Document generated on 06/02/2025 7:43 p.m.

Voix et Images

Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau

Paul Perron

Volume 4, Number 3, avril 1979

Louis-Philippe Hébert

URI: https://id.erudit.org/iderudit/200172ar
DOI: https://doi.org/10.7202/200172ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Perron, P. (1979). Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau. *Voix et Images*, *4*(3), 479–491. https://doi.org/10.7202/200172ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université du Québec, 1979

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau

SPECTACLE DE LA DANSE

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

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

Comment voulez-vous danser j'ai vu les murs
La ville coupe le regard au début
Coupe à l'épaule le regard manchot
Avant même une inflexion rythmique
Avant, sa course et repos au loin
Son épanouissement au loin du paysage
Avant la fleur du regard alliage au ciel
Mariage au ciel du regard
Infinis rencontrés heurt
Des merveilleux

La danse est seconde mesure et second départ
Elle prend possession du monde
Après la première victoire
Du regard

Qui lui ne laisse pas de trace en l'espace
— Moins que l'oiseau même et son sillage
Que même la chanson et son invisible passage
Remuement imperceptible de l'air —
Accolade, lui, par l'immatériel
Au plus près de l'immuable transparence
Comme un reflet dans l'onde au paysage
Qu'on n'a pas vu tomber dans la rivière

Or la danse est paraphrase de la vision
Le chemin retrouvé qu'ont perdu les yeux dans le but
Un attardement arabesque à reconstruire
Depuis sa source l'enveloppement de la séduction.

Les œuvres poétiques de Saint-Denys Garneau se trouvent privilégiées par le nombre et par la diversité des commentaires de tout ordre qu'elles ont suscités jusqu'ici. Cependant, malgré la quantité imposante et l'apparente variété des travaux critiques parus sur le poète, on peut, compte tenu de l'orientation particulière et de la nature même du discours qui les sous-tend, opérer une répartition de la majeure partie de ceux-ci en trois grandes catégories. Au mieux, ces ouvrages s'efforcent soit de maintenir des distinctions précises, soit de respecter des niveaux distincts lorsqu'ils se penchent sur la forme (stylistique, poétique...), le contenu (thématique, sémantique...), ou l'auteur (biographie, psychanalyse...). Au pire, les travaux en question passent d'un niveau à l'autre, tout en mêlant indifféremment des considérations sur la forme, le contenu, ou l'auteur.

Contrairement aux analyses proprement «littéraires», l'approche sémiotique considère le texte comme un ensemble de structures de signification qui s'organisent selon des règles de combinaison et de transformation. La description que nous proposons se situe sur le plan du discours et se présente comme l'esquisse d'une morphologie et d'une syntaxe du langage poétique tel qu'il se manifeste dans le poème «Spectacle de la danse». Notons cependant que nous voudrions avancer à titre d'hypothèse quelques éléments d'une typologie du discours poétique de Saint-Denys Garneau : mettre au jour le code propre au texte et le décrypter en établissant ses unités constitutives et les règles de leur agencement. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les travaux théoriques ainsi que pratiques de A. J. Greimas et de J. C. Coquet.

Dans toute analyse structurale la démarche initiale consiste à résoudre le problème de la segmentation ou du découpage du texte en séquences correspondant à une articulation présumée du contenu. Précisons néanmoins que cette première division du texte en parties, se fait par induction. En effet, «ce n'est pas une simple segmentation syntagmatique, c'est aussi une première projection sur le texte d'un ordre systématique et hiérarchique[1]». La segmentation en séquences nécessite un repérage de signes démarcatifs ou de traits différentiels. Il est donc possible, après l'inventaire de marques formelles et l'utilisation de la procédure de réduction, d'opérer un découpage du texte en deux séquences de longueur inégale (initiale/finale). La première séquence qui comprend les deux premières strophes, «Mes enfants... ne pouvez pas jouer» met en jeu des acteurs spécifiques en situation; tandis que la deuxième séquence, «Comment voulez-vous... l'enveloppement de la séduction», déploie des acteurs non identifiés, hors situation.

Au plan grammatical la séquence initiale s'oppose à la séquence finale par l'absence de l'accompli. Ainsi, la séquence finale se trouve marquée par la présence de l'aspect verbal, indiquant par rapport au sujet de l'énonciation le résultat d'une action faite antérieurement : «j'ai vu, ont perdu». Mais c'est d'abord par le repérage et ensuite par l'organisation en système oppositionnel de traits différentiels de type lexical que se délimite

l'aire de la séquence. Un examen des circonstants relatifs au temps laisse apparaître, grâce à leur mise en opposition, une dichotomie :

« avant » *v.* « après »

Ainsi donc, la ville coupe le regard avant qu'un certain type d'activité ne puisse avoir lieu et donne comme résultat la danse décrite dans la première séquence. Et c'est justement à cet « avant » *v.* cet « après » discursif — qui instaure l'univers sémantique en récit dramatisé et qui de ce fait, réalise une des conditions de la narrativité — que, comme l'écrit A. J. Greimas, « correspond *un renversement de la situation,* lequel sur le plan de la structure implicite, n'est rien d'autre qu'une inversion des signes du contenu. Une corrélation existe ainsi entre les deux plans

$$\frac{\text{avant}}{\text{après}} \simeq \frac{\text{contenu inversé}}{\text{contenu posé}}\text{[2]}\text{ ».}$$

La première dichotomie révélée ci-dessus permet de retranscrire la formule de A. J. Greimas selon les termes suivants :

$$\frac{\text{avant}}{\text{contenu inversé}} \; v. \; \frac{\text{après}}{\text{contenu posé.}}$$

Cette opposition au niveau des circonstants relatifs au temps, se trouve doublée d'une opposition de circonstants relatifs à l'espace :

« ici » *v.* « au loin »

que nous étudierons en détail au moment de la description des qualifications caractérisant les actants. Notons, pour le moment, que la constatation de cette opposition, entre autres, permet la délimitation des séquences.

La dichotomie constatée grâce au système oppositionnel élaboré ci-dessus, se trouve accentuée et confirmée lorsqu'on examine l'articulation des éléments constitutifs du procès d'énonciation. La première séquence s'ouvre par un court syntagme, ou une appellation de type prédicatif, « Mes enfants », qui permet au locuteur de prononcer un jugement sur les délocuteurs[3]. Cette appellation implique une double nomination puisque le locuteur se désigne non pas isolément, mais à partir d'un ensemble ou d'un groupe. Ainsi, dans « Mes enfants », un rapport est établi entre le déterminatif « Mes », le déterminé « enfants » et le déterminant virtuel « Nous », de sorte que cet appellatif identifie à la fois le locuteur « narrateur », et l'allocutaire « enfants », tout en les définissant l'un par rapport à l'autre et en les assimilant dans un même groupement, soit une conjonction. (Nous laisserons de côté un aspect du statut ambigu de ce type d'énonciation littéraire, c'est-à-dire, la bivalence référentielle inhérente au problème de l'identité de l'allocutaire : « enfants » = ou enfants, ou lecteur.) La clôture de cette séquence est assurée par une structure appellative analogue à celle qui l'inaugure, « Pauvres enfants », par laquelle un rapport s'institue entre le déterminatif « Pauvres », le déterminé « enfants » et le déterminant virtuel « Vous ». Remarquons que, d'un côté cette appellation prédicative corres-

pond à une fonction émotive (affectivité — compassion), qui lie le locuteur aux allocutaires. Mais que de l'autre, puisque le déterminatif « Pauvres » s'oppose à « Mes » et que le déterminant virtuel « Vous » s'oppose à « Nous », le locuteur amorce une distanciation par rapport aux déterminés « enfants » (disjonction) qui s'actualisera dans la séquence finale.

La séquence finale présente les déictiques indiciels « Je » et « Vous » (singulier *v.* pluriel) qui réalisent, quant au procès d'énonciation, les rôles de locuteur et d'allocutaire. Il s'agit avant tout de la désignation par le locuteur de l'allocutaire selon un appellatif socialement normalisé. Cet appellatif indique tout simplement les rapports qui existent entre les interlocuteurs dans la situation décrite. Notons l'absence de toute appellation prédicative à caractère émotif, liant le locuteur à l'allocutaire et constatons que le « Je » se désigne surtout isolément et non à partir d'une constellation, comme dans le cas de la première séquence. Remarquons également, qu'à un autre niveau le « Je » se définit par une activité antérieure /voir/ dont les « Vous » sont exclus, de sorte qu'il se trouve marqué par rapport à eux.

Il reste cependant à souligner que dans notre optique la séquence est conçue avant tout comme lieu actantiel. En effet, selon la théorie greimassienne du discours, les actants sont institués par la présence de sèmes qui définissent les fonctions (F), les prédicats « dynamiques », et les qualifications (Q), ou les prédicats « statiques ». Mais, comme le note J. C. Coquet, « toute recherche sur le système sémantique passe par l'identification des unités et des classes du discours[4] ». Il faut alors commencer par se poser la question suivante : Comment Saint-Denys Garneau construit-il ses définitions ? Nous avons dit que les actants sont déterminés par les fonctions (F) et les qualifications (Q), néanmoins, pour des raisons méthodologiques il nous est plus commode de recenser d'abord les acteurs qui jouent un rôle dans le texte avant de les convertir ultérieurement en actants[5].

Dans la séquence initiale les acteurs — enfants — sont d'abord caractérisés par une première fonction : le faire, mais ce faire se manifeste négativement (dansez mal = mal faire) et nous le transcrirons par : F = $\overline{/\text{faire}/}$. Les mêmes acteurs sont marqués par d'autres manifestations du /faire/ qui se laissent déduire à partir des syntagmes verbaux : « ne pouvez pas jouer », « ne savez pas jouer ». La fonction manifestée $\overline{/\text{faire}/}$ apparaît comme le résultat final d'un manque antérieur qui se comprend et qui s'organise selon les modalités du $\overline{/\text{pouvoir}/}$ (« ne pouvez pas ») et du $\overline{/\text{savoir}/}$ (« ne savez pas »), unies par des relations logiques que le texte prend soin d'établir. Dans cette séquence, le $\overline{/\text{faire}/}$ est défini comme étant le résultat du $\overline{/\text{pouvoir}/}$ qui lui, à son tour dépend du $\overline{/\text{savoir}/}$. En d'autres termes, ces deux modalités sont liées par une relation canonique, soit une suite ordonnée que nous pouvons traduire par la formule suivante : le $\overline{/\text{pouvoir}/}$ est, à cause du $\overline{/\text{savoir}/}$. Soulignons que ces rapports posés sous une forme négative seront, par la suite, pris en charge et articulés positivement dans la

deuxième séquence. Ainsi défini, ce renversement participe d'un processus qui instaure des liens de dénégation entre les deux séquences. Il est dès lors possible de transcrire la relation logique d'implications entre les deux modalités et la fonction du $\overline{/\text{faire}/}$:

$$[\overline{/\text{savoir}/} \rightarrow \overline{/\text{pouvoir}/}] = \overline{/\text{faire}/} :$$

À savoir incomplet, pouvoir incomplet, résultant dans un faire incomplet. Ces trois fonctions, organisées entre elles par des relations d'implication définissent le statut de l'actant de façon négative.

L'examen des appellatifs a révélé que dans la séquence initiale le locuteur se désignait comme étant intégré au groupe des allocutaires. Nous symboliserons alors cette relation «Mes enfants» par $[\frac{A}{a}]$: ce qui traduit bien le rapport réunissant A = (Ego) et a = (On) dans une même situation. La transcription symbolique $[\frac{A}{a}] = [\overline{A1}]$ *correspond non seulement aux* relations qui existent entre (Ego) et (On) mais également aux rapports logiques qui lient les modalités constitutives du $\overline{/\text{faire}/}$; ou l'aspect purement «dynamique» de l'actant.

Un relevé partiel obtenu par le truchement d'une première réduction des sèmes qualificatifs des actants qui se manifestent dans la séquence initiale nous donne :

s1... exiguïté	s5... négligence
s2... étouffement	s6... dysharmonie
s3... englobé	s7... dysphorie
s4... désordre	s8... compassion
	sn.....

Ces différents sèmes qualificatifs, d'ordre spatial, sensoriel et affectif se laissent à leur tour réduire à un dénominateur commun dans la mesure où ils se rapportent à une activité négative ou à un échec subi.

$$\left.\begin{matrix} s1 \\ \vdots \\ sn \end{matrix}\right\} \simeq \frac{\text{régi}}{\text{échec}} = \left(\frac{\overline{m1}}{\overline{m2}}\right)$$

Cette première séquence peut aussi se transcrire linéairement :

$$Q\left(\frac{\overline{m1}}{\overline{m2}}\right)\left[\frac{A}{a}\right] \simeq Q\left(\frac{\overline{m1}}{\overline{m2}}\right)\left[\overline{A1}\right]$$

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, cette séquence initiale est l'aboutissement et le résultat final d'une activité transformatrice précédente que la deuxième séquence aura comme tâche de compléter et d'établir dans son intégralité.

L'analyse de la séquence finale permet de remonter à l'origine de la transformation de [A1], car l'introduction d'un agent antagonique [A6] fait surgir sous forme d'affrontement deux «faire» contradictoires, réalisant par là même l'une des conditions élémentaires de la narrativité. La notion simple d'«agression» sert à dénommer la fonction de [A6], l'agent transformateur de [A1]. Mais afin d'avoir une idée du pouvoir de [A6] il suffit de constater les multiples transformations dont il est la cause. Le pouvoir de [A6] est indiqué par son action négative et son activité destructrice vis-à-vis du /voir/. L'acteur «la ville» «coupe le regard... coupe à l'épaule le regard». Il est maintenant possible de remonter au dernier maillon de la chaîne et de reconstruire en entier le système des relations logiques et sémantiques caractérisant [A1]. Notons pour le moment qu'un voir négatif («manchot» = amputé) est à la source même du /faire/. La série des modalités régissant les rapports entre les fonctions qui définissent les actants de la séquence initiale peut enfin être complétée :

Modalités		[/savoir/ →	/pouvoir/]	
Fonctions manifestées	/voir/			/faire/

Ce que l'on peut traduire par la formule : À voir incomplet, savoir incomplet et pouvoir incomplet résultant dans un faire incomplet. Notons également que l'agression a lieu et en situation, et dans le cadre de la manifestation pratique.

Un relevé sémique des qualifications de [A6] donne :

s1... exiguïté	s5... dysharmonie
s2... contraction	s6... dysphorie
s3... horizontalité	s7... englobant
s4... restriction	sn.....

Ces différents sèmes se réduisent à leur tour au dénominateur commun :

$$\left.\begin{matrix} s1 \\ . \\ . \\ . \\ . \\ sn \end{matrix}\right\} \simeq \text{agression (modalité pratique)} = F(m3)$$

La première séquence fait donc état d'une transformation subie par $\overline{[A1]}$. La deuxième séquence permet de remonter au moment même de la transformation et d'établir la situation à partir de laquelle cette dernière s'est effectuée. En d'autres mots, un actant jusqu'ici non identifié et non analysé a subi une modification sous forme d'agression «avant», réussie par [A6] et a laissé place à une situation finale $\overline{[A1]}$ «après» décrite dans la première séquence. Comme par un effet de rétrospection, la séquence finale permettra de remonter à «l'avant» et de restituer le contenu inversé qui a été originellement transformé. Remarquons pour le moment que nous avons réussi à mettre au jour quelques éléments d'une définition du discours au niveau de sa manifestation pratique que nous pouvons transcrire :

$$\rightarrow F(m3) \rightarrow Q \left(\frac{\overline{m1}}{\overline{m2}}\right) \overline{[A1]}$$

Afin de pouvoir rétablir dans leur intégralité les termes initiaux qui manquent à la formalisation complète du texte, il faut s'interroger sur la nature des rapports logiques liant les énoncés qui se constituent en unités narratives et qui définissent les fonctions des actants. Or, c'est par les manifestations de l'activité du «faire» que nous arrivons à remonter aux opérations logiques qui gouvernent les actants en jeu. Le texte oriente et structure, en effet, les relations constitutives de la performance. Le «faire» (danse) résulte d'un pouvoir qui lui, est décelable au niveau des transformations dont il est à l'origine : «course et repos au loin», «épanouissement au loin», «prend possession au loin». Le pouvoir abolit, en quelque sorte, les restrictions de l'espace et donne un accès réel à l'univers. Le savoir, par contre est indexé en creux et tout comme dans la première séquence, se trouve antérieur au pouvoir. Mais dans cette séquence le sujet-actant accomplit son /faire/ surtout grâce à un [/pouvoir-faire/] qui lui, est inné, donné une fois pour toutes. Notons que c'est avant tout par le /voir/ naturel que le sujet peut, fait et, par conséquent, est. Chez Saint-Denys Garneau le /voir/ est le garant du /faire/ : il est cette qualité «mystérieuse», «ineffable», cette «trace imperceptible», cette «immatérialité» que la danse aura comme tâche de reconstruire dans sa totalité depuis sa source jusqu'à son terme. C'est par le /voir/ que le sujet se révèle comme /Je/ intégral. Le /voir/ est la condition première et indispensable qui permet au /Je/-sujet de se distinguer et de se reconnaître comme poète. Le /voir/ (perception) est la «première victoire» qui donne accès à l'être et se trouve en même temps à l'origine de la «danse» (mouvement). D'ailleurs l'anagramme *voir* n'est-il pas inscrit au sein du mot «*victoire*» ? Dans une optique analogue, le titre du poème «Spectacle de la danse» (speculum = regard = perception; danse = mouvement) affirme les deux fonctions principales qui caractérisent le poète dans l'univers de Saint-Denys Garneau et semble un écho formel du titre du recueil *Regards et jeux dans l'espace*. Le statut du /savoir/ et du /pouvoir/ est tributaire de l'étendue

de la vision. Nous sommes maintenant en mesure d'instaurer dans son intégralité la série d'implications logiques définissant l'actant positif :

Modalités		[/savoir/ → /pouvoir/]	
Fonctions manifestées	/voir/		/faire/

Ce que l'on peut rendre par la formule : À voir absolu, savoir absolu puis pouvoir absolu résultant dans un faire absolu.

L'examen de la première séquence a révélé que le $\overline{/voir/}$ instituait le sujet en [$\overline{/savoir/}$-$\overline{/pouvoir/}$], ce qui ne lui permettait pas de vouloir ou de se manifester en tant qu'agent déterminé : processus que nous traduisons symboliquement par /On/. Corrélation, le /voir/ institue le sujet (poète) en [/savoir/-/pouvoir/], lui permettant de devenir un agent défini /Je/. Les deux suites ordonnées peuvent donc s'écrire de la façon suivante :

				Substituts
Fonctions manifestées	/voir/		/faire/	
Modalités		[/savoir/-/pouvoir/	/vouloir/]	/Je/
		[$\overline{/savoir/}$-$\overline{/pouvoir/}$	$\overline{/vouloir/}$]	/On/
Fonctions manifestées	$\overline{/voir/}$		$\overline{/faire/}$	

Il reste à compléter notre analyse par un relevé des sèmes qualificatifs qui marquent l'actant-sujet /Je/. Les sèmes sont avant tout d'ordre spatial, sensoriel et affectif.

s1/harmonie/ (cf. inflexion rythmique, mariage au ciel, etc.)
s2/immensité/ (cf. au loin, etc.)
s3/verticalité horizontalité/ (cf. au ciel, etc.)
s4/englobant/ (cf. possession, etc.)
s5/immatérialité/ (cf. pas de trace, etc.)
s6/transparence/ (cf. invisible passage, etc.)
s7/exaltation/ (cf. heurts des merveilleux, etc.)
s8/euphorie/ (cf. épanouissement, etc.)
sn.....

On pourrait continuer à répertorier les sèmes qualificatifs informant l'actant /Je/ ; il suffit de noter que tous, valorisés de façon positive, connotent le bonheur, forment par leur présence une dénégation absolue et se situent de tout point de vue à l'extrême opposé des sèmes qualificatifs de la séquence initiale. L'espace euphorique du bonheur et de la réalisation du /Je/ s'oppose donc à l'espace dysphorique du malheur et du /On/ déchu ; le «mariage du ciel et de la terre» s'oppose au manque d'«espace» imposé par la ville.

Ces différents sèmes, tout comme ceux de la première séquence, se laissent à leur tour réduire à un dénominateur commun, à cette différence près qu'ils participent d'une modalité mythique grâce à laquelle l'actant-sujet s'actualise sans opposition aucune, ce que nous transcrivons :

$$\left.\begin{matrix} s1 \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ sn \end{matrix}\right\} \simeq \frac{\text{régissant}}{\text{réussite}} = \frac{m1}{m2} \simeq /Je/$$

Ce qui donne lieu à la transcription linéaire suivante :

$$Q\ \left(\frac{m1}{m2}\right)\ [A1]$$

L'examen des actants qui se manifestent dans les deux séquences a permis d'élaborer, d'une part, le caractère construit des fonctions et, d'autre part, de constater la nature dichotomique et oppositionnelle des qualifications ou des actants-déixis. On peut reprendre, en résumé, les principales relations classématiques articulées dans ce texte :

Nature	Ville
/solitude/	/société/
/infini/	/fini/
/liberté/	/servitude/
/bonheur/	/malheur/

Pour que l'être, /Je/, puisse se retrouver dans son intégrité et participer au «bonheur» il faut qu'il soit coupé radicalement de la ville (Culture) ; ce qui présuppose une entente avec la Nature ou une fusion complète de l'être avec le Ciel et la Terre. La ville s'ingénie à empêcher toute harmonie et à interdire à jamais la relation fondamentale de l'être au monde : «la ville coupe le regard... coupe à l'épaule le regard». Il est, dès lors, possible de considérer le poème comme le récit de la métamorphose et de la perte originelles où un «après» négatif succède à un «avant» positif sans laisser aucun espoir de changement.

	Séquence 1 Après (maintenant)	Séquence 2 Avant (autrefois)
Actants-déixis	Ville	Nature
Actants-personnels On/Je	Altérité	Identité
Posé	/malheur/ F/Q négatives	/bonheur/ F/Q positives
Présupposé	Disjonction Terre ∨ Ciel	Conjonction Terre ∧ Ciel

On peut avancer, à ce stade de l'analyse, les premiers éléments d'une définition du discours tel qu'il se manifeste dans ce poème :

$$Q\ \left(\frac{m1}{m2}\right)\ [A1] \rightarrow [A6]\ F(m3) \rightarrow Q\ \left(\frac{\overline{m1}}{m2}\right)\ [\overline{A1}]$$

Cette transcription linéaire se laisse aussi présenter sous forme de tableau synoptique :

	Séquence 2		Séquence 1
	Avant (Jadis)		Après (Maintenant)
Qualifications	/régissant/ /réussite/	TR*	/régi/ /échec/
Modalités	(mythique) Affirmation de la suite positive : [/savoir/-/pouvoir/] → /vouloir/	Opérateur = /faire/ Actant = L'Homme Objet = Enfant Poète	(pratique) Affirmation de la suite négative : [$\overline{/savoir/}$-$\overline{/pouvoir/}$] → $\overline{/vouloir/}$
Fonctions manifestées	/voir/ → /faire/		$\overline{/voir/}$ → $\overline{/faire/}$
Substituts	/Je/		/On/

* TR = agent de transformation.

Un tel schéma appelle les commentaires explicatifs suivants :

Séquence 1 : L'actant-sujet est présenté d'emblée en situation. De plus, il bénéficie d'une double modalité syntaxique, liée par implication. Si l'actant-sujet possédait le /voir/, il lui serait alors possible de /pouvoir/ de /vouloir/ et par conséquent de /faire/. Mais être dans le monde c'est avant tout être agi (régi) et mal faire (échec). D'ailleurs l'/échec/ et le /régi/ semblent résulter de la présence de qualifications «négatives» empêchant l'actant-sujet de se constituer en véritable sujet qui serait lui-même à l'origine de son propre /vouloir-faire/. L'actant-sujet paraît comme la conjonction de [A, a], et le rapport entre le locuteur et les allocutaires (êtres déchus et incomplets) est symbolisé par $[\overline{A1}]$ = /On/. Il faut noter cependant que même si l'actant [a] est subordonné à [A], le premier est objet de compassion pour le second ; ils sont tous les deux marqués par des qualifications analogues, se trouvent dans la même situation, et sont régis par les mêmes forces. L'actant-objet [A2] n'est pas identifié et il semble exclu de la combinatoire puisqu'il n'y a pas de quête imaginable pour ceux qui ne savent pas voir. Ce manque d'objet peut s'exprimer par le rapport $[\frac{\overline{A1}}{A2(\emptyset)}]$. L'actant-destinateur se manifeste clairement par ces deux groupes corrélés : $\{\frac{\text{Hommes}}{\text{murs}} \simeq \frac{\text{Culture}}{\text{ville}}\} = \{\frac{b1}{b2} \simeq \frac{b3}{b4}\}$ = [A3] (l'agent est le terme inférieur de la proportion). Il reste à signaler que ce n'est qu'apparemment que $[\overline{A1}]$ se présente comme un actant-sujet, car il est régi et par là même correspond au destinataire [A4]. Cette nouvelle mise au point permet la formalisation suivante :

$$Q\ (\frac{m1}{m2})\ \{\frac{b1}{b2} \simeq \frac{b3}{b4}\}\ [\frac{A1}{A2(\emptyset)}\ \cup\ A4]$$

Séquence 2 : Comme par un effet de rétrospection, l'agent transformateur [A6], grâce à sa fonction antagonique et son faire /agression/ narrativise le texte. [A6] se présente comme un actant-sujet susceptible de se manifester par les mêmes groupes corrélés opératoires dans la séquence précédente : $\frac{\text{Hommes}}{\text{murs}} \simeq \frac{\text{Culture}}{\text{ville}} \simeq$ Malheur ; et dont le pouvoir d'agression qui lui est attribuable se déduit à partir des sèmes et des fonctions qui le qualifient. Puisque des sèmes analogues caractérisent également $[\overline{A1}]$, on est en droit d'avancer que non seulement l'agent transformateur change le statut des fonctions de l'actant [A1], mais encore qu'il en métamorphose la nature en lui imposant son propre réseau qualifiant de sèmes. Il s'agit là non d'un simple procès d'échange, comme on pourrait le croire de prime abord, mais plutôt de la dénégation et du remplacement d'un système qualificatif par un autre. Ainsi le système qualificatif dominant de l'actant transformateur [A6] $\{\frac{\text{Hommes}}{\text{murs}} \simeq \frac{\text{Culture}}{\text{ville}}\} = \{\frac{b1}{b2} \simeq \frac{b3}{b4}\}$ reste le seul en place et se trouve l'unique lieu dans lequel peut se manifester $[\overline{A1}]$. En

d'autres termes, le monde et les valeurs des Adultes s'imposent violemment à [$\overline{A1}$] et l'empêchent à tout jamais de se réaliser pleinement en harmonie avec la Nature en le privant de ses possibilités de /voir/. Ce processus de transfert et de destruction se traduit par l'assimilation d'une part, et par la commutabilité d'autre part, du destinateur [A3] et de l'opposant [A6], inscrivant [$\overline{A1}$] pour toujours dans le lieu de l'ultime transformation (contenu posé) et dans un réseau antagonique qui lui enlèvent toute possibilité de se constituer en véritable actant-sujet. De plus, cette séquence présente le lieu idéal, *locus amœnus,* et l'activité, modalité mythique, à partir desquels la transformation s'effectue. La réussite initiale est liée autant à l'absence de fonction [A6] qu'à la présence de qualifications «positives». Elle présume le syncrétisme [A1, A3] (sujet destinateur) et la possession de [A2] (l'objet désiré). Elle ne comporte aucun trait restrictif : les sèmes qualificatifs sont positifs, mais en outre [a] (Eux) n'est pas impliqué dans le rapport puisque [A1] (Ego) se manifeste seul. Il s'agit donc d'une réussite solitaire où l'actant [A1] se réalise complètement et sans restriction aucune dans un monde de l'absolu d'où l'autre est exclu.

Il est maintenant possible de proposer, en résumé, la formalisation suivante de ce qui a été exposé jusqu'ici :

$$Q\left(\frac{m1}{m2}\right)[A1] \rightarrow Q(m3)\,[A6]\left\{\frac{b1}{b2} \simeq \frac{b3}{b4}\right\} F \rightarrow Q\left(\frac{\overline{m1}}{\overline{m2}}\right)\left\{\frac{b1}{b2} \simeq \frac{b3}{b4}\right\}\left[\frac{A1}{A2(\emptyset)} \cup A4\right]$$

Cette formalisation articule les premiers éléments d'une typologie du discours et constitue le «sens linguistique» ou «invariant», qui rend possible toute interprétation textuelle cohérente.

Nous avons dit que le texte actualisait l'opposition Nature *v.* Culture, et que ces deux catégories organisant l'univers sémantique se doublaient de contenus corrélés qui correspondaient à la réussite d'un côté et à l'échec de l'autre et qu'ils bénéficiaient du même rapport de transformation entre eux que les contenus topiques[6]. Il reste cependant à préciser le statut de la réussite en question. L'Actant [A1] évolue seul et s'épanouit pleinement dans une nature où l'autre est absent, ce qui lui permet de participer à un rapport d'harmonie absolue avec l'univers. Il est, et il fait par soi et pour soi ; en d'autres termes, en tant que héros, l'actant-sujet syncrétise les fonctions du destinateur et du destinataire. Mais cette réussite n'est qu'apparente : car le monde de la plénitude solitaire s'avère fragile et impossible à soutenir puisque /Je/ est toujours un autre, c'est-à-dire que le sujet-actant ne peut pas réaliser absolument sa nature puisqu'il est un être social et que, en tant que tel, il se manifeste dans et par la culture qui l'agit et contre laquelle il ne peut rien, si ce n'est constater sa propre impuissance. À un autre niveau de réflexion, on pourrait dire que le /Je/ aspire à une réussite mythique et abstraite (se perdre dans l'imaginaire) tout en posant simultanément celle-ci comme illusoire puisqu'il sait habiter également le monde pratique des Adultes. Le /Je/ est conscient d'être fait par les Hommes ; il sait pertinemment que pour être il faut nécessairement inté-

rioriser les valeurs culturelles en place, ce qui le change radicalement et pour toujours. De plus, le /Je/ ne peut pas ne pas surgir dans ce monde pratique et social qui lui impose l'intériorisation non souhaitable mais inévitable de ces valeurs à la fois à la source du /voir/ et en même temps la force motivante de l'échec réel. Réussite illusoire (modalité du paraître) et échec réel (modalité de l'être) sont les deux pôles de ce micro-univers sémantique entre lesquels oscille l'être à la quête de soi. Désirant se fonder sous forme de plénitude d'être libre, le /Je/ réussit tout au plus à se réaliser comme manque d'être asservi /On/. Et si l'on peut parler de drame chez Saint-Denys Garneau c'est justement à propos de ce désir d'être totalement dans le monde des Adultes où il est impossible d'être; le désir d'être intégralement débouche sur un silence d'être indifférencié.

Un dernier tableau synoptique illustre ces grandes articulations des contenus dont le texte est investi :

	Séquence 2 (Avant)			Séquence 1 (Après)
Contenus	Contenu inversé			Contenu posé
	Contenu corrélé	Contenu topique		Contenu corrélé
Investissement sémantique	Réussite illusoire	Nature (Régissant)	Culture (Régi)	Échec Réel

Paul Perron,
Université de Toronto.

1. A. J. Creimas, *Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse, 1972, p. 10-11.
2. Id., *Du Sens,* Paris, Seuil, 1970, p. 187.
3. Pour une description du système d'appellatifs dans le roman, voir R. Le Huenen et P. Perron, «le Signifiant du personnage dans *Eugénie Grandet*», *Littérature,* Paris, Larousse, mai 1974, p. 38-48.
4. J.C. Coquet, *Sémiotique littéraire,* Paris, Mame, 1973, p. 154.
5. Voir A. J. Greimas «les Actants, les acteurs, et les figures», dans *Sémiotique narrative et textuelle,* Paris, Larousse, 1973, p. 161-176.
6. Sur le rapport contenu topique : contenu posé cf. A. J. Greimas, *Du Sens,* Paris, Seuil, 1970, p. 187-188.