'objet de la linguistique.*

* Ces définitions ont été extraites des différents dictionnaires cités dans la bibliographie de cette présente recherche.