

Onzième année, Numéro 24, Automne-Hiver 2016/2017 publiée en hiver 2017

Le « Verbe », gage de transcendance chez Henri Meschonnic: pour une étude sémiotique des passions

AYATI Akram

Maître-assistante

Université d'Ispahan

E-mail: a.ayati@fgn.ui.ac.ir

(Date de réception: le 07 octobre 2015- Date d'approbation: le 24 novembre 2016)

Résumé

Dans cette étude portant sur l'un des poèmes d'Henri Meschonnic, poète contemporain, nous nous servons des outils fournis par la sémiotique afin de montrer comment se forme et évolue un affect, avant d'être promu au rang d'une passion. Nous allons voir dans quelle mesure la sensation de l'imperfection et la dysphorie qui en découlent font avancer le discours poétique en lui imposant une charge déséquilibrante que le sublime du Verbe et du mot essaie de compenser. Dans ce passage de la dysphorie à l'euphorie, éclatent différentes configurations passionnelles dont on se propose de décrire le schéma afin d'en dégager la représentation textuelle. Nous nous intéressons à dégager dans les organisations signifiantes ce que ces configurations doivent à l'activité perceptive et au sentir, c'est-à-dire montrer de quelle manière les effets de sens peuvent émerger des états de choses, tels que les saisit la perception.

Mots-clés: Meschonnic, Sémiotique, Passions, Dysphorie, Euphorie, Verbe.

Introduction

La théorie sémiotique a pour objectif principal de dégager les articulations du discours et de les élever au rang d'une signification; pour ce faire, elle doit examiner la position que le sujet de la perception s'attribue dans le monde quand il essaie d'en dégager le sens. Cette position perceptive marque une frontière entre deux plans du langage, celui de l'expression, dit l'extéroceptif et celui du contenu, dit l'intéroceptif. L'ancrage méthodologique de la sémiotique des passions, théorisée par Greimas et Fontanille, s'inscrit dans la présence de la médiation d'un corps dont l'une des caractéristiques majeures est le sentir. C'est en effet grâce à ce corps sentant et sa prise de position que le monde extérieur et le monde intérieur se réunissent et contribuent ainsi à la formation du sens. Autrement dit, les figures du monde ne font sens qu'à travers la médiation du corps sentant dit le proprioceptif qui prend en charge l'homogénéisation de l'extéroceptif et de l'intéroceptif.

En fait, la mise en discours d'un sujet sentant-percevant produit les premières articulations de la signification. Ce sujet de la perception et du sentir fait preuve de deux simulacres, dits tensif et phorique. Le corps propre du sujet percevant plongé dans l'espace tensif où des forces contradictoires se battent, ressent des effets phoriques qu'il essaie d'équilibrer et par là, se stabiliser. Mais « l'imperfection de la présence », selon l'expression de Greimas, crée un déséquilibre dans l'espace tensif et gère donc, une intentionnalité minimale de la part du sujet visant le monde afin de réduire l'écart entre l'apparence des choses du monde et leur apparaître qui se révèle au sujet par une saisie impressive. Cette intentionnalité se définit, dans la sémiotique narrative, comme un manque ou un défaut, tandis que dans la sémiotique esthétique – élaborée dans *De l'imperfection* – elle prend sa source dans « l'imperfection de l'être ». L'homogénéisation des deux mondes évoqués ci-dessus et la recherche de l'équilibre par le corps sentant au milieu des tensions qu'il reçoit de son environnement seront manifestées par les variations de la phorie, à savoir l'euphorie, la dysphorie ou l'aphorie.

L'univers passionnel dans le poème d'Henri Meschonnic que nous nous proposons d'examiner (le premier poème de *Dédicaces proverbes*, son premier recueil poétique) ne se construit pas sur des lexèmes passionnels qui y sont en plus, pauvrement parsemés mais s'élabore, au contraire, dans l'épaisseur du discours et ce, à partir de plusieurs niveaux d'articulation différents. Il s'agit en effet de découvrir l'articulation des effets de sens passionnel au fil du déploiement syntaxique en plusieurs étapes, constitutives des séquences passionnelles dans le discours poétique.

L'intérêt de cette étude réside dans le fait que le poème d'Henri Meschonnic ne manifeste pas seulement le pouvoir de représenter des passions, devenues comme les grands agents-programmateurs des stratégies discursives chez lui, mais révèle en plus, leur rôle dans la dynamique de l'esthésie, de ce moment de fusion entre le sujet sensible et le monde. La succession des passions se dresse même comme un gage de l'écriture poétique du poète, en lui procurant la force nécessaire, quand il s'agit de prendre le risque de l'écriture.

1. Survol théorique

Le long parcours de la sémiotique en tant que théorie littéraire née aux années 50 et 60, est marqué par quelques jalons stratégiques dont le plus important est la publication de *De l'Imperfection* de Greimas en 1987. Il s'agit en effet, d'un dépassement des prémices d'une approche objectivante poursuivies dans les œuvres antérieures. Dans cet ouvrage, Greimas envisage un retour à ses sources premières avant de développer ses idées, un retour vers la phénoménologie « portant sur notre rapport au monde perçu, envisagé comme « lieu non linguistique » de l'émergence de la signification » » (Greimas, 1966: 8). De son côté, suivant l'objectif de mettre en place les fondements conceptuels d'une méthode d'analyse avec les instruments précis à appliquer, Jacques Fontanille a essayé de relever les grandes rationalités chargées d'organiser le vécu et l'expérience en discours, celles de l'action, de la passion et de la cognition qui constituent en effet, les

grandes dimensions de l'activité humaine du langage (Fontanille, 1998: 183). Greimas et Fontanille ont ensuite développé leurs réflexions dans *Sémiotique des passions* pour reformuler l'existence sémiotique du sujet qui n'est plus seulement un actant mais un être percevant. Ainsi, postulent-ils que « c'est d'abord un « état d'âme de choses » du monde qui se trouve transformé par le sujet, mais c'est aussi l'« état d'âme » du sujet compétent en vue de l'action et la compétence modale elle-même qui subit en même temps des transformations » (1991: 13). Le concept du « corps sentant » comme médiation entre le sujet et le monde se fait jour: « grâce à cette transmutation, le monde en tant qu'« état des choses » se trouve rabattu sur l'« état du sujet », c'est-à-dire réintégré dans l'espace intérieur uniforme du sujet » (*Ibid.*).

Greimas et Fontanille évoquent ensuite pour le discours quatre niveaux d'articulation sur lesquels repose l'univers passionnel: l'espace tensif, la mise en perspective, les dispositifs modaux et enfin, la scène figurative. Le premier ne concerne pas seulement la tension, l'extensité et l'intensité, les notions clés de la sémiotique tensive, mais se compose également de variations de tempo, de phénomènes aspectuels et rythmiques. Le second niveau renvoie à la structure actantielle. Le dispositif actantiel ne peut se détacher des effets passionnels dans le discours puisque « l'effet affectif doit être sous le contrôle d'une orientation discursive » (Fontanille, 1999: 69) et que « c'est le discours qui contrôle les valeurs et que les passions ont trait à la perception des valeurs » (*Ibid.*). Quant aux dispositifs modaux, ils sont composés de suites de modalités différentes dont la corrélation crée une tension favorisant la formation d'un effet affectif. Le quatrième niveau finalement, est composé des codes figuratifs qui « expriment les états affectifs et [qui] manifestent les réactions du corps ». (*Ibid.*: 70).

A partir de ces quatre niveaux, nous pourrions examiner la modalité de l'articulation du parcours passionnel dans le poème d'Henri Meschonnic que nous avons pour objectif d'analyser.

2. L'organisation du poème au service de la formation du parcours passionnel

Afin de faciliter la lecture de l'analyse qui suit, il nous faut d'abord citer le poème:

J'étais la voix des autres
j'admirais l'aridité
qui montrait ses fleurs rouges.
L'araignée des proverbes
Marchait quarante années
derrière un fourneau.
Maintenant une parole me détruit pour naître
et transporte de moi ce qui de moi peut passer
du côté de ma parole
où je ne me connais pas encore.
J'ai toujours été de l'autre côté
Un de l'autre côté.
Chaque mot déchire une peur
ce changement est ma voix
je me détourne je célèbre mon détour.
Maintenant toutes mes paroles
sont ensemble mon exil et mon pays
je passerai ma vie à ressembler à ma voix.

Une première lecture nous conduit directement au sein du travail poétique de Meschonnic. Nous constatons que le poème est le dessin d'un passage, le disloquant en trois séquences de vie, séparées par la domination d'un adverbe temporel: de l'imparfait du premier vers au futur du dernier en passant par le présent de la partie médiane. La première partie met en scène une conjonction déplaisante de l'instance énonciatrice avec « la voix des autres » dont l'arrière-plan est témoin: le décor d'un violent désert où l'aridité, le vide et la stérilité dominent. L'image de l'araignée vient

compléter ce décor amer. C'est pourtant « l'araignée des Proverbes », une toile ancienne des voix anonymes, « la voix des autres » qui pousse le « je » à se cacher, à se taire pendant « quarante ans »; il s'agit donc d'un débrayage temporel, spatial et sémantiquement, actantiel, car le « je » est disjoint de sa propre voix. La deuxième partie est véhiculée par l'actant « la parole » qui privilégie dans son mode d'énonciation, l'embrayage temporel et spatial et qui actualise par là, la première personne. Le temps du présent est une fracture, marquée par la naissance de la parole, survenue avec une destruction violente. Une naissance sainte et sublime efface les distances et l'étrangeté entre le « je » et le « moi » et le dernier vers au futur constate l'unification et espère sa continuation.

L'insuffisance de lexicalisation spécifique de la passion n'empêche pas l'émergence de la dimension passionnelle dans le discours (Fontanille, 1999: 65-66), car elle repose en effet, sur le dispositif actantiel et modal. Ce sont en effet ces deux derniers qui créent les effets passionnels. L'affect commence à surgir dès lors où le « je » de l'énonciation dénonce, dans un programme narratif, une disjonction (le « je » n'ayant pas encore trouvé sa voix) avec son « moi » comme objet de valeur qui lui cause angoisse et vacuité. Le poème met en scène un dispositif actantiel à cinq actants dont « je », « autres », « mot » ou « parole », « moi » et « monde », avec une mise en perspective du point de vue de « je ». Les relations qui s'instaurent entre quatre actants peuvent être résumées ainsi:

« Je » qui était « autres » (1) voulait être « moi » (2). Cela évoque le « cogito brisé » de Paul Ricœur, l'expression créée pour l'idée de la « division de soi » (1990: 22). C'est le « mot » qui, par sa naissance, favorise cette unification (3). Autrement dit, la relation d'altérité (« je/autres ») se transforme en une relation d'ipséité (« je/moi »). Mais enfin, les paroles sont pour le sujet, son exil et son pays et donc, marquent sa manière d'« être au monde » (4). Tenant compte du regard sur le monde, les parcours que l'on peut envisager à partir de l'instance de référence « je », sont les suivants:

(1) Je....autres (intersubjectif)

- (2) Je ...moi/un (réflexif altératif)
- (3) Je.....mot....moi (le mot médiatise l'accès au moi)
- (4) Jemot....monde (le mot médiatise l'accès au monde)

Les effets de sens passionnels s'éclosent en plusieurs dimensions, sous le contrôle d'une orientation discursive mise en perspective. Le discours est basé, dès le début, sur une relation intersubjective qui est le principe même de l'instance. Il s'agit en effet d'un « partage de la présence » ou de la « présence de l'autre », selon l'expression de Merleau-Ponty (Fontanille, 1999: 248). La première relation (je/autres), caractérisée par la composante tensives, « l'aridité » (qualifiant un manque d'humidité, de végétal et de vie enfin), déclenche une composante modale, livrée à l'angoisse et à la vacuité avec un tempo lent. L'aspectualité à ce niveau de la constitution, est permanente, itérative (« pendant quarante ans ») et donc suspendue et basse. Le caractère dysphorique de ce dispositif est en effet, marqué par le trait /terminatif/ qui affecte les figures du monde. La prise de conscience de l'état de la non-conjonction entre « je » et « ma voix » procure une intensité haute qui devient excessive quand l'étrangeté du « je » avec le « moi » se dévoile: « je ne me connais pas encore »; une constatation suivie de souffrance et de peur: « une parole me détruit pour naître » et « chaque mot déchire un peur ». En outre, l'« unité narrative » est mise en danger par l'écart entre le « je » et « ma voix » et l'incomplétude de l'être. Le champ est agité par « des autres » dont la présence, faisant reculer le « moi » en arrière jusqu'à l'effondrement, est nuisible au « je ». Cette distance entre le sujet énonciateur et son « moi » qui lui est étranger (« où je ne me connais pas encore/J'ai toujours été de l'autre côté/ un de l'autre côté ») et la tâche que déploie l'instance énonciatrice, par le mot et la parole, afin de reconstituer cette unité dans la relation entre soi et l'autre-soi et d'effacer cet écart, est corollaire à la dimension éthique, pour reprendre l'expression de Fontanille (2007). Celui-ci affirme que « toute problématique axiologique devient éthique dès lors qu'elle apprécie et définit les valeurs par rapport à l'Autre. (Fontanille, 2007) Le débrayage et la fracture qui s'installent entre « je » et

« moi », deux instances du même être, causé par l'absence du « mot », peuvent être réparés par le Verbe et l'unité qui en découle. Le poète est ici, à la fois, sujet d'état (je) et objet (sa voix, une partie de son être), par un rapport métonymique. Cette passion terminative crée la condition du changement grâce au « mot », à la « parole », avec un tempo agité dont le trait aspectuel /inchoatif signale, au niveau de la manifestation discursive, la présence de conditions favorables à l'advenue de la valeur – l'unicité de « je » avec « sa voix » – et garantit en quelque sorte, la possibilité des saillances perceptives et signifiantes (Fontanille, 1995: 70-71). Il s'agit de la vivacité et de la force du Verbe à naître, à travers les décombres de quarante années d'aridité.

En fait, une transformation modale extérieure dont le manipulateur est « une parole », objet de la jonction, est enchaînée par une transformation modale intérieure: une modalisation de l'être du sujet, selon le devoir-être, qui se manifeste ici comme une réunification de l'être après une quarantaine d'année de disjonction. Selon un schéma discursif, « une parole » [S1] (grâce à l'effondrement [« une parole me détruit »] et la mobilisation [« transporte de moi »]) fait de sorte qu'un sujet [S2](Je), affecté d'une sommation (peureux et angoissé) et d'un tempo accéléré est conjoint à sa voix, à une sorte d'unification perceptive des figures du monde. En plus, ce sujet (« une parole ») devient d'une part, un objet interne au sein du sujet principal (« je ») et fait émerger « mes paroles » et s'érige, d'autre part, au rang du représentant des objets de valeur, désigné par « toutes ».

« Une parole » qui vient, par un jeu d'existence tensive, s'intérioriser au sein du « moi » et qui surgit finalement comme « ma parole », se veut en effet, comme une instance qui assure la superposition des états de choses et des états d'âme et efface la distance entre le corps propre et ses expériences et le monde extérieur. En outre, le « moi » devient ici le centre de référence du discours, car il est le lieu de l'intensité maximale et de l'étendue minimale et, comme le note Fontanille, il est « cette part d'Ego qui est à la fois référence et pure sensibilité, soumise à l'intensité des pressions et des

tensions qui s'exercent dans le champ de présence » (2004: 23). Un va et vient constant se forme autour de ce centre de référence, ce qui mène aux changements de l'intensité et de l'extensité: (« une parole me détruit », « transporte de moi », « ce qui de moi peut passer », « je ne me connais pas », « je me détourne », « mon détour »). Pourtant, la dernière relation est caractérisée par une détente, un soulagement et manifeste un espoir. L'aspect passionnel du bonheur, dû à la conjonction finale (« je/moi/ma voix), reste duratif et permanent; l'intensité se décroît et voit enfin sa chute.

3. Le schéma passionnel

Les dispositifs modaux se mettent également au service de l'articulation des sens passionnels du discours. Le savoir-être de la conjonction et le vouloir-ne-pas-être de « la voix des autres » déclenchent le moteur de la modalisation constituant l'univers passionnel dominé, au début, par la dysphorie. Le ne-pas-pouvoir-ne-pas-être sous la tension de l'angoisse vient s'y ajouter pour préparer le terrain à une révolution engendrée par « une parole » qui mobilise le savoir-être, le devoir-être et le vouloir-être pour une naissance et un changement crucial. Un croire-faire détermine l'espoir final du discours. Ainsi, le dispositif modal centré plutôt sur l'actant « je » est-il sensibilisé pour engendrer une configuration passionnelle.

La visée intentionnelle repose ici, non seulement sur un manque d'unicité mais aussi sur l'imperfection de l'être qui lui cause la désillusion. Ce manque primordial qui ébranle le sujet provoque la dynamique passionnelle en le poussant dans un état d'éveil passionnel. La condition imparfaite dans laquelle se trouvait l'énonciateur le pousse alors vers un nouvel élan, un détour et une renaissance qui le fait sortir du tempo intenable de l'étrangeté, de la peur et de l'aridité. Autrement dit, cette condition crée un savoir sur le monde et sur le sujet lui-même et produit ainsi, une instabilité cognitive, car ce manque a un effet tensif qu'on observe, au début de la configuration passionnelle, dans le dispositif de l'angoisse. En fait, l'accumulation de

quarante années de frustrations mène à la montée des tensions dont le tempo serait ensuite accéléré.

A la fin du discours, deux scènes figuratives se déploient au moment de la transformation passionnelle: l'image de l'unification et de l'homogénéisation de l'être d'une part et l'ouverture de l'espace (« ensemble mon exil et mon pays ») et celle du temps (« dans toute ma vie ») d'autre part, comme expression de soulagement qui manifeste l'euphorie après la dysphorie. L'euphorie, sensation due à la réconciliation du sujet avec lui-même (« Je me détourne et je célèbre mon détour »), lui procure, en toute harmonie, une situation existentielle stabilisée et productive. Ce processus de renaissance, de la quête de soi, de ce qui fait le sens dans ce discours, reste garanti pour toujours et se veut un mouvement éternel: « je passerais ma vie ressembler à ma voix ». La fusion entre « je » et « les autres » se transforme finalement, en une fusion du « je » et de « ma voix ». De cette osmose parfaite naît la re-création du monde, le re-commencement de la chose et la renaissance de l'être.

Suivant le schéma passionnel canonique, on peut étudier la configuration passionnelle de ce poème et en étudier l'évolution. L'angoisse constitue le sujet et le met en branle. La constitution est selon Greimas et Fontanille, « l'étape correspondant au réembrayage, où est défini préalablement le style tensif du sujet passionné » (1991: 269).

Ainsi, *l'éveil affectif* en tant que première étape (Fontanille, 1999: 79) est réalisé à partir du sentiment d'angoisse et d'absurdité dont souffre le sujet après avoir pris conscience de son manque existentiel; un manque qui lie son passé à la stérilité, au vide et au sentiment d'amertume que traduit ironiquement l'expression « j'admirais l'aridité ». Le rythme ralenti et l'aspect duratif liés à un état dysphorique signalent l'entrée dans un état passionnel et marquent également le style tensif du parcours tout entier: l'intensité faible et le déploiement temporel long. En outre, l'insistance sur l'excès temporel de « quarante années » est mise en jeu en tant que seuil à dépasser par le sujet passionnel, car un sujet qui n'éprouve pas le

dépassement d'un certain seuil, ne peut être passionnel. Tout cela lui procure le dynamisme dû au dispositif passionnel.

D'après Fontanille (1999), la disposition est une compétence grâce à laquelle « le sujet reçoit l'identité modale nécessaire pour éprouver une passion ». Le sujet du discours est attaché à son objet qui est sa « voix », une partie de lui-même. Selon Fontanille et Greimas:

« L'attachement est associé d'une part à l'intensité, car il est "vif", et d'autre part au "désir de possession exclusive" » (Fontanille, 1999: 201).

L'« intensité » de l'attachement s'inscrit dans une jonction puisque, l'attachement est bien « un sentiment qui unit une personne aux personnes ou aux choses qu'elle affectionne ». Cet attachement « est un devoir-être qui engage en quelque sorte l'existence sémiotique du sujet; tout se passe en effet, comme si l'attachement étant rompu, le sujet devait régresser à un stade présémiotique où rien n'aurait plus aucune valeur pour lui » (*Id.*).

D'autre part, ce « désir de possession » évoque normalement une « inquiétude », car le sujet a toujours peur de ne pas atteindre son objet (sa voix). Il se trouve en attente: un stade pendant lequel on peut caractériser le sujet comme un « vouloir-être/conjoint » qui aboutit à une « détente » si le sujet d'état est conjoint à son objet de valeur ou bien, reste dans la tension « attente » quand il ne l'atteint pas. Dans notre analyse, cette « détente » est une « satisfaction » et finalement un « plaisir ». Greimas dit à propos de l'attente:

« l'attente du sujet n'est pas un simple souhait, elle s'inscrit sur la toile de fond antérieure qu'est la confiance: le sujet d'état "pense pouvoir compter" sur le sujet de faire pour la réalisation de "ses espérances" et /ou de "ses droits" » (*Ibid.*: 229).

Par la violence, la pathémisation s'élabore. Appelée aussi pivot passionnel, elle est « la phase principale de la séquence qui modifie irrémédiablement l'état affectif du sujet, et lui fait connaître [...] le sens des

troubles qu'il a éprouvés jusqu'alors, et des représentations cognitives dont il a été le siège dans les deux phases précédentes » (Fontanille, 1999: 79). Le sommet de la pathémisation se manifeste par le sentiment d'étrangeté chez le sujet qui se voit réparti en fragments inconnus: « et transporte de moi ce qui de moi peut passer /du côté de ma parole/ où je ne me connais pas encore ». Dominé par cette décomposition étrange, le sujet éprouve une peur intérieure et s'en émeut grâce à l'intervention du « mot »: « chaque mot déchire une peur ». Il convient de rappeler que la peur, comme l'indique Fontanille, est « une passion de la profondeur menaçante » dans la mesure où « à l'horizon, en protension, se dessine une force destructrice qui affecte même le sens des choses, et qui s'avance vers le sujet » (1999: 241) et ce vers met une nouvelle fois en relief le statut mythique du « mot » chez le poète.

Comme « état pathémique qui affecte et mobilise tous les rôles du sujet passionné » (Greimas et Fontanille, 1991: 270), l'émotion est une « réaction somatique ressentie par le sujet et observable de l'extérieur » (Fontanille, 1999: 80). Ici, l'expression de l'émotion reste implicite et le sujet l'exprime seulement par « ce changement » qui le considère comme « [sa] voix » et un « détour » qu'il célèbre: « je me détourne je célèbre mon détour ». La « tensivité phorique » est ici la célébration annoncée par le sujet, par le « je sensible ». Selon Fontanille et Zilberberg:

« le "je" sémiotique ne se réduit pas au "je" linguistique: le "je" sémiotique est un "je" sensible, affecté, souvent sidéré, c'est-à-dire ému par les extases qui l'assaillent » (1998: 94).

Le "je" sémiotique hante un espace tensif, « un espace au cœur duquel l'intensité et la profondeur sont associées » (1998: 95). Le parcours passionnel se clôt par une euphorie que le sujet exprime à la fin de ce trajet et l'attente qu'il ressent, en protension dans le champ du discours, à se retrouver en toute harmonie.

Cette harmonie s'élabore pourtant, grâce à l'écriture, car c'est l'écriture qui aide le poète à vaincre l'angoisse. Il faut remarquer que le fait d'écrire

est pour le poète, une exploration de sa propre étrangeté, de sa propre altérité, de cet autre qui est « je »; comme le souligne Meschonnic, « l'écriture, si elle est vraiment écriture, transforme. [...] Elle est un mode d'intervention. Non sur les choses, mais sur le sentiment des choses ». Il évoque dans l'introduction de son œuvre poétique, *Dédicaces proverbes*, la circularité dont il est question dans ce poème: « Partant des autres, je n'avais pas de langage. Pour porter un langage aux autres, il faut *je* » (1972: 7) et d'autre part, le poète met encore l'accent sur cet itinéraire, ce passage transitoire des retrouvailles avec son être:

« [...] autant je savais qu'il fallait, c'était vital, aller vers ma propre vie- ou ma propre parole, c'était la même chose, parce que le langage transforme la vie comme la vie transforme le langage, autant j'avais le besoin de m'enfuir, pour me trouver, dans cette étrange parole des autres que sont les proverbes » (Ancet, 1994)

Ce désir qui tourne à la passion se projette sur la scène textuelle où l'écriture le récompense. La poésie y joue certainement son rôle prophétique et devient le gage du sujet:

« J'ai écrit contre moi et contraint, par une violence qui m'a arraché ce que j'étais. Chaque poème me surprend. Il me découvre, m'ajoute, me dépense, me renforce. Il connaît parce qu'il agit. [...] Ces poèmes proviennent d'un forage qui a craqué la croûte qui me protégeait et me stérilisait. » (Meschonnic, 1972: 8)

Ainsi, l'écriture, la parole, le Verbe constituent-ils cette force pondérante, complice du sujet; celle-ci scelle l'alliance de ce dernier avec soi et par là, répare le défaut d'être et procure sa fusion avec le monde et fait enfin émerger l'euphorie de la vie du sein de l'angoisse. Comme le dit Deleuze: « écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture

est inséparable du devenir » (Deleuze, 1993: 11) et c'est ainsi que le parcours intérieur de Meschonnic passe par l'écriture et la poésie.

Conclusion

Dans ce poème, le sujet meschonnicien cherche à se retrouver, à se reconnaître par la recherche de sa voix, de soi. C'est une sorte d'expérience intérieure qu'il effectue. Il y a un "moi" en tant que sujet et un "moi" comme objet de quête. Cela revient à dire que son propre "moi", c'est sa possession la plus intime. Cette quête passionnée est en effet celle de son « moi » profond, « c'est une identité en construction », selon l'expression de Fontanille; ce moi, « il le fait en mouvement, son identité est en devenir, alors même qu'il est, à chaque moment, en train de devenir autre; on parlera alors de quête d'identité, d'identité visée, voire de projet de vie » (1999: 11). Par ailleurs, on voit que l'identité est composée de plusieurs rôles ou attitudes dont la cohérence est difficile à tenir. « *Dédicaces proverbes* est une expérience en cours. Poèmes ou non »: telle est l'incipit de l'œuvre poétique (Meschonnic, 1972: 7) qui reformule ce que l'ouverture de *Pour la poésie* indiquait en son cœur deux ans auparavant: « Ce sont les fragments d'un tout qui ne peut qu'être inachevé » (*Ibid.*). C'est bien sûr ces retrouvailles émouvant avec soi-même qui permet au poète d'aller ensuite vers un « tu », « par » lequel le sujet se forme peu à peu et que la dédicace du recueil interpelle: « Plus par toi que pour toi ».

L'acte d'énonciation devient à ce compte un mode de salut, et l'intentionnalité narrative se replie sur l'intentionnalité figurative. L'euphorie émane de l'équilibre et de la réunion des deux plans de l'expression et du contenu. En effet, l'enjeu principal et la raison d'être de l'énonciation narrative dans ce poème, est de faire la poésie d'une part, et l'exigence de l'homogénéisation du contenu par la parole (la poésie) de l'autre. Ainsi, le sens se forme-t-il dans cette corrélation entre ces deux domaines perceptifs, celui de l'extéroceptif dont l'image est la naissance de la parole et celui de l'intéroceptif qui se manifeste par l'euphorie.

Sur un autre plan, l'événement que raconte le poète est un « récit esthétique » (1987: 26), selon l'expression de Greimas. L'instance non-sujet ne voulant plus l'être, se change en instance sujet. C'est cette aptitude qui permet à la « parole » de pouvoir entrer dans le champ de présence du sujet et de l'envahir, car le paraître avait dissimulé l'être. Déchirer « ce voile de fumée » et entrevoir « la vie ou la mort », voilà la tâche de la parole pour comprendre la réalité du monde. Ainsi le « je » se laisse-t-il ouvert aux provocations, aux effets intenses que lui impose la « parole ». La saisie esthétique dans ce poème se produit, reprenons les termes de Greimas, dans un moment de discontinuité sur le continu de l'espace et du temps vécu du poète, comme une « véritable fracture », suivi du changement d'isotopie. (Greimas, 1987) On a démontré en effet, comment la concrétisation de l'esthésie se faisait juste au moment où le « changement » de la situation, celui également d'isotopie se produisaient, ce dont le poète se sent réjouit. L'articulation du sens passionnel passe finalement par un moment de fusion entre le sujet et l'objet d'où émerge une vision transcendante de l'homme et du monde et ainsi, le voile du paraître se déchirant, la réalité d'une expérience esthétique unique trouve son heureuse traduction dans le langage, capable de redonner au poète – et au lecteur – l'être au monde. Car, comme l'évoque Meschonnic « chaque poème me surprend. Il me découvre, m'ajoute, me dépense, me renforce » (1972: 8)

Bibliographie

- Ancet, J. (1994). « Entretien avec Henri Meschonnic ». *Prétexte*. n°12 et 13. Paris: Prétexte Editeur. (http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/henri_meschonnic.htm).
- Chiss, J. L., Dessons, G. (2000). *La force du langage. Rythme, langage, traduction, Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris: Champion.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Fontanille, J. (1995). *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris: PUF.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Paris: PUF.

- Fontanille, J. (2004). *Soma et Séma*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Fontanille, J. (2007). « Sémiotique et éthique ». *Actes sémiotiques*. n° 110.
Disponible sur: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2445>. (Consulté le 05/05/2016)
- Fontanille, J, Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification*. Paris: Margada.
- Greimas, A.-J., Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil.
- Greimas, A.- J. (1987). *De l'Imperfection*. Fanlac: Périgueux.
- Greimas, A. -J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II, Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Martin, Serge. (2012). « Henri Meschonnic, commencements ». *Europe*. n 995. pp. 3-15.
- Meschonnic, H. (1972). *Pour la poétique*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, H. (1972). *Dédicaces proverbes*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, H. (2002). *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*. Maisonneuve et Larose.
- Meschonnic, H. (2008). *Parole rencontre*. L'Atelier du Grand Tétras.
- Parret, H. (1988). *Le sublime du quotidien*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamains.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.