

Les Cordes du langage dans *Raturer Outre* D'Yves Bonnefoy

Dr. Amgad El-Zarif Atta
Professeur adjoint en linguistique Française
Faculté des Lettres / Al Arich
Département de français

Sommaire**1. Introduction****2. La prototypicalité des noms propres (Npr)**

- 2.1. Eve, un cratylisme primaire
- 2.2. Pomone, une hypersémantacité particulière
- 2.3. Agar, un code socio-ethnique ou religieux
- 2.4. La servante de Proust, une mono-référentialité

3. Les épithètes, un engagement cordial au nom

- 3.1. contenu notionnel de la construction antéposée
- 3.2. valeur de la construction postposée¹
 - 3.2.1. Être humain ou une partie de son corps + *épi-post*
 - 3.2.2. Éléments de la nature + *épi-post*

4. La préfixation des prédicats significatifs: ancrage de la mémoire.

- 4.1. Préfixation des prédicats significatifs des V_{DÉ}
 - 4.1.1. Inversion du procès mémorial
 - 4.1.2. Inverse du procès, un déparquement final
 - 4.1.3. Négation du procès, suspension de l'à l'état de l'homme
 - 4.1.4. Valeur intensive, détour de l'image
- 4.2. Verbes_{RE}, un trio à valeur sémantique
 - 4.2.1. valeur sémantique d'*Itération ou répétition*
 - 4.2.2. V_{RE} *remonter* du sens *retour*
 - 4.2.3. Valeur sémantique de *modification*

5. L'autopsie des symboles privés: dissection de la mémoire humaine

- 5.1. Polysensorialité, symbolisme des parties du corps
 - 5.1.1. Micro-symbole main
 - 5.1.2. Micro-symbole le doigt
 - 5.1.3. Micro-symbole les yeux

6. Conclusion**7. Liste de références**

1. Introduction

Cette *enquête* linguistique nous permet de scruter un modèle représentant les caractères essentiels de la poésie d'Yves Bonnefoy. Nous nous efforcerons de répondre aux questions décidables suivantes: *un groupe de vocabulaire simple peut-il cristalliser la pensée et la philosophie d'un grand poète comme Bonnefoy? Et comment ce poète, en écrivant de la poésie libre dans un sonnet, a-t-il éternisé des idées, des concepts, des identités humaines, des lieux (réels ou virtuels) et des rêves ...etc. appartenant hommes? Alors, Quelle sera donc la relation entre la poésie et la philosophie? Et la dernière, pourra-t-elle refléter la philosophie d'un poète?*

Il est extrêmement difficile de raccourcir en quelques lignes la carrière brillante d'une grande figure comme Bonnefoy (de 1923 à 2016) en quelques lignes. Il est un des poètes les plus importants de la France dans la seconde moitié du XXe siècle et au début du XXIe siècle. C'est un poète de sens qui a su libérer le poème des restrictions du surréalisme pour lui donner une nouvelle dimension philosophique et linguistique. Après la mort de son père à l'âge de treize ans, il a été élevé par son grand-père. Il a passé les baccalauréats de mathématiques et de philosophie. En 1943, il s'est installé à Paris et s'est consacré à la poésie. Il a créé en 1946 une revue, *La Révolution la Nuit*. Son diplôme d'études supérieures porte sur Baudelaire et Kierkegaard. Pour Bonnefoy, la poésie est une articulation entre l'existence et la parole. Cette dernière parole est une *Présence*. Elle a un caractère vivant, car elle s'attache à l'énonciateur qui la profère. Bonnefoy a reçu le grand prix de poésie de l'Académie française en 1981. Il a annoncé que *La tâche du poète est de montrer un arbre, avant que notre intellect nous dise que c'est arbre* » l'accès aux « *grandes images imprévisibles, sauvages* ». S'il se méfie des mots, il faut cependant passer par eux pour trouver ce qu'il appelle « *le second degré de la parole* ». Pour lui, Le poème cherche à approfondir l'expérience du monde. Comme traducteur de Shakespeare, il considérerait sa création comme un *acte de transformation du langage*. La poésie comme étant un sport de combat, donne à Bonnefoy une place qu'il ne quittera plus jamais. Si Bonnefoy a dit que "*la poésie est fondatrice d'être*"¹, nous pouvons dire qu'elle est *évocatrice*. En ce sens, on

⁽¹⁾ Cet énoncé est tiré d'une interview avec Bonnefoy à la radio *France culture*, diffusé au *You tube* le 5 juillet 2016.

peut dire d'une part que la poésie entretient des idées et des significations profondes avec le poète et avec le récepteur: il s'agit d'un monde plein de révélations et d'interprétations et d'autre part, on peut dire aussi qu'elle un exercice pour des souvenirs oscillant à distance entre le personnel et l'humain.

Pour transmettre au monde cette créativité humaine, nous allons développer *Raturer outre*, (désormais R.O) dernier recueil de Bonnefoy, écrit en 2010, sous une forme de sonnet où les rapports entre ses mots sont inattendus.

Dans l'avant-propos du recueil, Bonnefoy a dit: "*La contrainte aura été une vrille, perçant des niveaux de défense, donnant accès à des souvenirs clos si ce n'est pas réprimés.*" Ce recueil comprend des espaces incertains, des objets archaïques oubliés, des débris du temps et de l'espace, des figures féminines charismatiques. Dans ce recueil agonique l'image est toujours trépidante, confuse et d'une couleur fade dans le crépuscule de la vie (=la mort?) Mais Bonnefoy s'attache à toute lueur d'espoir ou de lumière encore recueillie. Sa recherche est l'enjeu de *Raturer outre*. Bonnefoy y dessine un espace multi- dimensionnel où des liens langagiers s'entre-tissent: Une photographie sans référence, un nom absent de la mémoire du poète, un pianiste hanté par les sons de l'enfance, âmes séparées, coupées de leur origine, chaque poème est une brique dans cet édifice linguistique cité par la voix du poète déchiré entre deux mondes qui cherche un ancrage du voyage pénible de la vie. La brièveté de ce recueil (une quarantaine de pages) donne au lecteur le sentiment privilégié d'être au plus près du texte, comme s'il était témoin de la naissance de ses mots. Le dernier recueil inscrit la *tension* de notre époque comme une sorte de canevas d'une monographie. *Pourquoi Raturer Outre a-t-il été choisi pour faire l'objet de cette enquête?* Nous supposons que ce recueil représente la maturité intellectuelle, philosophique et culturelle du poète, et que le langage poétique y constitue un pilier fondamental sur lequel le poète s'appuie pour souligner la *Présence* et le *Simple* et les *Idées pures* (sous l'influence de ses études en mathématiques.)

Tenter d'adopter une approche linguistique du texte poétique est généralement risquée, mais cela ne nous empêche pas d'identifier les concepts théoriques et linguistiques sur lesquels l'analyse et le contrôle peuvent se concentrer. Nous allons donc faire la *conquête* dans *Raturer outre* selon les enjeux épistémologiques de Jean-Michel Gouvard et Michèle Monte.

Le langage poétique de Bonnefoy repose sur sa *dimension sémantique* c'est-à-dire symbolique¹. Dans sa vision de la relation entre les mots et les choses, Bonnefoy "*définit la signification comme un mouvement d'abstraction [...], un mouvement de « transcendance »*: un lexème convoque dans l'esprit une *Image*² (Gouvard, 2009, p.15) L'écriture poétique assimile, à des "*souvenirs personnels*" du poète qu'à des "*situations universelles*." En ce moment, le poème est mis à jour après un combat acharné de pensée où un ensemble des phénomènes langagiers conduit à son expulsion pour devenir l'espace des expériences accumulées et incarnées au fil des ans dans la mémoire du poète. Gouvard définit la *théorie de l'évocation* comme lieu de rencontre de deux approches: la sémantique qui s'intéresse aux représentations liées à un lexème, aux significations stockées dans la mémoire à long terme et aux représentations conceptuelles schématisées par les faisceaux de traits sémiques et la pragmatique post-gricéenne (*des stéréotypes, schémas ou scénarios*) qui entreprend des usages sociaux-culturels, des situations universelles et des souvenirs propres au locuteur. (2009, p. 16) Cette théorie porte aussi sur les modalités d'interprétation des énoncés où la convocation (=les représentations attachées aux termes de cet énoncé) et l'évocation (=les représentations sémantiques chez le récepteur) peuvent partager la compréhension et la formulation des composantes de l'analyse linguistique du micro - organisme poétique et émotionnel assimilées au sentiment de poéticité chez Bonnefoy.

Monte, 2003a, 2003b, 2006, 2007, 2014, 2016a, 2016b, 2018a 2018b, s'efforce d'examiner la poésie post-1945 avec des outils sémantiques, énonciatifs et pragmatiques. La spécificité du langage bonnefoysien se

(¹) Pour Bonnefoy, les mots ne signifient pas seulement une « autre chose » de nature transcendante, mais qu'ils signifient aussi « autrement ». C'est donc faire apparaître au sein de la langue une liaison structurelle [...] : je la dirai *symbolique* car elle rassemble les êtres au sein d'une unité » (Bonnefoy, 1981, 2001)

(²) Bonnefoy dit: "*j'appellerai image cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, des mots détournés de l'incarnation.*" (Bonnefoy, 1983). Aussi convient-il de noter dans ce contexte que le terme image apparaîtra de manière significative et régulière au cours de l'aventure analytique des cordes linguistiques de cet ouvrage poétique.

proposera un modèle d'analyse qui l'examine par la réflexion sous trois aspects théoriques:

- la perspective sémantique où la théorie d'évocation (Gouvard, 2009) construit le monde référentiel poétique en s'appuyant sur les interactions entre les signifiés: la convocation et l'évocation chez le locuteur comme chez le lecteur,
- La perspective esthétique du langage poétique: *sons, graphies, rythmes prosodiques* pour produire des représentations partagées par une communauté, enfouies au plus profond de *la mémoire*, et que les simples *significations lexicales* permettent d'éveiller autrement,
- Une perspective énonciative où la poésie moderne y compris celle de Bonnefoy construit *une sphère d'énonciation prévisible* en fonction du contrat de communication entre *poète-locuteur* et *lecteur- interlocuteur* (Monte, 2018, p. 3).

M. Monte détermine que l'énoncé poétique crée des *scénographies non réalistes*¹ ou la question de l'éthos, cette image de soi que le locuteur cherche à donner de lui-même. Parler d'éthos c'est dire que quelque chose de l'ordre de l'expérience sensible se joue dans le processus de la communication verbale. L'éthos est une *manière de dire* et une *manière d'être*. Dans le texte poétique, *l'intention stylifiante* est présente là où la dimension référentielle est étroitement imbriquée à sa dimension esthétique. L'éthos "*désigne, lui, l'image que le lecteur peut se faire de l'auteur grâce à un faisceau d'éléments linguistiques qui incarnent le texte.*" (Monte, 2016a, p. 1873)

Le recrutement du titre de cette enquête est tiré de la *Préface* du recueil. Bonnefoy fait le mot-clé de son esthétique poétique en disant: "*La contrainte aura été une vrille, perçant des niveaux de défense, donnant accès à des souvenirs restés clos si ce n'est pas réprimés. C'est ce que j'appelle "raturer outre". La forme qui peut se mettre, [...] propose [...] de déconstruire ces idées, découvrant par en dessous, d'autres strates. Un"*

¹ Le poète-locuteur s'adresse dans le poème à l'être aimé, à des morts, à des éléments naturels, à des entités abstraites, tout en invoquant parfois la présence du lecteur. (Art de représenter en perspective; représentation en perspective.) Ou étude de aménagements matériels du théâtre; technique de leur utilisation.

*trobar*¹, sur les cordes du langage." Bonnefoy scelle la préface de son recueil par cet énoncé nominal en laissant la porte mi- ouverte à tout lecteur de cet ouvrage de déchiffrer et de découvrir l'assemblage de fils tressés d'un tissu poétique des ficelles (= des cordes) de son langage. Nous allons naviguer dans une enquête linguistique dans les détails du langage poétique de Bonnefoy afin d'extraire les perles associés aux cordes du langage. Dans cette navigation, nous utiliserons un ensemble d'outils linguistiques (syntaxiques, lexicaux et sémantiques) selon l'approche linguistique de Gouvard et Monte qui aideront le chercheur-plongeur à mener l'enquête langagière dans la mémoire de Bonnefoy, et à relier ces cordes ou ces strates entre elles pour devenir une guitare qui joue un *trobar* pour creuser tout ce qui a laissé un héritage des stratifications des souvenirs.

Ces cordes combinées reflètent la philosophie du poète spécifiée en trois cartes incarnées par l'idée de tirage des cartes, interprétée par le philosophe français Ghitti, qui annonce qu'on "*voit un homme qui tire trois cartes, et ses cartes indiquent l'avenir de toute l'œuvre de Bonnefoy. Au verso de ces trois cartes, trois courtes phrases philosophiques; ce sont: Eternité, je te hais!, que cet instant me délivre, indispensable mort.*" (2010, p.4) Ces cartes ont permis de donner une direction, une orientation des tendances fondamentales de la poésie de Bonnefoy que l'on peut repérer dans *Raturer outre*.

Dans cette enquête, nous supposons que l'idée des cordes du langage s'attache à un instrument musical (celui de la guitare) qui a été utilisé par (le *trobar*), les troupes musicales du Moyen Âge. Si cette guitare classique se compose de quatre cordes, il est possible de poser l'hypothèse que chacune de ses cordes représente une corde linguistique dans le recueil, de sorte qu'elle joue une symphonie linguistique homogène. Nous nous mettons d'accord avec Bergez qui désigne que déployer (=expliquer) une œuvre "*serait en ce sens une simple révélation [...] de plus, en tant que "sur-lecture" [...] consciente d'elle-même, l'explication élabore un véritable discours sur l'œuvre. L'explication de texte est donc un discours sur le texte.*" (1989, p. 19) Une approche linguistique permettrait "*de définir avec*

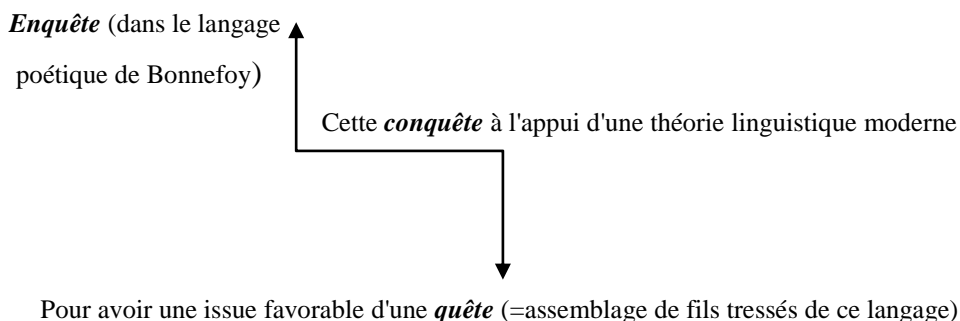
(¹) "*D'un latin vulgaire reconstitué *tropare (« composer, inventer un air » d'où « composer un poème », puis « inventer, découvrir », dérivé de tropus (« figure de rhétorique »). Le nom commun en est une forme substantivée. Poésie) Écrire des poèmes, composer des chansons, pratiquer l'art des troubadours.*" Dans Wikipédia. Récupéré le 27 octobre 2019.

plus grande rigueur les concepts de poésie et de langage poétique."
(Michaud, 1971, p.343)

Le projet de la scrutation des *cordes du langage poétique* (=le langage suprême) forge une *quête* c'est-à-dire une action d'aller à la recherche des éléments suivants :

- *la prototypicalité des noms propres (Npr),*
- *les épithètes, un engagement cordial au nom,*
- *la préfixation des prédicats significatifs: ancrage de la mémoire,*
- *l'autopsie des symboles privés: dissection de la mémoire.*

Nous pouvons schématiser notre activité appliquée à la production poétique dans *Raturer Outre* ainsi :



2. *La prototypicalité¹ des noms propres (Npr)*

Comme le constate Bonnefoy qu' « *en poésie il n'y a jamais que des noms propres* », c'est-à-dire « *mouvement de surgissement de l'être* » (Bonnefoy,

(¹) *La prototypicalité de la catégorie est due au fait que le niveau où se révèle la vraie nature du Npr est enfui à l'intérieur de la tête des sujets parlants, dans leur conscience et dans la structure de leur mémoire à long terme.* (Kripke, 1972, p.22)

2010, pp. 372-373). Dans *Raturer Outre* le poète nous expose quatre Npr qui se réfèrent à des femmes; ce sont: *Ève, Pomone, Agar, la servante de Proust* (son propre prénom est Céleste). Ces Npr fonctionnent dans les poèmes comme un *désignateur rigide*¹. (Kripke, 1972) Au niveau cognitif, ils "sont stockés dans la mémoire à long terme, associés à un savoir spécifique, directement à **l'image** d'un particulier [...] par l'intermédiaire d'un sens lexical, d'un concept." Ils possèdent des traits syntaxiques, sémantiques, lexicales et métaphoriques. En plus leur *Présence* avec un P majuscule qui fait partie de la philosophie de Bonnefoy s'accorde aux cordes du langage poétique dans le corpus de l'étude.

Contrairement à Kierkegaard, des objets anciens ou négligés ont attiré l'attention de Bonnefoy, le débris d'une *photographie* (*Raturer Outre=R.O. p.13*) qui revêt une *scénographie* originale et évocatrice se voit comme des techniques de la *Présence* que Bonnefoy a mise dans ce recueil d'un *stimulus* poétique et désigne aussi l'Image déformée et négative du passé de l'Homme après l'exposition et le traitement d'une couche sensible. Ce préfixe *photo* décrit l'enfance lumineuse du poète et le suffixe *graphie* peint, dessine et écrit ce qu'aboutit à l'image de l'Homme à la fin de son trajet (= son pénible voyage). Ce terme crée aussi un agrandissement nécessaire à l'obtention explicitée sur les réflexions de la réalité percée. Cette écriture abrégée et simplifiée dite *sténographie* vise à noircir l'avenir de l'homme et à figer une silhouette recouverte de débris physiques extérieurs avec un éclairage de son *éthos* tourmenté par la dimension de la source des petits lexèmes projecteurs. Dans une équation linguistique du syntagme *débris d'une photographie*, nous pouvons dire: *Photo* signifie l'enfance où cette photo est belle, *graphie* désigne la vieillesse où il n'a que le deuil, la mélancolie et la douleur profonde, enfin *débris* annonce la mort et la fin de ce court voyage de l'homme:

<i>Photo</i>	→	l'enfance
<i>graphie</i>	→	la vieillesse
<i>débris</i>	→	la mort

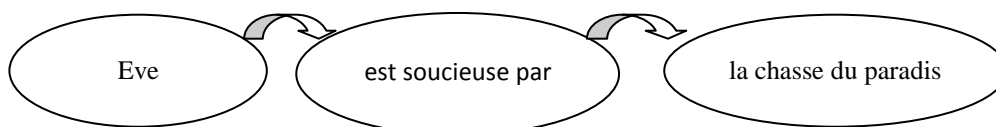
Tout cela se met en harmonie avec la parole de Bonnefoy qui annonce dans la deuxième carte de son univers poétique "*Que cet instant me délivre!*"

(¹) Dans ce cas-là, le Npr peut indiquer le même particulier dans tous les monde possibles ou comme une expression qui n'est pas liée "aux situations passagères et aux propriétés accidentelles que peut connaître un particulier." (Kleiber, 1981, p.316)

(Ghitti, *Op.cit.*, p.2). L'instant de la lecture des poèmes ravit ces figures féminines dans la mémoire de chaque récepteur. Ces Npr s'attachent par conséquent directement à d'autres Npr des hommes mentionnés dans leur *état pur* ou métonymiquement ; ce sont Adam, Proust, l'enfant (=Ismaïl), l'ange (=Gabriel)

2.1. *Eve, un cratylisme¹ primaire*

A l'ordre chronologique de ces identités féminines, *Eve*, la vivante, " est ainsi la mère de tous les vivants.", (Mistral, 2004, p. 13) crée à l'esprit du lecteur une relation d'univocité entre ce Npr et "son signifié ce que Genette appelle le cratylisme primaire." (Kripke, *Op.cit.*, p.326) Le Npr *Eve* engendre une association entre son signifiant et son signifié, c'est-à-dire la réalité qu'il présente. Chez Bonnefoy *Eve* se manifeste attachée par deux termes: l'épithète "*soucieuse*" et le syntagme nominal " *lieu originel*". La position de cette épithète *soucieuse* après le Npr *Eve* établit un état d'âme inquiétant non seulement de la femme mais aussi du poète qui reste obsédé par cette question philosophique de *l'éternité*. Le poète nous rappelle aussi par la mise en place de cette épithète du double trait sémantique de la mère de toute l'humanité: *la sottise et l'orgueil*. La chasse du paradis, ce *lieu originel* où a été commis le péché originel. La faute qui entraîne l'exclusion du Paradis d'Éden où Eve mangea du fruit défendu selon les traditions religieuses. Ce péché originel revêt un double sens conceptuel implicite dont le premier est physique : la nudité d'*Adam* et *Eve* et le second est moral: la chasse du paradis, ce lieu d'*éternité*. Nous estimons donc que Bonnefoy pénètre à travers *Eve* une des questions philosophiques qui ont harcelé l'humanité d'une manière compressée par la *Présence* de trois termes seulement : *Eve, soucieuse et lieu originel (= le paradis)*:



Le Npr *Eve* est apparu deux fois de suite dans deux poèmes successifs du recueil; cette apparition complétive est toujours étroitement associée à

(¹) *Le cratylisme est une théorie naturaliste du langage selon laquelle les noms ont un lien direct avec leur signification (barbare, bouf, clic-clac, tequila boum-boum...), comme c'est le cas pour les sons produits par tel ou tel être, animal ou objet mais aussi dans certains mots comme serpent ou souffle. Dans Wikipédia. Récupère le 15 mai, 2018.*

*Adam*¹, le père de l'humanité. Nous nous demandons *pourquoi le poète a mémorisé cette image féminine dans le recueil?* Le rappel du premier moment du début de la création et le retour de l'*image* au premier carré à sa forme primitive tissent au lecteur cette perception d'Ève selon laquelle elle est l'origine de tous les êtres humains. Un groupe d'éléments énonciatifs a été impliqué dans les deux poèmes pour compléter le trait sémantique du /*primitif*/ et la configuration du *Simple*.

Le pronom personnel *elle* est apparu comme un sujet dans le premier vers des poèmes dans les énoncés:

- *Elle se penche sur lui, elle murmure R.O. p.31*
- *Elle nomme le lit, qui est plus vaste R.O. p.32*

Selon Depoux, cet usage cataphorique du pronom personnel *elle* "*explicite une condition d'énonciation de la production de l'énoncé*" (2013/2, p.115), poétique et renvoie à un segment à venir dans la troisième strophe du poème appelé *conséquent*: le nom propre *Eve*. Cette cataphore référentielle propose une *distraktion syntaxique* du lecteur et construit une représentation recherchée de *la vérité archaïque* du Npr. Le poète initie les poèmes *Donner des noms* et *Le lit et les pierres* par le pronom personnel sujet *elle*. Ce choix syntaxique est un fait délibéré du poète. Il utilise également le pronom personnel cataphorique *lui* pour faire référence à *Adam*. Cette stratégie syntaxique crée une sorte de suspense et incite le lecteur à rechercher les noms propres qui renvoient à ces pronoms où ils se manifestent dans le dernier vers de la troisième strophe. Le lecteur, ce qui *co-énonciateur imaginaire* devient soucieux de découvrir le Npr. L'omission intentionnelle du connecteur *et* affirme le fait de la création humaine qu'*Eve* fait partie intégrante d'*Adam*. Cette hypothèse se confirme dans les vers ci-dessous:

Dit à Adam rêveur Ève soucieuse R.O. p.32

Il existe entre le conséquent *Eve* et le pronom personnel *elle* une relation de représentation *phrastique*. L'ordre d'apparition de ces deux éléments est inversé. Le lecteur ressent enfin la *Présence* du Npr dans les poèmes. Cela suggère que la vérité du Npr *Eve* déjà enfermée dans l'oubli, s'amasse dans

(¹) *Le nom générique Adam (« humanité ») se retrouve dans plusieurs langues sémitiques. Ainsi, des tablettes d'Ougarit révèlent qu'en langue ougaritique, l'humanité se dit « adm » qui donne en hébreu « Adam », le premier homme. Cf. le Wikipédia, le 15 mai, 2018.*

les vers de Bonnefoy et prend la vitalité et le dynamisme de mémoriser. *Eve* se rend donc sur place, et peut faire un compte rendu fidèle ou partiellement conforme à la mémoire de l'humanité.

Afin de souligner l'image primitive et de la renvoyer au premier carré du début de la création, nous constatons que le poète a entouré *Eve* d'un certain nombre de lexèmes simples pour souligner d'une part son concept philosophique de la *Présence*, et d'une part s'écarter de l'illusion complexe du surréalisme. Spatialement, le Npr *Eve* s'est installé dans un lieu spacieux de l'image. Ce *lieu original* par ses lexèmes élémentaires *joncs*, *flaques*, *safre*, *huppe*, *ravin* évoqués de manières elliptiques forment cet espace primitif autour *Eve*. Le creusement dans les souvenirs nécessite la *Présence* de ces lexèmes connotatifs autour *Eve*: la *huppe* cet oiseau légendaire, magique concrétise ce chant d'espoir pour la paix pour *Adam* et *Eve* sur le lieu terrestre après la chasse du paradis, le *safre* ce terme technique tiré de la chimie, " *cet oxyde bleu de cobalt; verre bleu coloré avec ce produit et imitant le saphir*" (Petit Robert, p.2291) est une source de plusieurs connotations¹ de l'appréciation de la matière et le *ravin* est aussi un autre terme technique qui s'adhère à la géographie. Cette dépression creusée par un torrent fouille dans les profondeurs de la mémoire. La parole de Bonnefoy prend donc sa matière au sein des objets concrets. Elle motive son propre charme sur les souvenirs pesant sur l'humanité et atteint dans la vivacité poétique du Npr *Eve* pour arracher leur poids et leur force. Au départ, ces termes étrangers à la poésie peuvent d'ailleurs acquérir une véritable existence éternelle et permanente.

Ajoutons que le syntagme *ce désordre* se rapporte à l'héritage inhérent de cette anarchie de l'image primitive, et le choix de l'adjectif démonstratif *ce* inspire au lecteur que ce chaos est inhérent à *l'image*. Tous "*ces éléments concrets font en effet allusion aux symboles qui semblent se proposer dans le lieu terrestre [...] l'on croit à une perception symbolique, à une lecture de l'apparence par le symbole.*" (Bonnefoy, 1999, p.72).

(¹) Il fait appel à l'idée de perfection l'image de d'ésotérisme du saphir avec magnifique couleur bleue intense, son pouvoir de guérir les maux des yeux, souvenir probable comme fard à paupières dans l'ancienne Egypte, un talisman pour le voyageur, qu'il protège de la peste et des blessures; il détourne les éclairs et procure paix et prudence à son propriétaire.

La *Présence* des *pierres*, cette matière brute, s'empare d'une relation de l'âme et du corps d'Eve avec la matière. Elle apparaît bel et bien comme un révélateur des enjeux langagiers indivisibles dans le poème; c'est-à-dire le nom commun (*Nc*) *pierres* au pluriel garde mystérieusement en lui toutes les traces de la primitivité de l'espace autour d'Eve et d'Adam. L'autre lexème monosyllabique *lit*, cet *instrument humain* est utilisé dans le poème. Il évoque un signe indirect sur l'essence des matières *pures* à la proximité d'Eve. Le *lit* pourrait aussi fonctionner comme une abstraction qui active la réflexion du lecteur sur le matériau, la taille, les dimensions, les couleurs de ce lit. Les lexèmes d'assise et de stabilité *le lit* et les *pierres*, titre du poème, y entrent pour signaler aussi la *Présence* de leur solidité d'assiette extraordinaire. Bonnefoy assiege ces objets concrets pour que " *cette solution consiste dans la présence naturelle des objets à l'intérieur d'une atmosphère poétique.*" (Sereni, 2007/2, p. 64) Le *lit* et les *pierres* font partie intégrante de la *scénographie* primitive où *Eve* est assise sur ce *lit* mystérieux dans un espace vaste des *pierres* de toutes les formes et couleurs naturelles pour surveiller ce monde primitif et étrange pour elle. Les *pierres* qui s'attachent à *Adam* sont décrits de manière très précise dans les deux constructions syntaxiques: *ses masses fissurées* et *ses grands creux*. La présence des qualités de la propriété des pierres confirme l'originalité lexicale comme le poète a fait appel au dernier vers du poème:

Un lit au loin, déjà couvert de pierres R.O. p.32

Le poète a sélectionné des verbes rares autour d'Eve pour confirmer le primitivisme¹ de l'image d'Eve. Le verbe *nommer* au présent de l'indicatif et ses équivalents *donner des noms* et *dénommer* se manifestent successivement et systématiquement dans toutes les strophes des deux poèmes:

*Oui, dit-il, je te nomme, hésitation
Je veux te dénommer pour me souvenir.
Comment me nommes-tu? R.O. P.31
Elle nomme le lit,
Et lui nomme la pierre,
Que l'on donne deux noms à ce que l'on aime*

(¹) Caractère ou état des sociétés primitives. Cela se convertit à l'image d'Eve et d'Adam.

..., ils ont nommé, tant les mots veulent bien, R.O. p.32

L'organisation de ce *désordre* de l'image primitive exige essentiellement de désigner les objets surtout concrets et visibles par des noms. Cette désignation est déclarée systématiquement dans la citation ci-dessus dans de nombreux endroits. Le poète veut démontrer le plus que possible, et d'une manière monotone que la dénomination des choses/objets est l'un des premiers actes de la vie terrestre. Cette répétition excessive du même verbe peut placer le lecteur dans un état d'ennui, mais elle fait appel en même temps à une réflexion sur la première scène de la vie.

Le "Je" d'éthos dans *Je veux te dénommer pour me souvenir* concrétise la perspective énonciative où la voix du poète se concrétise dans le recueil où "je" a une valeur d'appel et souligne une trace énonciative subjective. Chez Bonnefoy, le pronom "je" se considère comme un lieu de responsabilité éthique. Il dit: "je ne prétends que nommer". Sa poésie est *ressouvenir* (Jossua 2002/3, p.431). Le pronom "je" précise le pouvoir de la parole poétique et le souci des cartes philosophiques. Grâce à ce "je" adressé à l'Autre, le poème s'avère non seulement comme un *lieu éthique* mais aussi comme un *lieu dialogique* où Bonnefoy s'intéresse *au Je qui parle, de ses choix, des valeurs qui les orientent, de l'élan que nous sommes*. (Ibid., p. 429). Influencé par Shakespeare, Bonnefoy bénéficie de la parole poétique des ressources de la dramatisation. Voici un extrait d'un poème de Shakespeare et sa traduction en français:

Texte de Shakespeare	Traduction en français
<i>But thy eternal summer shall not fade</i>	<i>Mais ton éternel été ne se fanera pas</i>
<i>Nor lose possession of that fair thou ow'st</i>	<i>Ni perdre la possession de cette belle tu dois</i>
<i>Nor shall Death brag thou wander'st in his shade</i>	<i>Tu ne te vanteras pas de la Mort, tu te promènes à son ombre</i>
<i>When in eternal lines to time thou grow'st</i>	<i>Quand tu seras dans le temps éternel</i>
<i>So long as men can breathe or eyes can see</i>	<i>Tant que les hommes peuvent respirer ou que les yeux peuvent voir</i>
<i>So long lives this, and this gives life to tree</i>	<i>Si longtemps vit cela, et cela donne</i>

<i>(Sonnet XVIII: Shall I compare Thee to a summer's Day?)</i>	<i>la vie à l'arbre (Sonnet XVIII: Dois-je te comparer à un jour d'été?)</i>
--	--

L'effet dramatique et l'influence de l'écriture poétique de Shakespeare sont évidents dans l'influence chez Bonnefoy. L'utilisation de la négation avec des verbes qui exprime la perte ou la disparition telles que *shall not fade* (=ne doit pas disparaître) et *Nor lose* (=ne perds pas) tout en continuant à la négation dans le deuxième en utilisant *Nor* (=Non) ainsi que l'utilisation du futur *Nor shall Death brag* (=Tu ne te vanteras pas de la Mort) souligne que c'est par le poète orateur qui cache le pronom d'énonciation "je". Ce "locuteur = Shakespeare = je" et non le sujet "l'éternel été". Ce pouvoir de dialogue est dirigé vers l'Autre pour que le poème devienne un lieu d'éternité et de transcendance philosophique du concept de la mort physique du corps.

De l'autre part, nous avons aussi deux verbes qui se complètent sémantiquement: le premier *s'étend* et son sujet *le pays* donne l'occasion à *Eve* et à *Adam* de surveiller ce monde vide et brutal. Le second *remuent* par son usage pictural soutient l'idée de l'expansion de ce monde primitif devant *Eve*, et suggère les premiers mouvements des larves transformées en papillons pour commencer le voyage d'une vie courte et pleine de dangers. *Eve* et *Adam* se montrent ainsi comme des oiseaux qui comptent à voler ou flotter dans le monde terrestre.

2.2. Pomone, une hypersémantique particulière

Alors que Bonnefoy est soucieux du destin de l'homme concrétisant dans le recueil au trait sémantique */sauvegarde/* l'humanité, il se préoccupe des êtres humains après avoir quitté le paradis. Nous constatons que le second Npr *Pomone* possède *une hypersémantique particulière*, et suggère " *beaucoup de choses qui lui spontanément associées dès qu'on l'a prononcé.*" (Michel Pougeoise, 2005, p.327) *Pomone*, une salvatrice de l'humanité, a fourni un aspect important du concept du travail incarné dans le trait sémantique */organisation /* du jardin.

Partons de cette *hypersémantique* particulière du Npr *Pomone*, nous trouvons qu'il revêt une grande importance dans la poésie française aux différents siècles, et en grande partie grâce à la Renaissance jusqu'à ce qu'il devienne une icône importante et un élément du folklore poétique français qui sera mentionné aux différentes formes, en se concentrant soit sur sa beauté sensuelle, soit sa passion à planter les fruits. Nous pouvons ainsi effleurer l'image de *Pomone*, comme le montre les exemples mentionnés dans le tableau ci-après:

<i>Poètes</i>	<i>Termes lexicaux des citations</i>	<i>Effets sémantiques de l'image de Pomone</i>
... (v. 1-2) A. Aubigné, <i>Le Printemps</i> (sonnet XXIX), (v. 1-2)	Pipé qu'il fust des yeux de la nymphe Pomone , »	Le charme magique des yeux de Pomone
... (v. 1-2). A. de La Molère, ses <i>Euvres</i> , poème II:	Amour, bruslant de l' œil de la belle Pomone .	L'effet positif du regard de l'amour de Pomone.
... J.A. de Baïf, <i>Les Amours</i> , Troisième livre des diverses Amours.	Les innombrables fruits que la riche Pomone aux fruitiers a produits?	Source divine des fruits doux et sucrés sur la terre.
Ronsard, <i>Eglogue III</i>	habit noir Pomone s'est voilée .	La beauté du corps de Pomone.
N. de Montreux, A l'acte II de la <i>Cléopâtre</i> v. 585-586	ces jaunes fruits que la mère Pomone / D'une prodigue main prodiguement nous donne : ».	la prodigalité abondamment du bien de Pomone.
La Fontaine <i>L'Ours et l'Amateur des jardins</i> , Fable 10 du Livre Huit des Fables	Il aimoit les jardins , estoit Prestre de Flore, /Il l'estoit de Pomone encore : »	L'amour de l'art du jardinage.
Voltaire, <i>Dictionnaire philosophique</i> , article « Superstition »:	... vous dancez les jours de fête en l'honneur de Diane ou de Pomone [...] Il n'y a d'autre Pomone, que la bêche & le hoyau du jardinier.»	La valeur du travail attachée à la Nymphé Pomone.
Colette, <i>Flore et Pomone</i> , Paris, La Galerie Charpentier, 1943.	Ces petits souvenirs-là , comme ils sont acides, irritants ... Leur vivacité d'évocation nous fait un peu lâches .	L'éternité la Nymphé Pomone dans la mémoire de l'humanité

Nous pouvons déduire qu'à partir du XVI^e siècle, cette nymphe a été peinte dans les écrits de nombreux poètes français. Elle a toujours pris une image positive pour en faire un *symbole* de la beauté et de la générosité. Certains poètes ont essayé de dessiner la beauté de ses yeux et son habit noir à l'inverse de la couleur de sa peau rose qui lui confère un charme extraordinaire. Le don matériel de cette femme-nymphe est déterminé lexicalement par un certain nombre de procédés tels que " *just des yeux de la nymphe Pomone, aux fruitiers a produits, habit noir Pomone s'est voilée, une prodigue main prodigement nous donne, aimoit les jardins, l'estoit de Pomone encore, dansez en l'honneur de Pomone.* " La vivacité d'évocation des verbes parfois morphologiquement s'adhérant à l'ancien français incarne l'idée de la nutrition des fruits (comme si les humains étaient des enfants devant cette nymphe mère). L'association de la nourriture avec le plaisir *sensoriel* chez l'homme, la facilité de digestion et la tranquillité de la vie s'associe à *Pomone* dans le folklore poétique français.

D'ailleurs, dans *Raturer outre*, l'incarnation sémantique des lexèmes de tranquillité comme *rêve, aimant, brillante, paisibles* témoignent de l'offre matérielle de *Pomone*: le fruit offert à l'Homme est toujours associé au plaisir sensuel et au désir d'une vie tranquille. Le fruit qui a été la cause de l'exode du paradis par *Eve* pourrait être vénéré par le travail de *Pomone*. Pour commémorer cette figure féminine, Bonnefoy la place en tête de son poème " *Le jardin*":

*Pomone t'abordait en riant, et t'offrait
La pelle, le râteau, le ciel, la terre, R.O. p.21*

Bonnefoy cite un autre aspect de l'identité de *Pomone*: *celui de dynamisme*. Selon Triquenot nous envisageons " *le contenu sémantique d'une unité comme un ensemble de traits « potentiellement » actualisables en fonction du co-texte [...] et c'est cette actualisation de certains traits, parmi tous les traits sémantiques du verbe, qui permet à un type de procès d'être exprimé.* " (2011/1,N° 12, p.166.)

Contrairement aux poètes mentionnés plus-haut, Bonnefoy utilise l'énumération¹ de quatre termes entassés syntaxiquement sur le même plan,

(¹)L'énumération "consiste à énoncer à la suite les différents composants d'un tout ou les différents particularités d'une entité. (Axelle Beth &Elisa Marpeau, 2005, p.51)

ayant la même fonction dans l'énoncé "*complément d'objet indirect*". Les deux lexèmes de trait sémantique / jardinage/ *pelle* qui sert à creuser, à déplacer et à niveler la mémoire et *râteau* qui sert à ramasser les souvenirs sont contrôlés par les deux termes du trait /espace/ *ciel* et *terre*. Ces deux derniers révèlent que le destin de l'homme est dominé par ces deux espaces dans la vie et après la mort. *Pomone* devient ainsi la *Muse* qui inspire le poète dans sa recherche pour le creusement des souvenirs. Le poète tutoie avec son lecteur en s'adressant directement à lui dès le premier vers du poème à travers le pronom personnel d'énonciation "*te*" et ses extensions " *ton*" et " *toi*". Les deux prédicats *rire et aimer* au participe présent se réfèrent aussi au même sujet *Pomone* pour stimuler le lecteur à réaliser son rêve. Nous déduisons que l'interprétation du sens global de l'image de *Pomone* chez Bonnefoy se détermine au sens de chacune des unités qui le compose.

Cet usage massif de tous les éléments du discours crée ce que nous suggérons d'intituler la *sphère privée d'énonciation poétique* de Bonnefoy. Remarquons d'ailleurs que le titre du poème *Le jardin* s'attache à l'*environnement* du fameux énoncé philosophique de Voltaire "*il faut cultiver notre jardin*" qui a été mentionnée à la fin de son conte philosophique *Candide*.

La *Présence* de cette nymphe dans recueil crée un état d'optimisme à travers ses capacités surnaturelles dans:

*Nuées le ciel, mais tout aussi amène
L'ondée brillante entre ses mains paisibles. R.O. P.21*

Dans la première strophe du poème *Le jardin*, *Pomone* donne à l'Homme les outils nécessaires pour planter le jardin, mais cela ne suffisait pas à maintenir la vie. Le poète complète ainsi son idée grâce aux capacités surnaturelles de *Pomone*, qui fait tomber la pluie. Le poète au lieu de dire "*le ciel des nuées*", il a commuté la construction syntaxique à l'expression d'une relation spatiale *nuées le ciel* au début de la deuxième strophe, afin de choquer le lecteur d'un côté, et d'autre côté d'évoquer que tout ce ciel s'est transformé en petits morceaux de *nuées en haut* de l'image pour devenir un *indice de la pluie proche*. Le poète insère aussi le terme "*ondée*", cette averse ou cette grosse pluie subite de courte durée, qui arrose le jardin et ravive les éléments du jardin. L'expansion prépositionnelle référant à un

sens spatial est adjointe à l'adverbe *entre* renvoyant à une quantité pour décrire le caractère concret de l'aptitude de *Pomone*.

Pomone est l'origine d'un dynamisme interne, et d'une vitalité dans le discours poétique de Bonnefoy. Métonymiquement, La *pluie* devient ainsi un enfant qui renaît dans ses *mains paisibles* qui insufflent une nouvelle vie dans l'image et permet le retour à l'enfance. Aussi cette figure féminine légendaire a-t-elle refusé de se marier uniquement avec des déesses rurales. Malgré sa beauté, elle choisit d'épouser un dieu rural juste pour sauver l'humanité de la faim et du sans-abrisme. Ce n'est pas une coïncidence mais un choix conscient de la part du poète non seulement pour suggérer la *Présence* de cette figure féminine, mais pour donner une leçon à l'humanité à travers son langage poétique.

2.3. Agar, un code socio-ethnique ou religieux¹

Nous constatons que le Npr Agar désigne des connotations riches qui " s'ajoute à la signification principale (dite dénotation) d'un terme en fonction de son histoire, de son contexte d'emploi, géographique, historique ou sociologique, etc." (Bergez, 1989, pp58.59) nous pouvons les préciser ainsi:

- **un code religieux**
 - a. le Npr d'Agar figure dans les chapitres 16, 21 et 25 du Livre de la Genèse.
 - b. le Npr Agar est aussi mentionné implicitement dans la sourate *Ibrahim*²
- **un code socio-ethnique**
 - a. Il est relié à la tribu des Hagarites (**en**), population de Transjordanie . Une conjecture onomastique identifie Agar à un lexème du sémitique de l'ouest qui signifie la « ville ». Agar

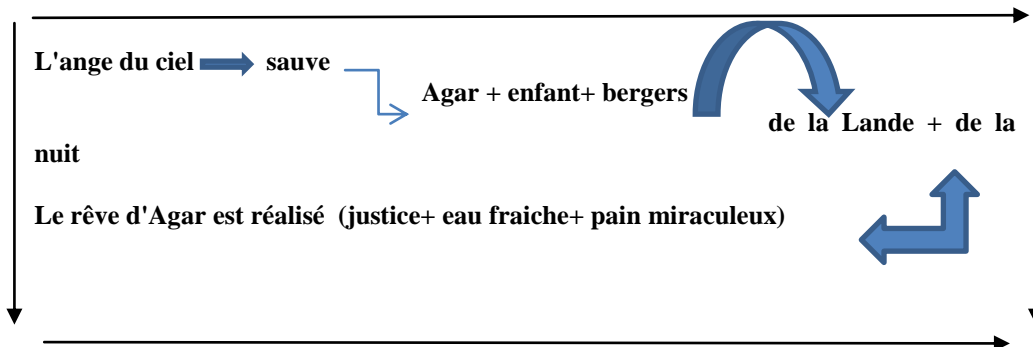
¹ Cf. le dictionnaire de poésie, p.334

² Cf. " *Oh notre Seigneur, j'ai établi une partie de de ma descendance dans une vallée sans agriculture*" le verset 37 dans la sourate Ibrahim. Les droits de la traduction sont réservés au complexe Roi Fahd pour l'impression du Noble Coran, B.P6262, Al-Madinah Al-Munawwarah, Royaume d'Arabie Saoudite.

est mentionné dans plusieurs toponymes, « Bam Hajar » dans le désert du Néguev, en Arabie de l'Est.

- b. l'arabe *hağara*, « quitter son clan, émigrer » ou l'égyptien *ħkrtnjswt*, « épouse secondaire du roi. »
- c. Le nom de Hagar peut aussi être entendu par les auditeurs comme une allusion au terme hébreu de *ger* « l'émigré. »¹

Ce Npr historique s'identifie dans des contextes particuliers. (Jonasson, *Op.cit.*, p.138). Les descriptions qui font toutes des associations culturelles véhiculées par Agar superposent des connotations socio-ethniques ou religieuses où Bonnefoy se déplace "volontairement sur ces "franges" incertaines et mobiles du sens" (Bergez, *Op.cit.*, p.62). Le poème *Eau et pain* oriente l'esprit du lecteur à la description géographique de l'espace mythique du désert arabe, *lande* dont la vocation donne des origines historiques de Npr Agar, la servante d'*Abraham* et la mère d'*Ismaël* :



Bonnefoy insiste sur le fait de renforcer l'émotion de la singularité de l'espace hostile autour *Agar*. Il existe bien un espace désertique typique et unique. Le matériau du langage poétique de Bonnefoy se concrétise dans l'évocation de deux éléments simples spatiaux opposés de cette nature dépourvue de la vie comme *le ciel # une lande*. L'incarnation sémantique dont Agar, l'enfant et les bergers sont en péril figure que *l'eau et le pain*, éléments indispensables de la vie humaine est le seul espoir d'*Agar* pour sauver l'humanité incarné par l'enfant *Ismaël*. Autant de rapports hostiles sont créés entre les *bergers* qui s'affirment dans la structure *errent les bergers* et l'espace sauvage où se perdent toutes les destinées dans cette

¹ Cf. le wikitionnaire, le 20 octobre 2019.

lande. Cette errance est comparable à celle de l'éloignement du jardin d'Eden d'*Eve* et *Adam*.

Le Npr *Agar* est alors " *un moyen de redécouverte d'un passé enfoui dans les méandres de l'histoire*". Il permet une réflexion symbolique sur la précarité de la vie auprès d'un espace dépeuplé mais peuplé à nouveau grâce à la persistance de cette femme de sauver son fils. Il souligne donc la confrontation des religions célestes: l'interprétation de ce Npr entraîne la polémique de lecture entre le récit biblique, la tradition chrétienne et la théologie musulmane. Cette vision amalgamée est intentionnelle de la part du poète afin d'éterniser cette image féminine historique hors la religion et lui donne une configuration humanitaire.

Nous explicitons la comparaison entre le tableau de l'artiste italien Sebastiano Ricci¹ et le poème *Eau et pain* de Bonnefoy, où le Npr *Agar* est apparu au centre du poème *iconographique* entourée de son enfant *Ismaël* et de l'ange *Gabriel*.



¹ Sebastiano Ricci (né le 1er août 1659 à Belluno, en Vénétie et mort le 15 mai 1734 à Venise) est un peintre italien baroque de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle, formé à Venise. Il travailla dans de nombreuses villes d'Italie, mais aussi à Londres, aux Pays-Bas et à Paris. Il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris en 1718. Son voyage à Londres entre 1712 et 1716 permit l'importation du baroque en Angleterre.

Tableau 1¹

On peut supposer que Bonnefoy est devenu ici le poète-peintre. La différence entre le tableau de Ricci et le poème de Bonnefoy est que le dernier s'anime à travers deux entités qui se sont unies pour façonner un mouvement accéléré que le lecteur peut observer ou imaginer soigneusement:

Premièrement: *les prédicats fonctionnels* (Adam, J. M. et Petitjean, A. (1989). tissent de différents types de mouvement cinématique:

Type de mouvement	Prédicat fonctionnel	Effet de sens
perpétuel	<i>Errent des bergers,</i>	Eloignement de la vérité dans le désert
Dirigé & surveillé	<i>cherche des yeux</i>	Provocation par effort de pensée
accéléré	<i>fuit avec elle</i>	Échappatoire de l'injustice
raturé en arrière	<i>l'image s'efface</i>	Abolition des souvenirs de la mémoire
lent	<i>reprend à la couleur</i>	Attentat de stratification de l'image
naturel	<i>le jour se lève</i>	Espérance dans l'avenir de l'humanité

Les différents types du mouvement panoramique des prédicats de la description concernant le domaine fictionnel du roman et ses effets sémantiques peuvent être insérés dans le poème *eau et pain* sous prétexte qu'ils peuvent reprendre un effet narratif implicite. Ces prédicats traduisent les comportements des personnages et des objets dans le poème. Le poète

¹ Sebastiano Ricci, 1725-1730 Agar et Ismaël sauvés par l'ange, Birmingham Museum of Art.

s'efforce donc de nous démontrer les rapports intelligibles entre les personnages et cette *lande* dans le *poème-tableau*.

Deuxièmement: un ensemble de *prépositions spatiales* (Vandoise, 1986): que nous pouvons récapituler syntaxiquement et sémantiquement dans le tableau ci-après:

Argument entité à localiser	Prép simples & Locut prépositionnelles	Argument point de repère	
		classification sémantique ¹	de SN
<i>Le ciel</i>	sur	<i>localisation externe sans contact.</i>	<i>Une lande</i>
<i>L'ange</i>	dans	<i>une localisation interne par rapport à la limite externe</i>	<i>Le tableau</i>
<i>Enfant = Ismaël</i>	avec	<i>localisation par rapport à une limite latérale avec contact</i>	<i>Elle=Agar</i>
<i>L'ange</i>	auprès	<i>une localisation à régime de proximité indirecte</i>	<i>Eux= Agar et Ismaël</i>
<i>Une lueur</i>	sur	<i>une localisation est de contact avec une limite supérieure</i>	<i>L'enfant</i>

Le tableau ci-dessous identifie les relations de proximités, et de l'éloignement entre les personnages et les objets dans le poème et permet d'affiner une classification de ses propriétés syntaxiques et sémantiques. On peut conclure de ce qui précède que la plume du poète a surpassé la plume du peintre à cause de l'imagination et des sentiments renouvelés créés par le lecteur. L'image obscure autour Agar se transforme en une espérance incroyable à la fin du poème:

Ne reste, sur l'enfant, qu'une lueur

Qui fait rêver qu'en lui le jour se lève. R.O. p. 34

Cette découverte intime d'un paysage toujours plus lointain devient une découverte de soi, toujours plus profonde et mystérieuse. La *Présence* d'Agar, image exemplaire et symbolique de dévouement et de persistance que Bonnefoy cherche à sa propre manière d'éterniser. Il faudrait toutefois faire remarquer que le Npr Agar conserve la *quête* d'un absolu qui semble

se cacher derrière le spectacle grandiose du poème, pour mieux intégrer le lecteur dans un univers inabordable.

Ce mouvement s'est accéléré jusqu'à l'arrivée du soutien du ciel par l'Ange Gabriel pour faire faillir l'eau sous les pieds de l'enfant *Ismaël*. Le va-et-vient d'Agar entre le Safa et le Marwa effectué par Agar cherchant l'eau est devenu l'un des rites essentiels du Pèlerinage des musulmans pendant la saison du Pèlerinage.

2.4. La servante de Proust, une mono-référentialité

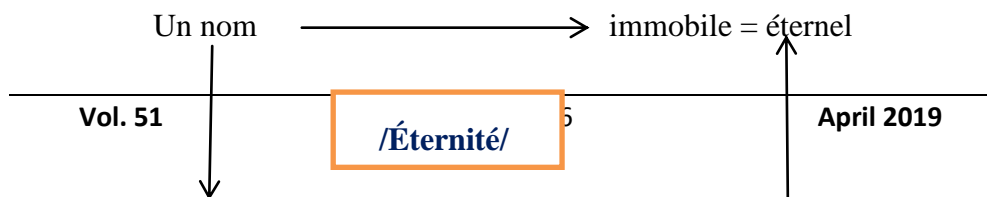
A la différence de trois Npr mentionnés là-haut, il existe dans le corpus de l'étude un quatrième Npr: *la servante de Proust*, dont le prénom est "réservé à la familiarité" (K. Jonasson, *Op.cit.*, p.36) acquise par son dévouement à Proust. Le trait sémantique de *mono-référentialité*. (Ibid., p.37) caractérise ce Npr.

Le Npr *la servante de Proust*, Céleste, "un Npr à base lexicale descriptive constitue une véritable description du particulier qu'il désigne. (Ibid., p.35). Ce Npr *descriptif* se diffère des trois noms propres mentionnés là-haut: ce n'est pas un nom propre pur, ni historique au contraire, c'est Npr de l'actualité qui occupe "un rôle social dans l'actualité" (Ibid., p.148) il est aussi culturellement saillant. Ce Npr se manifeste dans le recueil dans un long poème de trois pages sous le titre *Le nom perdu*:

Un nom?
Quelque chose de rond et lumineux,
Immobile

Comme celui de la servante de Proust R.O. p.19

La strophe commence par un énoncé interrogatif elliptique "un nom?" qui devient une devinette pour le lecteur afin de découvrir le Npr. Le poète fournit à son lecteur une *scénographie tridimensionnelle* qui sert d'une base descriptive indispensable à la compréhension des énoncés elliptiques dans lesquels elle se figure. La réorganisation lexicale d'une manière logique peut bien déchiffrer l'équation sémantique et conceptuelle de ce Npr selon la figure ci-dessus:



Rond et lumineux —————> la servante de Proust

Le premier vers se lie au troisième qui est une réponse à la question: un nom? Ce nom est *immobile* : cet adjectif remplit la fonction prédicative d'une épithète. Le terme *immobile* signifie dans le contexte du poème fixe, invariable ou plus précisément éternel. Ajoutons que les deux autres épithètes *rond et lumineux* concernent le propre statut lexical du Npr: la première "*rond*" montre que la servante agit avec franchise, simplicité et sans détour avec Proust; alors que la seconde dévoile que cette femme est devenue une lanterne de lucidité et d'intelligence intellectuelle qui aide Proust à achever son chef d'œuvre *A la recherche de temps perdu*.

Ce Npr descriptif *la servante de Proust* a donc ses multiples connotations que nous pouvons dégager par deux sèmes de signifiés imaginaires: La servante (le concept du dévouement absolu) et Proust (le reflet du génie intellectuel). La présence de l'article défini¹ *la* dans la construction syntaxique associe ce Npr *descriptif* à un statut périphérique. Disant aussi que l'antéposition du Nc *servante* dénote la profession, la fonction ou bien le rôle social (Brown & Yule, 1983) que fait Céleste à côté de Proust. La contrainte syntaxique de l'antéposition du Nc *servante* fixe la contrainte sémantique permanente de ce Npr *descriptif*. Bonnefoy par son choix précis de cette femme veut insister sur le trait sémantique permanent de /éternité/ que porte Céleste dans sa poésie. Ayant la même charge référentielle, le Nc *servante* et le Npr *Proust* " fonctionnent tous les deux comme têtes d'un SN complexe, aucune d'eux n'étant à voir comme le modifieur ou le complément de l'autre. Le Npr identifie directement la valeur de l'élément désigné, le Nc le classifie, en indiquant un rôle social qu'il assume." (Jonasson, *Op.cit.* P. 48.)

¹ L'article défini *la* est indispensable à la fonction référentielle du SN composé du Nc *servante* + modificateur prépositionnel *de* + le Npr *Proust*. Son omission peut perdre non seulement la force descriptive du Nc mais aussi la force référentielle du SN entier.

Cette figure féminine a été immortalisée par un prix¹ à son propre nom pour des œuvres spéciales qui parlent fortement de la mémoire. Donc Le langage "mène à la connaissance de l'être." (Abastado, Op.cit., P.93)

L'usage métonymique des Npr masculins est systématisé dans le recueil. Un capitaine de l'ancien bateau, qui cherche un dernier passager pour naviguer jusqu'au dernier voyage. Les ouvriers et les pasteurs incarnent quant à eux le moment présent du poète. Le sème *l'enfant* se cachait derrière deux noms très particuliers associés à l'idée d'enfance éternelle: *Christ* et *Ismaël*. Enfin, pour éviter l'apparence directe de l'idée de la mort dans ses poèmes, Bonnefoy illustre sa propre manière d'exprimer *Charon* (le dieu de la mort) dans la mythologie grecque. Ce Npr se cache sous le pronom *celui* dans:

J'ai connu celui dont on a pris dans les rets le visage R.O. p. 13

Ce pronom est identifié par ses propres traits: "*marches ruisselantes*" et "*son pas qui se risque dans la nuit.*" L'image méticuleuse de cette figure mythique s'approfondit de cette configuration discrète à travers le pronom.

3. Les épithètes, un engagement cordial au nom

Parmi les cordes langagières importantes utilisées par Bonnefoy dans son recueil, qui reflètent une partie de sa philosophie et de sa vision du monde, figurent les adjectifs, en particulier les épithètes. Ces dernières sont apparues en relation avec différents types de noms: le corps humain, les plantes, les concepts abstraits...etc. En dépit de multiples formes de qualités, le poète choisit un seul type celui des épithètes ayant des proximités descriptives attachées au nom. Leuwers a montré que le poète "*sélectionne consciemment ou inconsciemment le terme désignant ce dont il veut parler parmi les synonymes ou des équivalents possibles, et que dans le même temps il les combine avec d'autres termes en vue d'obtenir un sens.*" (P. 19) Bonnefoy forme ces combinaisons syntaxiques: **construction antéposée** (épithète+ nom) ou **construction postposée** (nom+ épithète) afin d'argumenter des significations qui deviendront désormais étroitement liées à ses concepts poétiques.

¹Le prix *Céleste Albaret* est un prix littéraire français créé en 2015 par l'Hôtel Littéraire Le Swann et la librairie Fontaine Haussmann. Il est décerné chaque année à un livre écrit sur Marcel Proust et son œuvre. vise à récompenser chaque année un ouvrage qui évoque de façon périphérique Marcel Proust, sa vie et son époque.

Syntaxiquement, l'épithète a une place privilégiée et leur déplacement est rarement libre. Mais si le sens ne change pas, ce déplacement est soumis à certaines conditions sémantiques: la construction est naturelle ou aberrante ou syntaxiques : la présence de l'adjectif est contrainte par la présence d'autres déterminants.

3.1. contenu notionnel de la construction antéposée

Selon la Grammaire d'aujourd'hui "*l'épithète antéposée qualifie le contenu notionnel (=le signifié) du nom.*" (pp.37-38.) Le poète pratique une stylistique de l'écart selon Cohen que Bougault préfère appeler "*une stylistique des effets pour réaliser des structures du pensé ou des intentions propres à poète.*" (P. 45). Dans le cas de notre corpus, nous prétendons que les épithètes antéposées (*Epi- anté*) reflètent clairement le désir de Bonnefoy de fonctionner certaines unités lexicales capables d'incarner la pertinence relative aux enjeux et à la portée du recueil. L'antéposition est donc son écart de parole poétique ou son fait de style pour rétablir une *évocation* poétique. Le retrait de l'épithète ne possède pas seulement de valeur évaluative mais le traitement des cas de l'antéposition de ce syntagme nominal (SN) chez Bonnefoy paraît comme un fait de style ou « *stylème* » (Bougault, *Op.cit.*, p. 45) L'examen en détail de ce procédé syntaxique et ses effets sémantiques permet de caractériser des options philosophiques et conceptuelles chez le poète.

Le sémantisme (étude générale de la signification des signes conçue comme une relation entre les signes et leurs référents) de l'épithète antéposé revêt une anatomie du langage poétique de Bonnefoy parce que l'action revêt la stratification *des souvenirs personnels* disposés en couches superposées de la mémoire vive sur la plume du poème. Le glissement du sens fait de l'épithète un *quasi morphème* qui peut

- apporter une chose de son lieu d'origine,
- apporter une chose au lieu où elle était,
- faire le récit de ce qu'on a vu et entendu.

Ce que Wilmet (1981) a appelé *quantification extrinsèque*. Il ajoute l'antéposition *projette le déterminé sur une échelle graduée*. Ce sont aussi ceux que Cohen peut exclure comme *épithète évaluative*.

L'Epi-anté "étrange" liée au mot *fleur* p.14 qui signifie dans le poème "*très différente*". Cette *étrange fleur* engendre une interprétation sémantique qui fait référence à celle de tulipe. Cette dernière s'attache aux rites occidentaux de la mort explicitement mentionnée dans le poème:

Comme déjà leur mort demandait d'être. R.O. p.14

Mais pourquoi le poète a-t-il délibérément choisi cette Epi-anté "étrange" avec le nom concret fleur? La tulipe fleurit au printemps de mars à juin et s'expose chez les fleuristes de septembre à février. Par conséquent, cette fleur n'est pas dans la saison de floraison ni celle de la vente parce que le poète a identifié la saison dans le troisième vers du poème: "*C'est l'été*" p.14. Ce déictique temporel affirme que cette fleur est donc morte dans une connotation figurative à la mort, qui appelle à tous les lecteurs à contempler la mort de cette fleur dans la profondeur de leur âme. Une signification double colle au quasi-morphème *étrange*: syntaxiquement, le poète omit le déterminant obligatoire (une, la, cette...etc.) devant ce syntagme, typographiquement *l'Epi-anté* est écrit avec un "e" majuscule *Étrange*. Les deux procédés connectent le sens de vue et testent sa capacité de la découverte de cette fleur morte afin d'accéder à un état d'étonnement devant cette *Étrange fleur*.

Une autre construction asyntaxique est apparue avec le nom fleur:

Cisaillée la vraie fleur se fait métaphore. R.O. p.16

L'emploi antéposé de deux épithètes *Cisaillée et vraie* est un trait de l'évocation du sème *fleur*. La première *Epi-anté Cisaillée* s'analyse comme une qualité néfaste et fatale de la mort d'où l'équivalence sémantique : *Cisaillée fleur* = fleur morte. Elle souligne le sème / pessimisme / auquel se rattache la connotation négative. Le choix de cette *Epi-anté Cisaillée* est dérivé d'un verbe "cisailler" qui signifie "*couper avec une ou des cisailles*." (Petit Robert, p.441) Il alimente un sens de soudaineté de la mort imprévue et rapide. La deuxième *Epi-anté vraie* confirme le sens mentionné dans la première; elle dénote que la mort est une fatalité pour tous les êtres humains. Contrairement au premier cas, l'existence du déterminant *la* placé devant *vraie* revient à asserter le nom et devient une nécessité pour souligner que le fait de la mort est une carte indispensable de la philosophie du poète.

L'Epi-anté vieux se trouve dans deux positions du recueil:

- "*Un vieil homme*, à même le sol. R.O. p.17

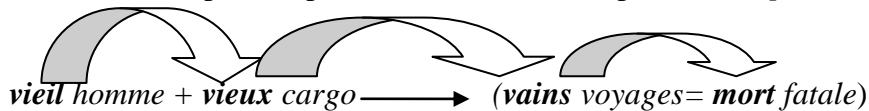
- "*Le commandant*

Du vieux cargo reçoit un voyageur. R.O. p. 22

Dans le premier cas, elle s'associe au nom humain " *homme*" dans un premier vers du poème intitulé " *Le nom perdu*". Il figure une connotation diminutive où cette structure nette *Un vieil homme* fait apparaître les caractères physiques et moraux d'une personne âgée, d'un vieillard. Elle fait référence à Bonnefoy, lui-même, qui a écrit le recueil en 2010, six ans avant sa mort. Dans le deuxième cas, il se lie au nom non humain " *cargo*" dans le poème " *L'écharpe rouge*" pour bien illustrer une connotation négative accordée à objet non humain le cargo qui existe depuis longtemps, en insistant sur le trait /usure/. Alors ce cargo est devenu usé, vétuste et a perdu ses couleurs et sa vivacité comme le poète qui est dans la vieillesse, et renonce aux plaisirs de la vie.

Le poète présente sa vision pessimiste qui dévalorise le temps comme un facteur d'influence destructrice et sa relation avec la mort. Le *Temps* peut parfois favoriser certaines personnes (*Eve, Agar, Pomone, Céleste*) ou certains objets (boissons améliorées par le temps); il est aussi le facteur de transformation qui pille les valeurs de beauté et de survie dans la vie, pour atteindre la fin du voyage (=la mort). Les deux constructions syntaxiques de *L'Epi-anté* créent une chaîne dont chaque partie est connectée à l'autre: le *vieil homme* a vécu longtemps, et le *vieux cargo* n'est plus utile et hors d'usage. Les deux sont la victime d'une très réelle déformation.

Ces deux cas conduisent à l'absurdité de la vie dans la construction antéposée de l'épithète "*vains*" liée au nom "*voyages*" p. 22 pour Bonnefoy ou pour le *cargo*. La gradation de l'idée du poète s'enchaîne logiquement : de l'humain en passant par le *matériel* finissant par le *concept* (=la mort):



Cet arrangement intellectuel est une caractéristique originale de ce qu'on peut appeler le "*langage suprême de Bonnefoy*". Il est donc possible d'en déduire que le statut de l'épithète précédant le nom fait aussi précisément partie de son langage intense. Nous soutenons donc notre hypothèse selon laquelle l'antéposition d'épithète forme une *prolepse poétique* accordée aux propriétés inhérentes au nom.

Dans un autre développement de l'utilisation de l'épithète avant le nom, l'*Epi-anté "pire"* précédé de l'identificateur "*le*" est associée au lexème amalgamé "*leurre*."

Que croire se souvenir est le pire leurre, R.O. p.15

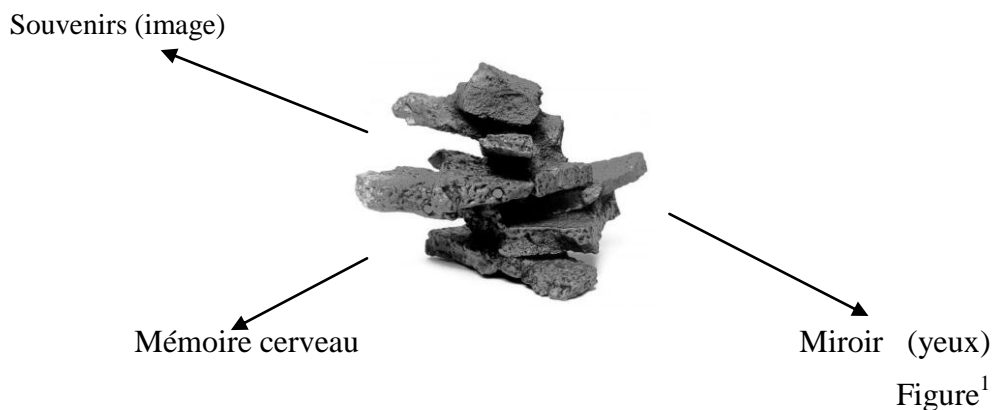
L'*Epi-anté le pire* révèle deux résultats: syntaxiquement, elle devient un quasi-morphème et rhétoriquement, elle spécifie une connotation négative renforcée par le terme "*leurre*". Dans ce contexte, il est possible de donner un double sens au terme "*leurre*" auquel l'*Epi-anté* a été associé. Le leurre peut signifier ce morceau de cuir rouge en forme d'oiseau auquel on attache un appât pour faire venir le faucon sur le poing utilisé par le pêcheur pour restituer l'aigle à sa main. Le terme a aussi pris une connotation métaphorique qui fait référence à la fausse séduction; c'est-à-dire un artifice qui sert à attirer quelqu'un pour le tromper. C'est un pied au nez au lecteur pris au piège dans cette situation, qu'il s'agisse du double sens de l'*Epi-anté* soit un morceau du cuir rouge soit une séduction. Cet usage intelligible et subjectif du poète-aigle, trompé par son entourage, évoque la scénographie des marins dans le célèbre poème *Albatros* de Baudelaire.

La configuration du sens représentée affirme que l'expérience de la vie supplante le langage poétique afin de rejoindre le biais philosophique de Bonnefoy, et d'aboutir à une définition du sens de notre *quête* poétique. Lorsque le poète tente de se libérer des griffes du *moment présent*, il tombe dans une fausse séduction. De cette tentative continuelle d'échapper à la fausseté de la vie naît le génie poétique distinct et spontané de Bonnefoy.

L'*Epi-anté Grand* est manifesté dans trois syntagmes: "*Grands creux p.32, Un grand miroir p.33, grand rêve p.34*". Le caractère anticipé est confirmé par cette *Epi-anté*. Dans les deux premiers cas, les traits sémantiques de cette *Epi-anté* reflètent l'état de duplicité du poète; ses grands creux

d'ombres au pluriel suggèrent les multiples niveaux de creux (=fissures) du poète. Bonnefoy se prête au jeu de la contradiction entre *la présence* et *l'absence* de l'âme humaine de procurer les souvenirs lointains afin de mener à terme le train de la vie, qui est l'inévitabilité de la mort, telle qu'elle est décrite par le poète comme un réconfort face à l'état du conflit interne.

Dans le second cas, *l'Epi-anté grand* avec le lexème magique *miroir* incarne une exagération symbolique, et révèle tous les détails de l'être humain et non pas seulement son visage. La vision sensuelle de l'*image* s'intensifie de manière trop claire en y ajoutant *la clarté des fenêtres* p.33. Le pouvoir de la lumière provient de la combinaison du terme spatial *fenêtres* avec le mot *clarté* pour autoriser une imagerie physique nette et inspirée. La plongée sémantique dans un univers *diurne* épanouit un effet de mise en perspective d'amplification de l'image de l'homme qui sert à réfléchir la mémoire, à refléter des *souvenirs universelles* comme un équivalent linguistique du réel. La stratification des souvenirs semble être constituée de niveaux successifs comme suit:



Dans le troisième cas, nous trouvons que le syntagme *grand rêve* fait référence à la carte philosophique de l'éternité chez le poète, l'Epi-anté *grand* s'interprète comme un grand soutien immunitaire renforçant l'idée de l'éternité. *Quel est le grand rêve du poète?* Ce grand rêve dans le poème *Eau et pain* s'attache aux nécessités de vie pour que les *bergers* cherchent à échapper à l'emprise du *moment présent* dans une *lande mortelle*. Le rêve

⁽¹⁾ Joseph Armand Robert Vaillancourt est un artiste peintre et sculpteur, lauréat du prix Paul-Émile-Borduas, il est également un militant.

est donc un message adressé par le poète à ses lecteurs chargés des sens annexes grâce à l' l'Epi-anté *grand*.

D'autre part, nous constatons que certaines Epi-anté peuvent modifier la signification positive du nom et font référence au sens joint dans le cas de l'Epi-anté *longue*:

Elle, tout une longue jupe, à falbalas. R.O. p.33

Le pronom sujet *Elle* fait référence anaphorique dans le poème à *Eve* qui apparaît dans le *miroir* comme une jeune femme vêtue d'une longue jupe. Le poète crée une *image* contraire à celle plantée dans la mémoire des lecteurs d'*Eve* dénuée à cause du péché original. L'isolement de la structure *l'Epi-anté + nom* est usé consciencieusement par Bonnefoy par deux virgules pour créer une mise en relief et une compression des éléments isolés. L'usage asyntaxique du déterminant indéfini *tout* suggère une interprétation pragmatique dans le contexte du poème: "*tout le corps d'Eve est couvert pour rendre son lecteur conscient à la question de la nudité.*" L'isolement de du syntagme *l'Epi-anté + nom* dans une position médiale s'accorde à la sensation de symétrie du vers en partageant une valeur d'équilibre entre le pronom sujet *Elle* et l'expression à *falbalas* au pluriel qui assigne un degré d'amplification et une augmentation plus importante de l'Epi-anté *longue*. L'expression à *falbalas* fait d'ailleurs référence aux jupes d'ornements excessifs des chanteuses espagnoles du *Trobar*. Le découpage syntaxique et l'effet sémantique du vers se rejoignent à donner à *Eve* une image moderne qui favorise *l'expérience visuelle* (Mirguet, 2009, p.304) de l'imagination du lecteur. La suppression persistante du verbe révèle que la structure *l'Epi-anté + nom* devient plus proche et accélère l'impression de l'énergie accordée à *Eve* qui chante et danse comme les chanteuses du *Trobar*. Ce processus d'intensification met en relief l'Epi-anté afin de lui donner une valeur conceptuelle avant le nom. L'Epi-anté *longue* crée ainsi une entité sémantique et lexicale interprétante du nom *jupe*.

3.2. Valeur de la construction postposée

Selon la Grammaire d'aujourd'hui, L'épithète postposée (*Epi-post*) "*qualifie le référent visé, dans les circonstances ponctuelles de renonciation, par le syntagme nominal.*" (p.37.38.) Si les Epi-post s'ajustent dans le recueil aux valeurs et aux normes grammaticales et sémantiques de la langue française.

Ils y reflètent cependant une dimension philosophique qui est étroitement liée à ses idées fondamentales du concept de la mort, de l'éternité, de l'intensité du moment présent. Par conséquent, la *Présence* des Epi-post crée ce qu'on peut intituler *la description fondamentale de la valeur* des noms qui leur sont associés et décrit et organise le cadre de référence du nom. Le statut des Epi-post dans l'échantillon de l'étude nous révèle que les noms associés se divisent en deux:

- Etre humain ou une partie de son corps + *épi-post*
- Les éléments de la nature + *épi-post*

3.2.1. Etre humain ou une partie de son corps + épithète postposée

L'Epi-post a une valeur de référence aux trois cartes de domaine poétique de Bonnefoy. Les Epi-post se rejoignent directement aux termes du corps humain pour unir un concept et une image. Cette association physique annexée est voulue de la part du poète afin de refléter l'engagement de l'homme à des qualités permettant de caractériser dans son univers poétique.

L'Epi-post *fermés* avec le terme *yeux* (R.O. p.15) supplie un moment de concentration humaine d'empêcher à l'accès ou mettre une borne devant la réalité misérable qui défile devant le poète par ce mécanisme automatique des yeux en concevant son attention éveillée à la portée d'enchérir et se souvenir le passé d'une vision rétrospective. *L'Epi-post fermés* fait coller les souvenirs au poète comme l'emplâtre d'une plaie. Cette incarnation psychologique représente une évasion du moment présent. Ce lexème "*fermés*" peut ainsi dessiner le paradoxe de la condition humaine déchirée entre les souvenirs pathogènes et l'inévitable avenir de la mort.

L'Epi-post *sculptées* dans:

De figures sculptées à la proue du monde R.O. p.23

met ce syntagme métonymisé en trois dimensions. La force figurative du lexème attachée toujours à la masse, rend Bonnefoy comme un grand sculpteur grec apte à façonner (former) une sensation picturale ou sculpturale. Elle met à nu non seulement la forme extérieure du corps humain mais aussi une représentation abstraite de l'état permanent de l'homme dans la poésie de Bonnefoy. Les *figures* (=les hommes) s'avancent donc comme des *proues* de galères vers la fin fatale, la mort. L'Epi-post

sculptées déshabille l'homme de toutes formes de la modernité et signale son état de dégradation psychologique. Par sa morphologie au pluriel, elle fait référence à la perception du poète de l'exclusion de quiconque de ce destin fatal et de cette fin misérable. Elle ajoute profondément aux dimensions psychologiques de la vieillesse humaine et une description profonde de la vision philosophique et morale du poète du destin humain.

Le trait caractéristique du funéraire et du pessimisme amène au choix des *Epi-post* associées avec des noms humains. Il se montre de manière ostentatoire et provocante également à travers la fatalité grecque de la mort, dans une sorte d'écriture poétique intense et indirecte. Les *Epi-post* annexées aux noms humains fonctionnent comme une bosse qui saillit de la colonne vertébrale de la vie et après la mort et cette lésion reste avec lui.

D'ailleurs, Bonnefoy vise à la définition des caractéristiques psychologiques de l'homme à travers les *Epi-post* appropriées aux noms humains. Elles produisent une cacophonie¹ grâce aux mouvements contradictoires des assonances [a] dans la barque, efface, image:

La barque? Non, j'efface cette image. R.O. p.23

et des allitérations [r] dans *rentait, soir, mort, prenait, suivre*:

Quand il rentait, le soir? Déjà la mort

Prenait sa main, lui disait de la suivre. R.O. p.23.

La voyelle profonde et longue [a] est une *vriille* qui perce les souvenirs *restés clos*²; par contre, la consonne liquide et roulée [R] crée ce *mouvement accéléré des masses fissurées* dans:

Ses masses fissurées, ses grands creux d'ombre.p32

L'*Epi-post fissurées* rompt l'unité de l'homme entre un passé révolu et un avenir affronté par la mort. Les fissures profondes de mille lézardes de souvenirs fixent l'image à *ses masses* assemblées et concentrées d'une manière perturbée dans un but précis: l'attente de l'appel de la mort. Cette image accélérée de la mort est bien renforcée par une métaphore dans le

(¹) La cacophonie est une rencontre ou une répétition de sons, de syllabes, qui blesse l'oreille. Mélange confus de plusieurs bruits, de plusieurs voix.

(²) Cf. la préface de *Raturer Outre*.

dernier vers du poème *Prenait sa main, lui disait de la suivre*; cette référence à la culture latine et grecque rappelle le gardien de l'enfer (Charon) qui prend l'homme dans son voyage final. L'homme sans volonté et pillé suit aveuglement les ordres de la mort. Cette image métaphorique illustre l'état de faiblesse humaine face au pouvoir de la mort. Bonnefoy, à travers cette composition *Etre humain ou une partie de son corps/ épi-post* spécifie clairement une partie de sa relation avec l'Autre.

3.2.2. Les éléments de la nature/ épi-post

La lecture paradigmatique¹ des *épi-post* et leur association avec les éléments de la nature dans le recueil privilégie une contradiction évidente entre deux espaces: le monde de la terre et celui des cieux. Dans le premier cas, nous trouvons que le poète lie le terme sol à deux *épi-post* :

*Je te donne ces vers, non parce que ton nom
Pourra jamais fleurir, dans ce sol pauvre, R.O. p.16*

Et ainsi allait-il un sol détrempe. R.O. p.24

Dans le syntagme figuratif *ce sol pauvre*, le poète rencarde la pauvreté de cette partie superficielle de la croûte terrestre, ce sol s'effondre et se dérobe à cause de la présence de l'*épi-post pauvre*. Le poète met alors son testament humanitaire où il expose la suprême expression de sa philosophie d'art en déclarant à chaque lecteur de sa poésie l'invalidité d'une vie paisible sur la terre. Le poète complète son message par l'appendice de cette *épi-post* au nom sol.

L'*épi-post détrempe*, participe passé, dérivé du verbe *détremper* surcharge que le sol qui a perdu sa trempe. Cette forme très profonde et très précise précipite le rythme pessimiste du poète à la fin de sa vie: si le sol est devenu pauvre et détrempe, l'âme de l'homme y perd sa vigueur et sa résistance. Quand l'homme perd sa trempe, il devient alors plus faible. L'influence négative du Temps sur l'espace et sur l'homme apparaît encore une fois pour manifester son aptitude absolue. Les *épi-post pauvre détrempe* configurent non seulement l'état de faiblesse de la terre mais aussi l'affaiblissement physique et morale de l'homme battu et démoralisé.

(¹) La lecture paradigmatique est une sélection par une ligne verticale de toute production linguistique.

Nous affrontons aussi deux autres épi-post qui illustrent portrait l'état pathétique du sol dans:

- L'être **pousse** au hasard des rues. *Une herbe pauvre*
À **lutter** entre les façades et le trottoir. *R.O.p.14*

- Mais parce que tenter de se souvenir,
Ce sont *des fleurs coupées*, ce qui a du sens. *R.O. p.16*

Nous prétendons réorganiser les épi-post de l'espace terrestre en s'appuyant sur une assomption contextuelle. Supposons que si notre sol est *pauvre* et *détrempé*, il est donc stérile, nous avons ainsi une *herbe pauvre*. Le poète revêt le manteau d'un botaniste; le choix lexical du terme *herbe* revêt une détermination très précise; ce végétal annuel, souple et d'une petite taille *pousse* naturellement où les conditions sont favorables. Le poète entoure son *herbe* d'un espace ennemi: elle est étouffée entre les *façades*, cette apparence trompeuse, et le *trottoir*, ce chemin surélevé et réservé aux piétons. Cet espace symbolise la vie éphémère soit d'une *herbe*, soit d'un *être* illustré dans l'image ci-dessous:

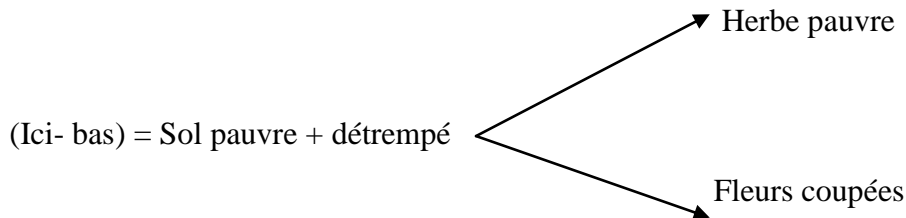


Ajoutons aussi que le poète suggère sa comparaison entre la vie de l'être et celle de l'herbe: les deux vies sont éphémères. Il effectue aussi une commutation des verbes *pousser* et *lutter* (l'être lutte au hasard des rues et l'herbe pousse entre les façades et le trottoir). Cette substitution d'un verbe par un autre fortifie le trait de faiblesse ou de pauvreté *de l'épi-post* dans le cas de l'homme ou de la plante. La créativité du langage poétique se déguise dans le moindre vocable pauvre qui annonce la pensée de Bonnefoy de la vie humaine.

Nous avons donc aussi *des fleurs coupées* dans:

- Mais parce que tenter de se souvenir,
Ce sont *des fleurs coupées*, ce qui a du sens. *R.O.* p.16

En outre, l'épi-*post coupées* est une conséquence non voulue du premier effet négatif du sol stérile de l'espace terrestre. L'épi-*post coupées* dérivé du verbe *couper* détermine l'intervention sur ces fleurs avec un instrument tranchant: couteau, ciseaux, hache...etc. Cette représentation visuelle hyperbolique de l'épi-*post* met ses effets sémantiques dans le contexte du poème. Tout d'abord, cette épi-*post* au pluriel affirme le destin cruel et impitoyable de l'humanité. Ensuite, la cruauté de l'expressivité de l'épi-*post* adresse un message au lecteur sur la fatalité de la vie de l'être humain hors de sa propre volonté. L'épi-*post coupées* (= fondues) et son association avec le terme fleurs (= têtes) suggèrent la fin de la jeunesse colorée et odorante et de la vivacité de la vie du poète et signalent l'approche de la mort. Le verbe *souvenir* montre l'influence du poète par son enfance qu'il a vécue avec son grand-père. Nous pouvons ainsi schématiser la présence des épi-*post* de l'espace terrestre dans une triple relation triple comme suit:



Au contraire, les épi-*post* peuvent révéler les liens primordiaux du changement de la vision pessimiste du poète en sortant du cadre restreint d'ici-bas pour voler au-delà, pour trouver le *vrai lieu* après la mort afin de sous-entendre un linéament soufi larvé dans la poésie de Bonnefoy. Le syntagme *lieu originel* (=le paradis) p.33 soutient la supériorité de ce lieu préféré en disant : " *j'en perçus la couleur, la saveur, la forme,*" P. 33

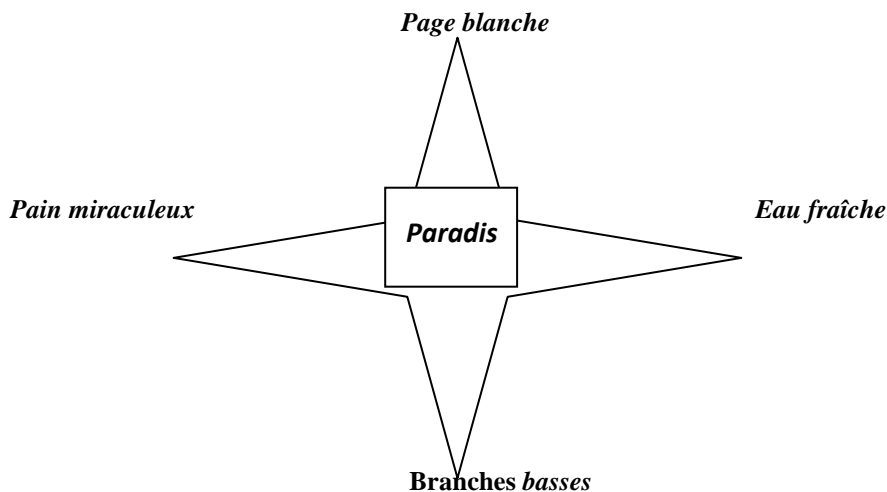
Le poète arrange logiquement les quatre épi-post qui dessinent minutieusement les biens du paradis Aden dont *Eve* et *Adam* ont été chassés, mais nous pouvons le regagner à la fin du recueil :

- *Le pain miraculeux, le broc d'eau fraîche*. R.O. p.34
Tirer éternité des branches *basses*
- Qui protègent la table où *claire* et *ombres*
Jouent, sur *ma page blanche* de ce matin. R.O. p.35

Les deux premières épi-post *miraculeux, fraîche* s'associent directement au *sens du goût* dont la première précise le sens grâce auquel l'homme perçoit la saveur propre au pain offert par l'ange et par son intervention divine bienveillante d'une façon inattendue et heureuse. La seconde épi-post *fraîche* est une annexe de l'eau pour transmettre le saveur exquise de l'eau froide. Cette eau est bien déterminée dans un espace délimité *le broc* qui fait une référence religieuse et une manière simple d'offrir et boire de l'eau. La troisième épi-post *basses* dans *branches basses* met en place un usage métonymique de l'association de transfert des significations (Marc Bonhomme, 1987, p.2) d'une idée sous-entendue naturelle contenant/contenu (branches/ fruits); cette synthèse créative permet une expression courte pour bien laisser la porte ouverte au lecteur à l'évocation de tous types de fruits trouvés au paradis.

Disons aussi que l'épi-post *basses* possède une double interprétation subjective: comme un terme spatial, elle indique directement la faible hauteur des branches du paradis et l'aisance et l'accessibilité de cueillir les fruits; mais comme un terme temporel, elle suggère qu'au paradis le poète est redevenu "enfant à bas âge, très jeune", à cet âge tendre : enfance et adolescence. Il se débarrasse donc de la maturité et de la vieillesse. La configuration optimiste de la forte présence du paradis est bien appuyée par une invention spatiale de deux termes apparemment opposés *claire et ombres* mais ils participent à la création d'une atmosphère immédiate et confortable. Enfin la quatrième épi-post *blanche* jointe au terme *page* aboutit à la finalité de l'image souhaitée et inspirée après la mort. A travers cette épi-post *blanche* qui exhibe une impression visuelle de clarté nette le poète peut enfin *raturer* tous les souvenirs amers et douloureux dans sa vie; il est donc immaculé, innocent, pur de tous ses péchés. Le terme *ma page* symbolise cette partie de la vie du poète ici-bas. Par l'embrasseur (*l'adjectif possessif ma*) le poète met une implication d'un aveu explicite que le

bonheur se trouvera au paradis. Nous pouvons donc supposer que le titre du recueil peut bien se déchiffrer à travers cette intelligible construction " *ma page blanche*" où le poète *rature* ses souvenirs pour être atteint d'une amnésie définitive de sa mémoire. Nous pouvons aussi enchaîner la présence des *épi-post* de l'espace paradisiaque dans une quadruple relation comme suit:



Les *épi-post* peuvent donc fournir l'opposition entre les deux espaces (ici-bas & au-delà) que nous pouvons récapituler dans le tableau ci-dessous:

<i>épi-post d'ici-bas</i>	<i>épi-post d'au-delà</i>
Pauvre (<i>bis</i>)	miraculeux
détrempé	fraîche
coupées	basses
	blanche

4. La préfixation¹ des prédicats significatifs: ancrage de la mémoire.

¹ La préfixation oppose d'ordinaire les propriétés des préfixes et des suffixes dans les langues indo-européennes en termes de différence de capacité catégorisatrice des affixes et de leur position, qui prend souvent appui au départ sur une perspective. (Corbin Danielle, 1999, P. 65).

Bonnefoy implante une nouvelle stratégie morpho-lexicale massive dans *Raturer Outre* pour ancrer plus profondément la mémoire dans les souvenirs refoulés. Notons que ces formes lexicales ont des dimensions allégoriques et analytiques. Elles sont étroitement associées aux idées philosophiques et à la perception imaginaire du poète du statut et de la destinée de l'Homme dans sa poésie. Plus précisément, le retour de ce refoulé est manifesté dans deux cas de prédicats ayant des préfixes (=morphèmes liés) en ré en dé.

4.1. Les verbes en DÉ, préfixation des multi- significations

Dans le cas des verbes en dé (= V_{DÉ}), nous devons tenir compte des *propriétés sémantiques* ainsi que des *critères étymologiques du sens* au sein des conditions d'élocution de V_{DÉ} dans le corpus de l'étude. Cette forme dérivée a pris une *signification négative* qui a contribué à déformer la conception de l'image bonnefoysienne dans le recueil. Jalenques (2014, p.1779) reformule la description sémantique du préfixe DÉ de (Gerherd-Krait ,2000) en précisant que ce préfixe DÉ peut identifier quatre acceptions. Ce sont :

- inversion du résultat du procès exprimé par la base verbale
- inverse du procès exprimé par la base
- négation du procès exprimé par la base
- valeur intensive où le sens du préfixe est opaque, le V_{DÉ} est synonyme du simplex.

Nous pouvons récapituler tous les verbes en DÉ dans le tableau ci-après, puis nous allons les expliciter en détails dans les pages suivantes:

inversion du procès	inverse du procès	négation du procès	valeur intensive
défigurer	déporter	défaire	détremper
déprendre		dévouloir	dénommer
		désespérer	

4.1.1. Inversion du procès mémorial

Le préfixe DÉ dans l'énoncé "*Une couleur grossière défigure cette bouche*" p.23 place le procès dans un sens opposé: la déformation du visage humain est allégoriquement exprimée dans le vers par la bouche. L'insistance de l'idée du *Simple et l'idée pure* est dévoilée par le syntagme *couleur grossière* et le refus de la part du poète de toute couleur ou tout masque qui

peuvent toucher à l'essence de l'homme. Bonnefoy ressent la nécessité à rendre *toutes les pulsations de l'homme*. (Beucké, 2008/1, p.169) La bouche reflète la vitalité du visage, cet espace de l'altérité qui bouge sans cesse mais selon la vision du poète se défigure et se transforme pour garder le mystère de ce visage qui est une mémoire vivante. Suivant la vision poétique, nous trouvons donc que le préfixe dé dans le prédicat *défigurer* permet d'éveiller *autrement "pour produire des émotions et des significations qui configurent la perception du référent par le lecteur."* (Monte, 2018, p.4)

Des V DÉ, à l'infinitif présent, pivote le procès exprimé par la base verbale *prendre* d'un mouvement de la mémoire qui se déplace autour du voyage virtuel rétrospectif dans le passé ou prospectif dans l'avenir. Le paradoxe supposé entre les deux arguments: *rêve* et *souvenir* montre que la mémoire du poète s'immobilise dans un moment précédent ou dans un moment suivant où le temps apparaît comme *un atroce simulacre* (Giacometti, 1990, p. 77) dans une immobilité absolue:

- C'est le temps

Qui achève de *déprendre* de son rêve. *R.O.* p. 16

- Je veux te *déprendre* pour me souvenir. *R.O.* p.31

Cette formule exprime l'état de parallélisme et de participation entre les deux verbes (achever et vouloir) au présent de l'indicatif et l'infinitif du V DÉ *déprendre* pour insister que (le poète et l'homme) ont le même destin. Selon Monte, le parallélisme réalise *une convergence sémantique* (2018 p.17) des prédicats verbaux choisis et apparaît comme un modèle évocateur au lecteur. Bonnefoy fait fonctionner le V DÉ *déprendre* de valeur sémantique d'inversion pour mettre face à face les deux arguments abstraits et opposés *rêve # souvenirs* et pour les incarner dans une scénographie générique. Il désigne la puissance absolue du temps déterminé par le présentatif *c'est* qui possède sa valeur dialogique (énonciative) dans une forme emphatique dans le processus permanent de mémorisation. Le concept de perspective inverse se manifeste en modifiant les normes traditionnelles du temps. L'approximation des souvenirs lointains (souvenirs d'enfance) des objets proches et médiocres se précise à travers le V DÉ *déprendre* à l'infinitif. Derrière cette perspective, se trouvent les valeurs

symboliques et sémantiques des mémoires proches, claires et *autrement* cristallisées en *symboles personnels* communs à travers son rappel.

4.1.2. Inverse du procès, un département final

Nous avons dans notre corpus un seul cas de l'inverse du procès qui reflète le département final des voyageurs du trajet de la vie dans:

La houle qui déporte ce qui est, R.O. p.23

L'organisation spatio-temporelle de cette scénographie maritime suggère l'exploration du thème de la finitude (= mort) où Bonnefoy apparaît comme un scénographe. Les éléments *paquebot, ponts illuminés, la nuit, sur la barque* s'engagent pour l'obtention d'une l'écriture scénique à partir d'un moment d'agonie partagé avec tous les hommes. Le *paquebot*, grand navire, ce terme emprunté à l'anglais "*paquebouc*"¹, avec un changement phonétique et orthographique, est affecté au transport collectif des hommes dans le dernier voyage. La focalisation de la vision dans cette scène se précise à travers les *ponts illuminés* qui s'aperçoivent au loin, de la surface du paquebot. L'esprit chimérique du poète visionnaire retrace l'opposition entre les *ponts illuminés* et *la nuit* en créant une sensation d'agonie et de froid au cœur du lecteur- spectateur de cette scène. Chaque voyageur se déplace de l'espace volumineux du paquebot à un autre plus étroit de la barque. Soudain, le mouvement nodulaire de la *houle* à la surface libre de la *barque* agite avec déferlement tous les souvenirs du voyageur. Étymologiquement, le V DÉ *déporter* qui signifie "*faire dévier de la bonne direction*" prend ici un sens maritime c'est à dire "modifier le trajet" ou s'écarter de sa direction. Ce V DÉ indique que l'homme est le jeu d'une destinée inconnue manifestée par l'absence d'un capitaine de ce paquebot; cette force inconnue peut reverser sa vie à tout moment et qu'une vague violente peut mettre fin à son voyage et atteindre son destin inévitable, la mort. La scène se complète par deux entités déictiques: le pronom relatif *qui* antécédent de la *houle* et l'indice spatiale *ce qui* qui a une valeur référentielle de la monstration à toute la scénographie maritime. L'économie de parole poétique et l'intérêt donné aux moindres détails permet au lecteur de participer à cette scénographie merveilleuse.

¹ Shakespeare exprime dans ses sonnets la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous toits.

4.1.3. Négation du procès, suspension de l'à l'état de l'homme

Dans *Pour une Linguistique de l'Énonciation* (Tome I, p. 123), A. Culioli remarque que la négation dans l'impératif "*dans certains cas, marque une inversion ; dans d'autres, elle marque l'absence, le vide, l'altérité, le barrage d'un accès, la suspension, etc..* ». Afin de sortir l'Homme de ce conflit avec les éléments de la nature, le poète utilise effectivement un autre V_{DÉ} sous le mode de l'impératif négatif pour suspendre l'état de l'homme et déclarer *l'absence* du bonheur et *le barrage d'un accès* au rêve dans le monde, mais dans un autre lieu après la mort. En fin de compte, le poète a transformé son discours poétique en utilisant le mode d'énonciation qui renvoie au contexte situationnel du poème. Il se dirige directement à son co-énonciateur (=le lecteur) où l'impératif renforce une interprétation en :

Ne désespère pas! Vois, l'un près de l'autre

Tu peux les voir penchés sur un même livre. R.O. p.29

Nous déterminons que le poète utilise cette forme verbale pour faire sortir son lecteur du cadre étroit où il a été placé à travers les cas mentionnés précédemment pour cette couche de formation lexicale. Cette dernière implique une valeur proche et une autre lointaine: la première offre au lecteur des conseils sur le repos après la mort; la seconde semble être une valeur destinée à toute l'humanité, de sorte que le discours du poète puisse être un discours de prédication (oratoire) rappelant les paroles de Bossuet lorsqu'il dit: "*Jamais on n'a douté de sa parole ni désespéré de sa clémence.*"¹

Syntaxiquement, Le V_{DÉ} "*désespérer*" a deux propriétés: premièrement, le choix intentionnel de ce V_{DÉ} et non pas, par exemple, le verbe *espérer* à la forme affirmative ; deuxièmement, la mise en place de ce verbe entre les particules négatives *ne...pas*. Ce verbe à la forme négative notamment en présence topographique du point d'exclamation forme *un message impressif* qui renforce ce lien affectif de la scénographie et valorise l'insistance du poète à faire naître une impression que sa poésie ne soit pas des funérailles. Le V_{DÉ} *désespérer* est placé ici sans complément. Puisque ce verbe

¹ *Prononcée le 16 novembre 1669, en présence de Monsieur, frère unique du roi, et de Madame, en l'église des religieuses de Sainte-Marie de Chaillot, où repose le cœur de Sa Majesté.*

transitif indirect suivi de la préposition *de*: (désespoir de qui? ou de quoi?). Cette ellipse intentionnelle exprime-t-elle une pensée incomplète de Bonnefoy? Nous disons que cet énoncé élidé supprime le complément pour le rendre plein ou entier, et inciter le lecteur d'interpréter ce message poétique d'une " *identification convenue*." (Vuillemin, 1991, p.33). Cette ellipse laisse suggère une interprétation subjective de la poésie de Bonnefoy chaque fois qu'elle est lue en présentant un rôle significatif de la pensée bonnefoysienne et en s'ouvrant sur un prolongement dans ses souvenirs.

Nous avons aussi deux autres V DÉ riches d'effets sémantiques. Dans la dernière page du recueil, le poète récapitule les entités des cordes de son langage poétique à travers les trois mots: *les paroles, les mots et les vocables* intelligiblement localisés et répartis dans un arrangement logique, simple et transcendant dans les trois dernières strophes, afin de coordonner l'information sémantique des V DÉ et leurs *simplex* dans cette position poétique unique du recueil:

Avec ce qui se fait et se défait

Ou veut et déveut, dans la parole. R.O. p.36

Le poète nous transmet un message précis que le langage poétique est fondamentalement un choix entre deux pôles. Il a inventé une nouvelle forme du verbe vouloir # dévouloir. Aussi Bonnefoy met-il son empreinte à travers un néologisme subjectif *de forme* du verbe *dévouloir*; ce verbe forgé en DÉ aboutit à créer l'équivalent d'une parole poétique parallèle. L'effet syntaxique de l'antithèse entre les verbes:

se fait # défait

veut # déveut

concrétise la perturbation de la pensée de Bonnefoy niant ce qui avait affirmé dans la mémoire. Ces V DÉ relèvent d'un choix du poète. Le lecteur, lui-même peut en apprécier l'intentionnalité (évocation) reliée essentiellement à l'interprétation du langage poétique bonnefoysien. Le lien entre les verbes en DÉ et les trois mots (*paroles, mots et les vocables*) transcende les *relations paradigmatiques étendues* dans tout le recueil.

4.1.4. Valeur intensive, détour de l'image

Nous relevons que le V_{DÉ} "détremper" dans " *sa pluie la (l'image) détrempe*" p.23 qui a une valeur inverse signifie " *une couleur délayée dans de l'eau additionnée d'un agglutinant (gomme, colle, œuf)*". Alors que Les *Trempe*s sont les ouvrages faits avec cette peinture: (peinture à la colle). Si les deux prédicats (tremper et détremper) ont apparemment la même signification cependant ils sont opposés dans ce contexte de peinture. Cet emploi délicat et le choix de ce V_{DÉ} de la part du poète dévoilent une intelligence et une haute culture dans le domaine de la peinture. Ce choix reflète la déformation de l'état humain et la mise en position du prédicat " *efface*" séparé d'une virgule affirme notre hypothèse. *La pluie* comme sujet de l'énoncé procure une *évocation imagée* tirée de la *provocation* du V_{DÉ} dans deux opérations de déformation: le *détour* et la *disparition* (= la mort) de l'image de l'homme.

La lutte interne du poète entre l'idée d'*éternité* et le *temps* s'incarne dans les poèmes à travers une autre antithèse entre deux V_{DÉ} : **déprendre** du sens inversion du procès et **dénommer** du sens intensif où le poète qui cherche à imposer son éthos¹ de l'énonciateur textuel " *se présente comme une personne engagée dans une interaction [...] avec son lecteur*" (Monte, 2018, p.2) Le mouvement de l'interaction entre *l'éthos du poète* et son *lecteur* est clairement configuré par les pronoms de l'énonciation (te /me). Ce flux dynamique progresse dans les poèmes à travers un courant spécifique qui ne peut pas être arrêté pour éclairer une manière de dire chez Bonnefoy.

Si nous considérons la mise en scène d'un certain investissement par le poète des V_{DÉ} nous pouvons aboutir aux deux résultats suivants:

Premièrement, les V_{DÉ} produisent lexicalement un certain effet sur le lecteur, sans aucune autre forme verbale équivalente afin d'affirmer l'idée de démolition, de destruction, d'annulation et de déformation d'un état établi. Le tableau ci-dessous illustre un *trio sémantique* entre les V_{DÉ} les autres verbes sémantiquement liés:

Verbe d'origine	Verbe choisi en <i>dé</i>	Verbe (équivalent) non-choisi
-----------------	---------------------------	-------------------------------

(¹) La question de l'éthos, cette image de soi que le locuteur cherche à donner de lui-même et qui était considérée comme un des types de preuves par Aristote (Monte, 2018, p.2)

figurer	Une couleur grossière défigure cette bouche p.23	Abimer la bouche de
porter	La houle qui déporte ce qui est, <i>R.O.</i> p.23	Faire dévier de trajectoire
Tremper ici (aguerrir, endurcir, fortifier)	...sa pluie la (l'image) détrempe <i>R.O.</i> p.23	Délayer ou mouiller
prendre	c'est le temps qui achève de se déprendre de son rêve. <i>R.O.</i> p.26	Se dégager de
prendre	Je veux te déprendre pour me souvenir. <i>R.O.</i> p.31	Se dégager de
nommer	Je veux te dénommer pour me souvenir. <i>R.O.</i> p.31	appeler ou convoquer
faire	Avec ce qui se fait et se défait <i>R.O.</i> p.35	supprimer
vouloir	Ou de veut et déveut, dans la parole. <i>R.O.</i> p.36	supprimer
espérer	<i>Ne désespère pas! Vois, l'un près de l'autre. R.O. p.29</i>	Affliger profondément

Deuxièmement, les V_{DÉ} témoignent la faiblesse de l'homme et la fragilité de sa situation face au temps qui le manipule et le rend la proie entre griffes d'une bête impitoyable.

Notons également que les V_{DÉ} sont trouvés sous trois formes temporelles (le présent de l'énonciation, l'impératif et l'infinitif) et suggèrent donc *une énonciation du discours poétique bonnefoysienne* où les prédicats au présent de l'indicatif s'attachent à un *agent* (=éléments de la nature) : *la couleur grossière, le vent, le temps et la houle, la pluie* pour procurer " *une "érection d'un corps esthétique"* (Monte 2018, p.2) qui rapporte l'idée du poète: la destruction de la condition humaine clairement construite par les V_{DÉ} (*défigure, déporte, détrempe, défait, déveut.*) Ils ont été délibérément mis par le poète dans cette forme dérivée pour contribuer avec les sujets à créer un état de mouvement violent pour détruire et déformer le statut paisible ou normal de l'Homme.

De plus, le statut des V_{DÉ} au présent d'énonciation établit une *excitabilité* de l'état de destruction et de la distorsion de l'être humain. L'élasticité des V_{DÉ} au présent de l'indicatif affirme le niveau d'abstraction du temps verbal basé sur l'aspect du système verbal français afin que Bonnefoy nous annonce à travers son choix des V_{DÉ} au présent que l'état misérable de l'Homme reste à jamais et que chaque lecteur de ses vers pourrait découvrir cette réalité amère de l'homme.

4.2. Les verbes en RE, un trio à valeur sémantique

Dans notre traitement du préfixe RE¹, nous précisons que le préfixe RE possède en synchronie trois valeurs sémantiques: une valeur sémantique *d'itération ou répétition*, une valeur sémantique étiquetée *retour* et une valeur sémantique *modification*. (Jalenques, 2002, p. 81) Et nous prétendons que ces trois formes prefixales peuvent bien faire partie des stratégies des cordes du langage poétique chez Bonnefoy. Nous avons un réseau de relations sémantiques complexes entre la polysémie du préfixe RE et celle

(¹) Notation: RE en majuscule, renvoie globalement, à la suite de Mok (1964), aux trois allomorphes du préfixe : re-, r- et ré- (par exemple dans refaire, racheter et réorganiser) ; VRE désignera toute forme verbale présentant à l'initiale un des trois allomorphes du préfixe RE. (MOK, 1964, n° 48, pp. 97-114).

des bases verbales. Notre analyse du préfixe RE devrait combiner en même temps une dimension esthétique (c'est-à-dire la relation entre le préfixe RE et la base verbale¹.) et une dimension sémantiques (c'est-à-dire la relation sémantique en RE et ses arguments².) Nous illustrons la variation du sens de RE dans notre corpus selon le tableau ci- dessous:

<i>Itération ou répétition</i>	<i>Retour</i>	<i>Modification</i>
Ce clavier, il y revenait chaque matin. p.24	Se rabat sur la main. <i>R.O.</i> p.22.	Pouvait-il ralentir sa course, <i>R.O.</i> p.23
	Remonte, dans les mots qui disent le monde. <i>R.O.</i> p.27	...retenir la houle. P.23.
	Car sais- tu si jamais nous nous reverrons? <i>R.O.</i> p.31	Qu'elle n'a pas la force de retenir. <i>R.O.</i> p.25
		L'oubli a recouvert le peu qu'il fut. <i>R.O.</i> p. 28
		On rejette les souvenirs, hélas, <i>R.O.</i> p. 29

4.2.1. valeur sémantique d'*Itération ou répétition*

Concernant la valeur sémantique d'*Itération ou répétition*, Les *arguments du sens mouvement* concrétisent les différents types de mouvement qui ont été déterminés précédemment dans le sens et la signification du V_{RE} . Dans *Ce clavier, il y revenait chaque matin. R.O. p.24* l'argument *clavier* crée un *mouvement vertical* parfois accéléré et parfois lent dans son rythme, de droite à gauche et inversement dans sa forme. L'insistance du rôle de l'argument *clavier* se précise bien dans la structure syntaxique du vers à travers la forme anaphorique du pronom "y". Ce pronom, qui fait référence à l'instrument de musique utilisé depuis longtemps par le poète dans son enfance, qui se crée à travers les *sons* qui en sont issus, forme un dessin et

⁽¹⁾ cf. L'approche interne du préfixe RE se réfère au modèle SILEX de Corbin 1991.

⁽²⁾ cf. L'approche externe du préfixe RE se réfère aux travaux de Booij 1992 et Lieber et Baayen 1993.

incarne des souvenirs lointains. Ce clavier est devenu un *espace* routinier où le poète fréquente régulièrement son enfance. Il est devenu un *stimulus* attaché à la mémoire du poète. C'est ainsi que le V_{RE} *revenir* du sens *d'itération ou de répétition* à l'imparfait reflète la continuité de ce mouvement monotone dans l'enfance du poète. Les sons émanant du mouvement du clavier de ce piano ravivent la mémoire du poète pour qu'il évoque ses souvenirs; mais ce retour sera désagréable, inquiétant et inconfortable car ces souvenirs d'enfance du poète sont tristes. (La mort de son père dans un âge prématuré).

Certains mouvements inquiétants sont apparus à travers l'utilisation du préfixe *RE*. Parfois ce mouvement a émergé comme un *mouvement inverse* en arrière pour faire le *flashback réflexif* ayant la valeur sémantique de *retour* afin de se concentrer sur un moment particulier du passé du poète et sur ce qui était associé à ce *retour* dans l'enfance ou l'adolescence du poète. La présence de ce préfixe *RE* a pu raviver la mémoire du *poète-locuteur* et du *lecteur-interlocuteur*. Ce mouvement accéléré se poursuit du début à la fin du recueil et permet régulièrement de réaliser le concept philosophique commun entre Bonnefoy et Douve¹.

Ce mouvement est également incarné par les arguments (compléments) qui déterminent l'interprétation de ce type de relation sémantique. La valeur sémantique du *retour* liée aux souvenirs du poète, le mouvement de *l'écharpe* dont il sera question en détail dans la dernière partie de la recherche, a été le sujet du V_{RE} *se rabattre*. Dans ce contexte, le mouvement de ce verbe du sens *retour* est perçu ici comme forcé, où le poète a retrouvé *l'écharpe* s'attachant à sa main chaque fois qu'il tentait de s'en débarrasser. Ce V_{RE} nous montre que le poète a atteint le stade du désespoir de disposer de cet objet inhérent depuis son enfance. Aussi le verbe produit –il un mouvement de flottement réflexif, continu et violent. La présence de deux syntagmes adjacents ou antéposés *pousse dehors # se rabat* dans la même vers extériorise l'état du conflit psychologique interne chez le poète. Par

(¹) *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, recueil de poésie de Bonnefoy, en 1953. Le poète y chante la mort mais aussi le retour de la vie à travers le personnage de Douve. Être multiple, Douve est humaine, animale, minérale, lande résineuse. Bonnefoy s'y inspire des techniques surréalistes pour se rapprocher de la nature dans une quête du « vrai lieu » qui clôt le recueil. Sa poésie est un essai d'avoir sa demeure en tel lieu sans prendre en compte l'Idéal, l'Absolu, Dieu ; cet essai passe par l'entendement de la mort.

conséquent, toute tentative visant à supprimer *l'écharpe* en dehors du cadre du tableau est non seulement une tentative vaine, mais se traduit également par un mauvais remplissage de l'image de la couleur rouge, *couleur du particulier* (Fritz Blakolmer, 2017) (qui prend une connotation négative et symbolise le sang, la finitude, la mort).

4.2.2. V_{RE} remonter du sens retour

Le V_{RE} *remonter* du sens *retour* (qui signifie retourner en haut) suggère que cet atelier est le lieu où l'humain répare ses *fissures* créées par le temps. Ce V_{RE} réalise par son activité un mouvement extraordinaire répété à plusieurs reprises pour tenter de s'évader du cadre du tableau afin de trouver un meilleur endroit pour soulager les souffrances physiques et psychologiques de l'homme et transcender l'idée de mort.

L'image est toute entière tournée vers un objet extérieur. La singularité, le caractère unique, du dernier V_{RE} (*nous nous verrons*) du sens *retour* implique la possibilité du partage entre le poète, cet *énonciateur textuel* qui prend la parole dans un *dialogisme constitutif*¹ et une figure féminine. Ce V_{RE} peint la dernière *scénographie* de *l'image*. Puisqu'il est mis au futur simple comme un cas unique des verbes en RE, il cherche à donner une *apothéose* à l'image. Le poète décrit une situation *d'énonciation intégrée*: l'utilisation du pronom personnel (*nous*) est due au poète-locuteur et l'extension de cette personne (*tu*) est due à cette jeune fille souriante qui appartient à *Nadja* se trouvant dans l'image en tant que jeune fille normale contrairement à André Breton qui l'a conçue comme une fée. Le lien langagier entre la *Présence* et le *Simple* comme idée philosophique dans la poésie de Bonnefoy est également actualisé dans *l'image* au vol des *Martinets* qui transmettent l'idée de liberté absolue. Bonnefoy paraît ici comme un ornithologue. Les *Martinets* qui peuplent à nouveau l'image transmettront certainement le goût enivrant de l'évasion d'ici-bas. Le poète et *Nadja* peuvent contempler leur vol puissant. Ils montent si haut dans *l'image* pour qu'ils puissent aboutir le paradis. La configuration des mots simples est étroitement liée au langage philosophique du poète: *Nadja* et les *Martinets* et le *jardin* (qui est ici égal à la signification du *Paradis*) pour

⁽¹⁾Ce serait ainsi traduire dans des mots modernes et théoriques ce qu'entendaient les classiques par la Muse, ou l'inspiration (Michèle Monte, 2018, p.14).

montrer l'idée d'éternité à la fin de *l'image* et l'évasion à un endroit lointain en dehors du lieu où l'on était enfermé. Les Martinets s'interprètent comme un moteur d'inférence ou un locomoteur qui permet de se déplacer, et donner le mouvement ascendant pour atteindre un monde meilleur. Bonnefoy voit ainsi son message incarné dans le vol de ces oiseaux.

4.2.3. Valeur sémantique de modification

La valeur sémantique de *modification* des V_{RE} s'attache aux thèmes de la mort, de l'éternité dans le recueil. Dans le cadre de l'image, les mots *barque* et *paquebot* qui sont des sujets des V_{RE} *rentrer* et *ralentir sa course* créent un mouvement calme et lourd, et représentent le changement dans la manière d'être de l'homme à cause de l'influence néfaste et fatale de son odyssée. Le *mouvement lent* de la barque s'opposant à celui accéléré du piano pour alléger la surpression à l'intérieur de l'image sur le poète et le lecteur en même temps. L'apparition du poète dans la barque en faisant un énorme sursaut de l'enfance à la vieillesse est une personnification métaphorique de la mort.

Il faut signaler que les V_{RE} s'associent à un ensemble d'arguments qui reflètent en grande partie le concept d'*immobilité* et de *mouvement* dans le recueil. Nous allons les expliciter dans le tableau ci-après:

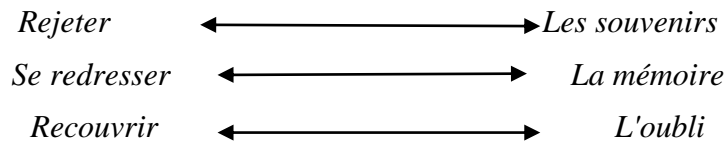
<i>Argument du sens immobilité</i>	<i>Argument du sens mouvement</i>
atelier	clavier
image	barque
jardin	paquebot
	écharpe

Les arguments *barque* et *paquebot* apparaissent dans le cadre de l'image pour jouer un rôle actif dans le mouvement avec leurs V_{RE} . Nous ajoutons que le concept philosophique de *l'immobilité* a également été associé aux trois éléments spatiaux dans l'image: *Atelier / Image / Jardin*. Ces derniers expliquent l'espace d'éternité, véritable lieu du séjour du point de vue du poète. Nous démontrons cette hypothèse en disant que si les V_{RE} du

mouvement expriment finalement le néant et atteignent la mort, les V_{RE} d'éternité expriment que la poésie de Bonnefoy rester à jamais tant qu'elle continue à être lue.

D'autre part, l'état du pessimisme coïncide avec le poète lorsque l'image se relie par le V_{RE} *retenir* de *sens modification* dans " *Qu'elle n'a pas la force de retenir*. P.25" Afin de soutenir l'idée du pessimisme, le poète a utilisé le prédicat "*se brise*" au présent de l'indicatif afin d'insister sur le fait que l'image est modifiée et est brisée faute du temps. Ce facteur constant est capable de terminer et d'effacer complètement cette image.

Derrière le *mouvement* et *l'immobilité* se tient à l'arrière-plan de l'image trois concepts reliés entre eux pour créer une référence philosophique qui se manifeste dans la relation sémantique entre les trois V_{RE} et les trois arguments clés dans le recueil. Nous avons donc une relation sémantique très compliquée qui révèle ce lien externe entre le V_{RE} et son argument:



L'ajustement sémantique entre chaque V_{RE} et son argument rend plus clairs deux concepts: *la mémoire* et *l'oubli* et leur relation étroite avec le véritable sens du recueil (le thème des *Souvenirs*). Si la *mémoire* s'active pour récupérer des souvenirs, le contraste entre les deux V_{RE} *se redresser* # *rejeter* exhibe l'insistance du poète à mettre ces souvenirs à part.

L'esthésie s'approfondit progressivement dans *l'image* lorsque le poète associe le V_{RE} "*recouvrir*" à l'argument *l'oubli*. Le concept de l'oubli se démarque comme une grâce ou un cadeau à *l'image* pour arrêter cette lutte interne chez le poète comme chez le lecteur. La défaillance de la mémoire fait partie de l'équation éternelle entre *se souvenir* et *oublier*. Le poète s'adresse non seulement à son lecteur mais à toute humanité en disant:

" *L'oubli recouvert le peu qu'il fut*

Ne voulant que le pour le bois mort" R.O. p.28.

La charge sémantique des mots-grumeaux *oubli*, *bois*, *mort* saillit pour éclairer l'intention du V_{RE} "*recouvrir*". Les deux vers ci-dessus mettent en

évidence un rôle oratoire et didactique dans le recueil. C'est ainsi que le poète aiguille son lecteur vers le rapport entre le V_{RE} "recouvrir" qui prend le sens de l'effacement de la mémoire à travers l'argument *oubli*. Cette connotation annonce la "couverture complète" ou la "couverture du nouveau" de tous les souvenirs douloureux dans l'image. "Face à un tel défi, le poète va notamment engager une vaste réflexion sur les fondements et la portée de l'image, d'emblée placée au cœur de notre médiation avec le monde." (Buchs, 2009, P.40)

D'autres V_{RE} se sont associés à un ensemble d'arguments pour former un ensemble de relations et de niveaux de transmission des significations. Si ces V_{RE} expriment le retour des souvenirs refoulés, ils s'articulent au sein d'un cadre spécifique par l'émergence du verbe *se reconnaître* avec l'argument *image* dans un vers sous une forme interrogative au début du recueil:

S'il doit se reconnaître dans cette image? R.O. p.14

Le poète précise que le secret de la vie de l'homme n'est rien de plus que cette image spatiale carrée, évoquée précédemment par les quatre trimestres dans le cadre d'une *image* qui *illustre la réalité* (Glorieux, 2007, p.165.) et l'itinéraire du voyage humain, ses conflits et ses souffrances physiques et morales. Une *Présence* de cinq personnes non identifiées pourrait segmenter les cinq étapes de la vie humaine: enfance, adolescence, jeunesse, maturité et vieillissement.

Il faut enfin de ce point mentionner que les V_{RE} *se reconnaître* " *se renoncer*" p.23 et "*se redresser*" se considèrent comme *idiosyncratiques* ; ils "*ont un seul emploi idiomatique du préfixe RE*". Cela veut dire que le sens du verbe est "*perçu par les locuteurs comme non compositionnel par rapport au sens du préfixe et sens*" (Jalenques, 2002, p. 78) des simplex "*énoncer*", "*connaître*" et *dresser*". Ajoutons que dans le cas "*Dans l'atelier qui remplaça la vie*" p. 27, nous devons admettre selon (D. Paillard, 1998) que le préfixe *rem* n'est pas en relation avec sa base verbale *placer*. Cette hypothèse "*implique une dynamique de la conception du sens des mots préfixés*." (Jalenques, idem)

5. L'autopsie des symboles privés: dissection de la mémoire humaine

Théoriquement, le symbolisme linguistique repose sur l'interprétation du sens de séquence verbale afin de trouver une relation entre un sens premier exprimé et un sens second suggéré. (Todorov, 1978, P.12) montre que le sens suggéré (=symbolisé) *ordonnera / affirmera, peut naître d'un son, d'une phrase ou d'un ouvrage entier, s'adresse à un autre.*

5.1.La polysensorialité, symbolisme des parties du corps

Dans *Raturer outre la polysensorialité* (Monte, 2018, p.7) condense à la fois la sensualité du texte, le symbolisme des parties du corps et leurs *suggestions* afin d'effectuer à une anatomie du langage poétique s'adressant à l'Autre (lecteur, interlocuteur, co-énonciateur). Les parties du corps humain dispersées dans le recueil cristallisent le propre cratylisme de Bonnefoy qui découle d'un acte individuel de la langue. *L'autopsie* des symboles privés est donc une tautologie¹ qui crée la technique de l'*évocation*: un moyen de refléter les cartes du langage poétique de Bonnefoy.

Dans *Rature Outre*, Bonnefoy a recours à certains symboles privés qui font partie de son langage poétique. Ce dernier " *doit se faire symbole, permettant par-delà la signification un agencement nouveau avec le monde, [...] que la signification nous conduit à produire. [...] Le monde apparaît comme énigme, [...], c'est le monde en tant qu'énigme qu'on peut lire les textes d'Yves Bonnefoy.*" " (Cazier, 2016, p.3). A cet égard, Le sens suggéré (= symbolisé) du langage poétique chez Bonnefoy *apparaît ainsi comme le modèle de toutes les extensions de sens à l'œuvre en tout symbolisme. [...] Le symbole [...] fonctionne comme un « signifier plus ».* (Ricoeur, 1975, p. 194.)

Nous pouvons remarquer une ressemblance partielle entre Picasso (dont il a écrit un essai) et Bonnefoy. Le premier avait peint la guerre civile espagnole dans son célèbre tableau *Guernica* qui mettait des parties humaines, animales et matérielles déchirées dans le cadre du tableau. Le second, de la même manière, grâce à sa propre parole poétique, pouvait dessiner les valeurs imaginatives et sensibles humaines à travers son symbolisme privé

¹ Proposition complexe qui reste vraie en vertu de sa forme seule, quelle que soit la valeur de vérité des propositions qui la composent.

des parties du corps humain dispersées dans les poèmes au sein de *Raturer Outre*.

Ce langage symbolique de Bonnefoy possède deux traits caractéristiques: "conceptualisé" c'est-à-dire il garde le concept langagier au sens linguistique (signifiant et signifié) et "analytique" c'est-à-dire il "divise, sépare, véhicule en lui-même des catégories disjonctives." (Cazier, 2016, p.4). A travers les symboles privés des parties du corps humains, nous pouvons dévoiler une appréhension sensorielle des concepts et de la philosophie du poète.

La réagrégation de particules humaines cristallise une unité symbolique spéciale avec d'autres sous-symboles, afin de former ensemble un faisceau d'isotopie du lexique spécial. "L'interprétation de cette "expérience par le lecteur relève de la dimension sémantique. On observe tout d'abord une isotopie du corps et des gestes qui contribue à la cohérence référentielle mais aussi à la dimension symbolique" (Monte, 2018, p.9) du recueil. Nous estimons également que si le dessin crée des symboles spéciaux par la vue, la poésie crée ses propres symboles par le biais d'une écriture poétique afin de commémorer l'expérience humaine d'une manière différente.

Bonnefoy tire profit de certaines parties du corps de manière symbolique, entrelacées et homogènes, pour former une masse compacte inséparable les unes des autres, à l'instar des membres du corps. Le poète rend réel et effectif ce que l'on peut appeler *l'unité linguistique et symbolique de la poésie*. Ces parties sont définies comme suit: *main, yeux, visage, bouche et épaule*.

Ses lexèmes étiquetés, moyens d'expression de la pensée, transmettent les émotions et contribuent à la création d'un symbole particulier dans le recueil. Selon Genette, l'imagination du langage poétique est une "rêverie de la motivation linguistique marquée d'une sorte de semi-nostalgie de l'hypothétique état de la langue." (Figures II, 1969, p.135). Elle permet la transposition de l'objet concret du corps humain aux *notions pures* de Bonnefoy. Notre analyse vise à orchestrer les rapports entre ces parties et les idées primitives du poète.

5.1.1. Micro-symbole main

Tout d'abord, Le terme *main* utilisé avec une grande intensité symbolise les (souvenirs ou le rappel de souvenirs). Les souvenirs sont évoqués à travers un *support physique* attaché à la main. Ce *médiateur* est souvent un *simple objet* qui n'a aucune valeur matérielle, mais il rafraîchit la mémoire du lecteur et relie le passé au *moment présent*. Ces médiateurs matériels, nous pouvons les appeler *micro-symboles poétiques* collectés dans les lexèmes: *obole, lambeau d'étoffe, clavier, le foulard rouge*. Ces quatre *micro-symboles poétiques* évoquent en partie le thème de la mort. *L'obole* devient la clé pour pénétrer dans le monde inférieur à travers le gardien de l'enfer. Le *lambeau d'étoffe*, un vieux vêtement, révèle le tourment psychologique intérieur du poète. Cette *main crispée* indique donc la vieillesse:

....la main crispée

Sur un lambeau d'étoffe trempée de boue. R.O. p.15

Mais pourquoi le poète a-t-il choisi le lexème *main* au lieu du visage pour indiquer la vieillesse de l'homme? Ce symbole détermine avec précision le choix lexical d'une photographie précise et abstraite du poète; il est normal que les rides apparaissent dans le visage comme un signe de vieillesse, mais la *main* suivie de l'épithète *crispée* concrétise la vision du poète pour la souffrance et le stress.

La *main*, dans un mouvement permanent, est collée au *clavier* d'un piano. Elle témoigne la vanité de la vie du poète en vain, comme le signale la présence du verbe "égarer" qui fait référence à l'état de déplacement et au manque de clarté de la vision du poète. Pour expliquer ce lien symbolique, le poète se souvient du voyage de sa vie. La *main* est une antenne télescopique qui porte les souvenirs du passé au présent et les relie au futur à travers le lexème *rêves*.

Parfois, la *main* prend le *concept positif symbolique* en la reliant à des identités qui créent de l'espoir dans l'humanité: ceci apparaît dans deux cas où la *main* est associée à la femme et à l'enfant dans le syntagme *mains douces*. Cet attachement plante l'espoir chez le lecteur au début recueil.

Une question se pose ici: *le terme main peut-il être le médiateur symbolique pour atteindre les profondeurs de l'âme humaine dans les poèmes?* La réponse est positive. Cela a été démontré par le mouvement de la main dans le syntagme *sons profonds*, et aussi le mouvement du frappement dur à

travers le lexème *enclume* qui crée un bourdonnement aux oreilles. La cruauté résultant de l'utilisation de cet outil rigide fortement associé à la *main* peut configurer la vie de l'homme comme un atelier de forgeron où le feu du fer se porte volontairement sous l'enclume, grâce à la main.

D'autre part, la main du poète est étroitement liée au syntagme *l'écharpe rouge* qui a pris une préoccupation obsédante de Bonnefoy jusqu'à ce qu'il devienne le titre d'un de ses romans. Le poète donne également une grande partie de la dépendance linéaire de l'écharpe à la main dans un poème qui porte pour titre: *l'écharpe rouge*. Ce lien dynamique se réalise à travers les nombreux mouvements intensifs dans les vers ci-dessus:

Il la pousse dehors, elle se rabat

Aur sa main, et se gonfle, puis se déploie. R.O. p.22

Bonnefoy crée un état de condensation de la scénographie en intensifiant le nombre de *verbes d'actions descriptifs* dans les deux vers. Tant que le poète essaie de se débarrasser de cette *écharpe rouge*, cette dernière se dresse verticalement d'une série d'actes successifs qui créent un état d'intensité. Cette mise en place de ces verbes descriptifs transmet la tension au lecteur et confirme l'adjonction entre le micro-symbole et le macro-symbole jusqu'à la finitude. La poésie de Bonnefoy " *se soumet à l'épreuve de la finitude et de la mort, et elle pressent une terre où se renfermerait le sacré si l'on allait assez loin dans la simplicité de quelques grands mots.*" (Jossua, *Op.cit.*, p. 423.)

5.1.2. Micro-symbole doigt

Le doigt, un autre micro-symbole, se plante dans trois positions dans le recueil. La main et son doigt " *inaugurèrent une réflexion très neuve sur les rapports du symbole et du signe linguistique.*" (Abastado, *Op.cit.*, P.92). Dans chaque cas, le *doigt* indique une relation symbolique qui peut adopter une forme de langage évocatrice spécifique. L'image des doigts, cet objet concret dans les poèmes produit la transmission synchrone des émotions chez le lecteur. Nous pouvons les récapituler selon le tableau ci-dessous:

<i>L'image des doigts</i>	<i>La notion pure</i>
Il desserre ses doigts p.18	<i>La défaite</i>

Leurs doigts se touchent p.25	<i>L'amour (la tendresse)</i>
Ces doigts émeuvent les cordes p.25	<i>Les souvenirs</i>

Dans l'énoncé " *Il desserre ses doigts* ", ces derniers relâchent ce qui est serré. Ils concrétisent un motif récurrent de la défaite de l'homme devant la mort. Dans cette configuration picturale, les doigts illustrent une forme de la renonciation symbolique humaine: un outil de la toute impuissance. Mais dans l'énoncé " *Leurs doigts se touchent* ", les doigts favorisent l'entente et les relations avec l'*Autre* (ici le poète et une femme inconnue.). Les deux amants imaginaires tendent leurs mains dans le *miroir* afin de vivifier le concept de la *Présence*. Le poète imprègne la sensibilité du *toucher* où les doigts s'approchent, se reçoivent ou se sensibilisent. Comme un signe d'insistance de son rôle symbolique dans le même poème et dans la même page, les mêmes doigts se manifestent encore une fois dans le troisième énoncé évocateur " *Ces doigts émeuvent les cordes*" pour devenir alors comme un réceptacle symbolique d'accéder aux souvenirs lointains marqués par la nostalgie passéiste. Le lexème évaluatif *cordes* revêt une autre signification: comme un pianiste ou musicien qui se sert des doigts pour créer des morceaux de musique, Bonnefoy utilise les mêmes doigts pour tisser son propre langage poétique. Le lexème *doigts* se manifeste comme un vecteur de pensée et participe à la célébration des retrouvailles: *poésie ou musique*.

5.1.3. Micro-symbole yeux

Notons enfin que les *yeux*, qui sont apparus dans quatre reprises dans le recueil, orientent avec un groupe de lexèmes basés sur la *vue* l'interprétation vers ce que nous osons appeler *langage visuel de symboles*. La conduite est la symbolique des yeux à trois axes de guidage:

Premièrement, pour Bonnefoy les yeux sont "*liés à une « approche conceptuelle du monde*", alors que "*le regard est du côté de la présence et de "l'expérience de l'immédiat*". (Annick et Zaninger, 2015, p. 141) Ils sont basés sur la perspective philosophique du poète selon quatre concepts de base de sa poésie: la mort, les souvenirs, l'éternité et les moments inoubliables.

Tout d'abord, les *yeux* ont créé le symbolisme de la communication à travers un langage muet entre l'ange d'un côté et la mère et l'enfant d'autre part:

Que l'ange qui répare l'injustice

Cherche des yeux, même dans un tableau,

Agar, et cet enfant qui fuit avec elle. R.O. p.34

Un des principaux axes du symbolisme des yeux chez Bonnefoy est de chercher à communiquer avec l'autre qui entretient une relation étroite avec l'énonciateur; ce que Annick et Zaninger appelle "*l'échange réciproque entre le regardant et le regardé.*" ou "*l'échange interhumain de personne à personne.*" (P. 141.) Le poète a dit "*cherche les yeux*" et non pas "*les yeux cherchent*", la distorsion vers/syntaxique de la structure visuelle sélective est une invitation explicite du poète à son lecteur afin de contempler ce langage muet des yeux entre *les regardants*. Le poète cherche à guider le lecteur dans la réflexion sur un tableau tiré de l'histoire éternelle de l'humanité, interprété par chaque lecteur selon sa propre croyance. La schématisation de ce tableau scénographique contient partenaires énonciatifs:

l'énonciateur → le poète- peintre,

les co-énonciateurs → l'ange, Agar et l'enfant,

le récepteur → le lecteur-regardant.

L'éthos du poète fait référence au lexème *enfant* sans le dénommer pour établir des interprétations à tout lecteur, d'un regard subjectif de l'enfance. Le regard de Bonnefoy "*aura pour tâche de retrouver celui de l'enfant, [...] le regard doit être considéré comme un « lieu de signifiante » fondamental, au cœur de l'expérience éthique comme des modes esthétiques de représentation.*" (Gervais et Zaninger, p. 141)

Ensuite, la vision périphérique à distance a émergé à travers des micro-symboles visuels spécifiques qui focalisent l'intensification du regard dans un itinéraire déterminé. Ce parcours prend deux directions: *verticale et horizontale*. La vision *verticale* se détermine dans la direction de l'océan à

travers le micro-symbole *hublot* p.22. Bonnefoy par son emploi du lexème "*hublot*", cette petite ouverture circulaire d'un verre épais, a un double objectif: il veut focaliser l'angle de vision en obligeant le lecteur à suivre cet angle droit et précis d'une ligne directe et droite; il veut aussi incarner l'expérience de l'Homme-voyageur dans: "*du vieux cargo reçoit un voyageur.*" (R.O, P.22) Bonnefoy veut culpabiliser le lecteur par le sentiment kinesthésique de cet homme-voyageur. La vision *horizontale* vers le ciel se présente à travers le lexème *porche*, P.22 dans le vers ci-après:

En haute mer un porche dans le ciel. R.O. p.22

Le lexème *porche* revêt une *construction en avant-corps, habituellement basse, ou espace de vestibule de menuiserie placé du côté intérieur de la porte d'une église*. Mais nous trouvons que le poète a renversé la vision et a mis ce porche en haut dans le ciel afin de créer un nouvel angle de vision de l'image et réaliser l'impression visuelle faite clairement par le lecteur à travers ce *porche* déclenché dans le ciel. Ce renversement s'accorde à la parole de Barthes en ce qui concerne la relation le sujet du regard en disant "*l'espace d'action se situe au-delà de l'apparence : il implique du moins que cet au-delà existe, que ce qui est « percé » (regardé) est plus vrai que ce qui s'offre simplement à la vue.*" (1982, p. 281) Bonnefoy veut aussi attirer notre attention que *les yeux s'attachent au ciel* comme une solution homogène et privilégiée où se s'inscrit la finitude (= la mort).

Enfin pour sonder le percement dans les souvenirs, le regard des yeux se dirige *au-dessous* dans les profondeurs de la terre à travers le lexème *gouffre* dans:

Anéantir le gouffre entre deux tours. R.O. p.20

Ce sondage de l'éthos au-dessous est un voyage dans les profondeurs de l'âme où les yeux sont un passage obligatoire pour ce symbolisme privé chez Bonnefoy. Ils sont un juste motif de création qui fonde l'élaboration d'une vision percée des souvenirs. Dès qu'un micro-symbole *gouffre* se donne à creuser les souvenirs lointains de l'enfance.

Ainsi, cette recherche associative et minutieuse, qui repose sur une vision intensive d'un œil ouvert et un autre fermé, affirme l'idée de percement et d'exploration des souvenirs lointains. A travers les trois symboles spatiaux *hublot, porche et gouffre*, le poète a uni la forme de la vision pour devenir

Ronde d'un seul œil ou par les deux yeux afin de créer une intensification de la pensée. Il verrouille et encapsule également le lecteur dans l'angle de vision déterminée afin qu'il puisse également se souvenir de ce qui lui est arrivé à l'un des trois endroits: terrestre, maritime et aérien. " *Son regard opère un mouvement circulaire de 360°, ce qui donne une impression d'immensité et d'infinitude.*" (Barrucand, 2006, p.34). Bonnefoy implique ses enjeux langagiers dans le recueil: la répétition factuelle du verbe *ouvrir* au présent de l'indicatif et au participe présent avec le terme *yeux*, ce symbole visuel intense, nous donne deux résultats:

-l'alerte continue pour rappeler au lecteur d'insérer sa vision dans la direction requise, et le support permanent pour ouvrir un seul œil afin d'assurer ce genre de vision.

- l'insistance et l'obstination du poète à ouvrir la porte des souvenirs pour paraître comme un forgeron ou un prospecteur qui cherche à percer la vérité de la vie et l'essence de l'homme à travers l'existence de ces symboles de langage pure et simple qui nous entoure dans la vie quotidienne, formulé intelligemment dans les poèmes. C'est ainsi que les symboles privés font partie des cordes du langage poétique de Bonnefoy. Ces symboles lui ont permis de chercher constamment à revitaliser le passé en l'associant à la mémoire de l'enfance, et faire renaître la nostalgie comme un trophée s'opposant à un pénible présent.

Le poète met en plus une autre dimension de la profondeur du symbolisme des *yeux fermés* dans deux occurrences:

Les yeux fermés, pourtant.... R.O. p.15

Il a fermé les yeux, ... R.O. p.18

Le poète démontre d'une manière provocante deux relations associatives des yeux dans ce cas:le syntagme *yeux fermés* est démontré comme zone intermédiaire entre l'intérieur (qui se rapporte à l'éthos) et l'extérieur (apparence physique à la surface) du poète pour fixer son regard sur l'évocation du passé à travers cet état temporaire de la condition de l'œil, le poète a fermé les yeux pour se démarquer de la lueur et de l'éclairage, qui a toujours été un facteur de stress, dont il essaie de s'échapper.

6. Conclusion

L'enracinement des concepts primitifs dans le langage poétique de Bonnefoy pousse le poète-philosophe à verser très soigneusement et intentionnellement des Npr de femmes dans *Raturer Outre* afin d'incarner chacun d'eux dans une scénographie particulière: d'espace, du temps et des personnages qui l'entourent pour y amener une vitalité et une vigilance particulière où le récepteur trouve lui-même devant une scène de théâtre ou un écran de cinéma pour porter la vue attentivement sur ces images de différentes époques de l'histoire. Le sème de /dévouement/ est associé à l'idée de mobilité et de dynamisme permanents des Npr féminins; ce mouvement est le secret de la survie de la vie comme la poésie de Bonnefoy est le secret de la *Présence* de ces femmes. Nous constatons qu'*Eve* a ses particularités phonologiques (un nom monosyllabique indique la primitivité de la construction des noms au début de la création) et sémantique (signifie la présence permanente dans la mémoire humaine). Ce premier Npr féminin est le cordon ombilical de tous les êtres humains et l'utérus qui a porté l'humanité jusqu'à présent et pour toujours. Le Npr féminin *Pomone* possède une *Présence* particulière: l'une des déesses de la beauté chez les Grecs. Les poètes français de différentes époques ont été fascinés par sa beauté et sa générosité dans une scène merveilleuse du recueil pour incarner la *Présence* éternelle, son jardin (= le paradis) et le plaisir sensuel du fruit pour créer une sensualité particulière chez le lecteur. Ce Npr féminin est peint différemment chez Bonnefoy pour donner un tableau scénographique où sa poésie réinvente un espoir. Le troisième Npr féminin est *Agar*, qui a également configuré une autre scénographie. L'humanité passe par une sorte de sécheresse et une désertification. Le lecteur se met forcément dans une lande devant une femme têtue et déterminée à survivre malgré l'absence du minimum de raisons de vivre. Le signifiant de ce Npr paraît acoustiquement profond à travers la présence de la voyelle [a] dans les deux syllabes du monème *Agar* afin de créer une assonance des douleurs et des souffrances aigus après s'être plaint au sein de l'espace désert. Son signifié symbolise l'abandon et l'injustice de la nuisible *Sara*, et de la prophétie *d'Abraham*. L'immortalité de ce Npr est La Mecque, où les pèlerins reprennent à jamais leur itinéraire entre le Safa et Marwa. Le quatrième et dernier Npr a représenté une *Présence culturelle*. Ce Npr composé et descriptif incarne la sincérité de cette présence angélique silencieuse, comme si cette dame servait la naissance des idées et l'écriture créative de ce génie. Ces Npr ont pu faire ce que nous pourrions appeler une

"*transformation spatiale*", c'est-à-dire la renaissance des lieux désolés en espaces fertiles dans la mémoire humaine.

D'ailleurs, les épithètes ont créé des blocs sémantiques avec les noms qui leur sont associés dans le recueil pour en faire l'une des cordes importantes du langage poétique et illustrer la vision langagière du poète dans le recueil. Si ces épithètes, simples ou complexes, apparaissent dans notre vie quotidienne et n'attirent pas notre attention, par contre le poète est un bijoutier qui les capture et les arrime autour du nom. Les adjectifs antéposés incitent à réfléchir sur une corrélation entre des phénomènes syntaxiques et des phénomènes sémantiques. Le phénomène syntaxique et le phénomène sémantique sont employés de pair pour former le *stylème* de Bonnefoy. L'utilisation des adjectifs antéposés constitue un état d'indépendance vis-à-vis du nom, prenant parfois une valeur sémantique dans la structure syntaxique et donnant ainsi des significations positives ou négatives reflétant les concepts philosophiques d'éternité et de mort du poète. Si les adjectifs postposés ont servi une idée philosophique distincte selon laquelle le langage poétique particulièrement intense peut être un bol à penser chez le poète pourtant ils étaient très nécessaires dans l'incarnation de l'état soit optimiste, soit pessimiste du poète.

La préfixation des prédicats significatifs formulent une stratégie morpho-lexicale liée aux souvenirs refoulés à travers les $V_{DÉ}$ et les V_{RE} . Dans les deux cas, les critères de sélection fournissent *une signification négative* ou *positive* de la conception de l'éthos bonnefoysien. Ce dernier s'efforce de découvrir le *Simple et l'idée pure* dans les traits humains déformés. Ces prédicats éveillent *l'Autre* par la scénographie d'agonie, des souvenirs, du rêve partagés par tous les hommes. Sa valeur énonciative anime le discours poétique dirigé directement au co-énonciateur (=le lecteur). Les rites sémantiques coordonnent les concepts de la pensée de Bonnefoy sur *d'éternité* et le *temps*. Balancé entre *l'immobilité* et le *mouvement* les lexèmes autour les V_{RE} arrangent des espaces opposés *modifie l'image négative de l'homme et le stéréotype de l'équation éternelle entre se souvenir et oublier*.

Les parties du corps humains ont formé un *faisceau sémantique* de symboles très particuliers au sein du recueil, qui a trouvé sa voie de communication et d'évocation en s'y insérant dans les poèmes. Ces lexèmes

symboliques ont créé un fil fin, subtil mais solide, à la manière des cordes de soie disposées accessoirement dans les poèmes pour atteindre cette nouvelle équation philosophique du langage de Bonnefoy. C'est pourquoi le langage de la poésie a créé un modèle d'analyse linguistique qui peut nous donner les clés de l'interprétation et de la contemplation dans l'essence du lexique, et parfois de la vocalisation de ces termes symboliques. Le symbole, une enquête, un mélange des objets ont éveillé nos sentiments et notre âme, sont enfin une fiction. La suggestion confère au récepteur l'évocation des souvenirs qu'ils n'ont jamais vus. Les symboles font partie intégrante des composantes du langage poétique de Bonnefoy. Dans *Raturer outre*, le poète a accordé une grande importance à ces symboles privés qui ont ouvert la porte à la possibilité d'entrer dans son monde poétique.

Le génie poétique de Bonnefoy s'éveille grâce aux stratégies développées par les cordes de sa poéticité sur le monde censé être partagé et évoqué dans sa configuration discursive. Il dévoile ainsi l'interprétation *autrement* afin de battre en brèche la visée poétique intrinsèque. Enfin de cette enquête langagière, nous déduisons que la convergence des mots, l'intensification linguistique, la suppression des barrières traditionnelles dans la poésie et son extrême flexibilité, ainsi que l'utilisation d'outils linguistiques simples, ont rendu le message poétique et philosophique plus flexible et plus intime avec l'*Autre*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**I. Corpus De l'étude**

- Bonnefoy, Y. (2010), *Raturer Outre*, Galilée, Paris.

II. Articles de revues

- Anne-Laure Vignaux, A.L. (2017). La couleur rouge dans la symbolique, l'art et le langage du monde égéen de l'âge du Bronze, Les traces du sensible: pour une histoire des sens dans les sociétés anciennes, (Fritz Blakolmer, trad) in *Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales* no 27.
- Barrucand, M. (2006). L'espace en poésie – poésie de l'espace in *les Fireside Poets, Caliban*, 19.
- Beucké, Ph. (2008/1). Le visage défiguré du peintre, in *Che vuoi ?* (N° 29).
- Bréaud-Holland, O. (2017/2). La scénographie, un art à part entière ?, in *Nouvelle revue d'esthétique*, (n° 20).
- Corbin, D. (1999). Pour une théorie sémantique de la catégorisation affixale. In: *Faits de langues*, n°14.
- Depoux, Ph. (2013/2) Cataphore et genres textuels: une corrélation problématique in *Travaux de linguistique* n°67.
- Grieco, J. A. (1989). Savoir de poète ou savoir de botaniste ? Les fruits dans la poésie italienne du XVe siècle, in *Médiévales*, n°16-17.
- Henkel, D. (2016). L'antéposition de l'adjectif: quelles contreparties sémantiques? in *CMLF*.
- Henkel, D. (2016). L'antéposition de l'adjectif: quelles contreparties sémantiques? in *CMLF*.
- Jossua, J. P. (2002/3). La parole de poésie selon Yves Bonnefoy, La poésie, la poétique, le sens d'une création Vrin, in *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Tome 86.
- Mistral, L. (2004). Et Dieu créa les femmes, Palette, Paris.
- MOK, Q.I.M. (1964) Le préfixe RE- en français moderne; essai d'une description synchronique, in *Neophilologus*, n° 48.
- Molino, J.(1988). L'ontologie naturelle et la poésie. In: *Littérature*, n°72.
- Monte, M. (2003b). « Entre refus des illusions et ouverture à l'innommé : l'appel têtue de Philippe Jaccottet ». in *Méthode !*
- Monte, M. (2014), « Sonnets d'Yves Bonnefoy, Valérie Rouzeau et Robert Marteau : plan de texte et généricité ».in *CMLf*.

- Monte, M. (2003a). « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet ». in *Poétique* no.134.
- Monte, M. (2006). « *Runes* de Jean Grosjean et *La grande neige* d'Yves Bonnefoy : de l'étrangeté pragmatique à la lecture allégorique ». In *Brophy, M. & Gallagher, M. (éds), Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Amsterdam/New York : Rodopi.
- Monte, M. (2007). Poésie et effacement énonciatif. *Semen* 24, En ligne : <https://journals.openedition.org/semen/6113>.
- Monte, M. (2016a). « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie ». In *Colas-Blaise, M., Perrin, L. & Tore, G. M. (dirs), L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Monte, M. (2016b), « L'éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz ». *Babel. In Littératures plurielles* 34.
- Monte, M. (2018). Pour une approche linguistique de la poésie contemporaine : à la rencontre de James Sacré et d'Ariane Dreyfus, in *Pratiques*.
- MONTE, M. (2018a). La dimension argumentative dans les textes poétiques : marques formelles et enjeux de lecture ». in *Argumentation et analyse du discours* no. 20.
- Monte, M. (2018b). Interpréter le poème : une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthétique et énonciative) ». In *Achard-Bayle, G. et al. (éds), Les sciences du langage et la question de l'interprétation (aujourd'hui)*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Ricœur, P. (1975). Parole et symbole. In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 49.
- Sereni, V. (2007/2). La maison dans la poésie traduit de l'italien et présenté par Martin Rueff in *Poésie* N° 120
- Triquenot, A. (2011/1). L'analyse du procès : un exemple d'articulation entre sémantique et syntaxe, Dans *Syntaxe et sémantique*, n° 12.

III. Ouvrages consacrés à la poésie

- Abastado, C. (199). Doctrine symboliste du langage poétique. In: *Romantisme*, n°25-26.

- Forest, P. (1989). Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne, Pierre Bordas et son fils, Paris.
- Gouvard, J.M., L'analyse de la poésie. P. U. F, 2001.
- Jakobson, R. (1973). Questions de poétique, Seuil, Paris.
- Leuwers, D. (1990). *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Bordas, Paris.
- Michaud, G. (1947). Message poétique du symbolisme, Nizet, Paris.
- Michaud, G. (1971). Langage poétique et symbole, *in les Etudes philosophiques* No.3.
- Vuillemin, J. (1991) Eléments de poétique, Philosophique J. Vrin, Paris.

IV. Ouvrages consacrés à la linguistique

- Adam, J. M. et Petitjean, A. (1989). Le texte descriptif, Nathan, Paris.
- Bergez, D. (1989). L'explication de texte littéraire, Dunod, Paris.
- Beth, A. et Marpeau, E. (2005). Figures de Style, Librio, Paris.
- Bonhomme, M. (1987). Linguistique de la métonymie, Peter Long, Paris.
- CULIOLI, A. (1990), Pour une linguistique de l'énonciation, Opérations et représentations, *Tome I*, Ophrys, Paris.
- Gérard Genette, G. (1969) Figures II, Seuil, Paris.
- Gerhard- Krait, F. (2000). La préfixation en *dé(s)-* : formes construites et interprétations. Thèse de doctorat, Université Marc Bloch, Strasbourg II.
- Giacometti, A. (1990). *Écrits*, Hermann, Paris.
- Glorieux, J. (2007) Le commentaire littéraire et l'explication de texte, Ellipses, Paris.
- Jakobson, R. (1973). Essais de linguistique générale, Minuit, Paris.
- Jalenques, P. Le problème de l'opacité sémantique dans les verbes préfixés en DÉ- : Pour une approche sémantique constructiviste. *Laboratoire Dysola (EA 4701), Université de Rouen Congrès Mondial de Linguistique Française- CMLF 2014*
- Jonasson, K. (1994). Le nom propre: Construction et interprétation, Duculot, Paris.
- MIRGUET, F. (2009). La présentation du divin dans les récits du Pentateuque, médiation syntaxiques et narratives, Leyde, Brill, 2009.
- Todorov, T. 1978. Symbolisme et interprétation, Seuil, Paris.
- Vandoise, C. (1986). L'espace en français, Le Seuil, Paris.

V. Ouvrages et articles consacrés à Bonnefoy

- Bonnefoy, Y. (1983). La présence et l'image, Mercure de France, Paris.
- Bonnefoy, Y. (1999). Yves Bonnefoy essayiste, Modernité et présence, Amsterdam, Atianta.
- Bonnefoy, Y. (2010). *L'Inachevable: entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Albin Michel, Paris.
- Buchs, A. (2009). Yves Bonnefoy: trajectoire d'un poète (1978-2008) », in *Lendemains no 134/135* (« Trente ans de poésie française »), Tübingen, Gunter Narr Verlag Beth.
- Cazier, J. Ph. (2018, mise à jour le 2 juillet). Yves Bonnefoy, Poésie vivante, in *Diacritik*.
- Gervais-Zaninger, M. A. (2015) Les yeux et le regard chez Yves Bonnefoy, PUR, Rennes.
- Ghitti, J., M. (2010, mise à jour le 13 décembre) *Le domaine poétique d'Yves Bonnefoy*.

VI. Dictionnaires

- Dubois, J., Marcellesi, J. B. et Mével, J. P. (1994). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage (Trésors du français)*, Larousse, Paris.
- Pougeoise, M. (2005). Dictionnaire de poétique, Paris, Belin, 2005.
- Robert, P. et Rey-Derove, J. (2012), *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition, Dictionnaires, Le Robert, Paris.

Les Cordes du langage dans *Raturer Outre* D'Yves Bonnefoy**Amgad El-Zarif Atta Hassan**Professeur adjoint en linguistique Française. Faculté des Lettres
université d'Arich

Cette **enquête** linguistique nous a permis de scruter un modèle représentant les caractères essentiels de la poésie d'Yves Bonnefoy. Bonnefoy en écrivant de la poésie libre dans un sonnet, a su éternisé des idées, des concepts, des identités humaines, des lieux (réels ou virtuels) et des rêves ...etc. *Raturer Outre*, son dernier recueil, représente la maturité intellectuelle, philosophique et culturelle du poète. Le langage poétique y est un pilier fondamental sur lequel le poète s'appuie pour souligner la *Présence* et le *Simple* et les *Idées pures*. Ce langage poétique a reposé sur sa *dimension, syntaxe, lexicale, sémantique* et symbolique. *Raturer Outre* a déchiffré et a découvert l'assemblage de fils tressés d'un tissu poétique des ficelles (=des cordes) de son langage. Nous avons schématisé notre activité appliquée à la production poétique dans *Raturer Outre* selon trois axes: une **enquête** dans le langage poétique de Bonnefoy, une **conquête** à l'appui d'une théorie linguistique moderne de M. Monte pour avoir une issue favorable et enfin un assemblage de fils tressés de ce langage poétique.

أوتار اللغة في ديوان "الشطب والإضافة" للشاعر الفرنسي إيف بون فوا

أمجد الظريف عطا حسن

أستاذ اللغويات الفرنسية المساعد - كلية الآداب- جامعة العريش

سمح لنا هذا البحث اللغوي بفحص نموذج يمثل الخصائص الأساسية في شعر إيف بون فوا . بون فوا ، من خلال كتابة الشعر الحر في السوناتة ، عرف الشاعر كيفية تخليد الأفكار والمفاهيم والهويات البشرية والأماكن (الحقيقية أو الافتراضية) والأحلام ... إلخ في قصائد ديوانه. إلى جانب ذلك ، يمثل ديوانه الأخير "الشطب والإضافة" مرحلة النضج الفكري والفلسفي والثقافي للشاعر. حيث تعتبر لغة الشعرية ركيزة أساسية يعتمد عليها الشاعر في التأكيد على الوجود والأفكار البسيطة والنقية. استندت هذه اللغة الشعرية إلى أبعاد تركيبية ومعجمية ودلالية والرمزية. "الشطب والإضافة" فك شفرة واكتشاف مجموعة الخيوط المضفرة من نسيجه الشعري اللغوي. لقد طورنا نشاطنا المطبق على الإنتاج الشعري في "الشطب والإضافة" طريق ثلاثة محاور: التحقيق في اللغة الشعرية لبونيفوي ، إخضاع العمل لعناصر النظرية اللغوية الحديثة لميشال مونت للحصول على نتائج إيجابية وأخيرا السعي لربط المواضيع المنسوجة من هذه اللغة الشعرية.