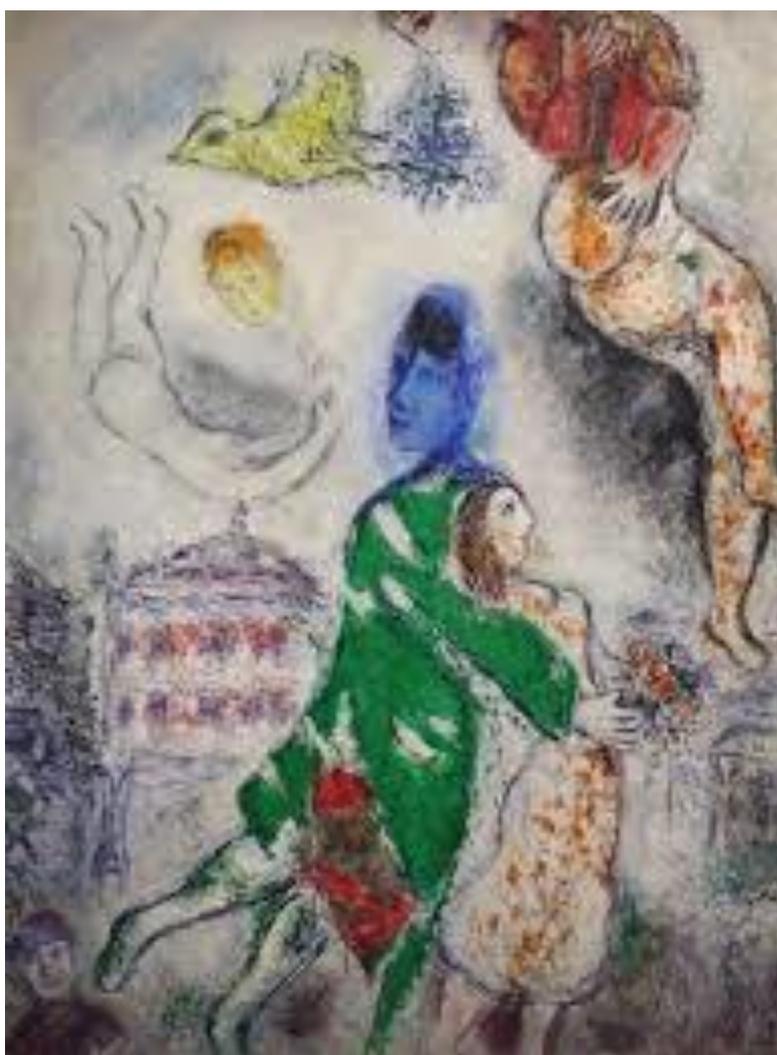


La Perception : langue, discours, cognition



**Actes du Colloque International, 6-7 décembre 2019
Paris-Sorbonne Université
Sous la direction d'Irina THOMIÈRES-SHAKOVSKAYA
Juin 2020**

« Personnages de l'Opéra » (1968-1971) par Marc Chagall

Table des matières

Introduction

- DIGONNET, Rémi, « CE GOÛT C'ÉTAIT CELUI DU PETIT MORCEAU DE MADELEINE... » : UNE APPROCHE QUALITATIVE DE LA CONSTRUCTION SYNTAXIQUE DANS LE DOMAINE DE LA PERCEPTION. p.5
- EL AREF, Ouidiane, LES VERBES DE PERCEPTION DANS L'ÉCRITURE BENJELLOUNIENNE. p.15
- GREZKA, Aude, VERBES DE PERCEPTION ET TRAITEMENT DE LA POLYSEMIE : POURQUOI ET COMMENT ? p.29
- HOUESOU, Dorgelès, KANGA, Konan Arsène, LE PROCÈS SYNESTHÉSIQUE DANS *LE CŒUR A GAZ* DE TRISTAN TZARA PORTÉE MÉTAPHORIQUE ET CONFIGURATIONS SYNECHDOCHQUES DE LA POLYSENSORIALITÉ. p.45
- LACASSAIN-LAGOIN, Christelle, LA COMPLÉMENTATION PROPOSITIONNELLE DES VERBES DITS DE PERCEPTION EN ANGLAIS CONTEMPORAIN : DE LA PERCEPTION À LA COGNITION. p.56
- STOTT, Paul, A COGNITIVE LINGUISTIC APPROACH TO THREE VERBS OF VISUAL PERCEPTION: *SEE, WATCH AND LOOK AT*. p.69
- THOMIÈRES-SHAKHOVSKAYA, Irina, DIRE LA PERCEPTION EN RUSSE. LE CAS DU VERBE *čujat'/počujat'* (sentir). p.78
- VAUTHIER, Joséphine, DIRE ET CONCEVOIR LE « NOIR » EN GREC ARCHAÏQUE : VARIATIONS AUTOUR D'UNE « COULEUR ». p.93
- WANG, Zhichao, ANALYSE CONTRASTIVE DES VERBES DE PERCEPTION VISUELLE PROTOTYPIQUES EN MANDARIN STANDARD ET EN FRANÇAIS : COMPLÉMENTATION ET POLYSÉMIE. p.107
- YANG, Liu, ÉTUDE COMPARATIVE DES ADJECTIFS DE PERCEPTION EN FRANÇAIS ET EN CHINOIS : DU SENS PROPRE AUX EMPLOIS MÉTAPHORIQUES. p.120
- BÉLIGON, Stéphanie, *SENTIR ET FEEL* : DEUX REPRÉSENTATIONS DE LA PERCEPTION. p.131
- NAGY, Andrea, SOUVENIRS SENSORIELS ET ORGANISATIONS TEXTUELLES. p.144

Introduction

Ce recueil regroupe les contributions des chercheurs autour du thème de la Perception. Le Colloque international « La Perception : langue, discours, cognition » qui s'est tenu à Paris-Sorbonne Université le 6 et le 7 décembre 2019¹ a permis aux linguistes venant d'horizons différents de présenter leurs travaux dans ce domaine. La réflexion s'est organisée autour de plusieurs axes : pragmatique, lexicale, sémantique, syntaxe, analyse du discours, linguistique contrastive.

Diverses langues sont représentées dans cette étude : français, anglais, chinois, grec ancien et russe. Certaines contributions se veulent contrastives alors que d'autres portent spécifiquement sur l'une des cinq langues mentionnées.

Dans son étude sur l'anglais, en partant du constat d'après lequel la syntaxe joue un rôle majeur dans le développement de l'intension, Rémi Dignonnet se fixe comme objectif d'analyser en contexte les trois principes syntaxiques que sont l'addition, le remplacement et le déplacement. Les résultats obtenus permettent à l'auteur de mettre en lumière la part cruciale jouée par la syntaxe pour la définition d'une perception en discours. Le lexique est vital pour l'expression du sensible ; or, lorsqu'il fait défaut, la syntaxe semble prendre le relais pour favoriser une meilleure compréhension de l'objet sensible.

Christelle Lacassain-Lagoïn se penche sur le phénomène de la complémentation propositionnelle. Les verbes dits de « perception » en anglais acceptent en effet tous les types de complémentation. L'auteur présente d'abord un panorama des verbes dits de perception, de leurs emplois, et de leurs compléments, pour aborder ensuite les énoncés à lecture de perception physiologique, qui comportent les trois types de complétives non finies. Elle s'intéresse enfin aux énoncés qui présentent une lecture d'inférence perceptuelle ou de cognition en présence de trois types de subordinées. Christelle Lacassain-Lagoïn montre qu'un verbe donné peut ainsi présenter des significations variées, allant de la perception à des notions telles que l'inférence, la connaissance ou le jugement.

Le domaine anglais est également représenté dans ce recueil par la contribution de Paul Stott sur les verbes de perception visuelle *see*, *watch* et *look at*. Le chercheur s'interroge si la distinction de perception active-passive est codée en anglais. Il se penche ainsi sur la distinction lexicale entre les épisodes d'AVP et de PVP. Paul Stott affirme en outre que les modèles de sélection et de sous-catégorisation des verbes semblent être motivés par le niveau d'interaction offert entre le percept et le percepteur.

Stéphanie Béligon se penche sur les verbes *sentir* et *feel*. Son article a pour objectif de déceler le cœur sémantique de ces deux verbes et de montrer que ces derniers font affleurer des conceptions de la perception divergentes en français et en anglais.

Andrea Nagy aborde trois types d'organisation textuelle de la macro-séquence 'souvenirs' et leurs caractéristiques textuelles liées à l'évocation des perceptions sensorielles. Le corpus choisi est un corpus d'œuvres littéraires.

Diverses contributions contenues dans ce recueil portent sur la langue française. Ouidiane El Aref analyse les verbes de perception en prenant comme corpus les romans de Ben Jelloun. L'auteur se donne comme objectif de vérifier la distribution et les traits distinctifs de divers verbes. Le chercheur remarque ainsi un emploi fréquent des verbes relatifs au visuel, ce qui rend les récits de Ben Jelloun dynamiques et leur procure une forte illusion du réel, permettant parfois aux lecteurs de se projeter dans ses histoires.

Dorgelès Houessou et Konan Arsène Kanga se penchent sur le phénomène de synesthésie en prenant comme corpus *Le cœur à gaz* de Tristan Tzara et en analysant les métaphores synesthésiques et les synecdoques polysensorielles. En mobilisant un imaginaire collectif du

¹ Ce colloque se situe dans la continuation de la Journée d'études en Sorbonne « Les mots des sens/le sens des mots », le 25 mai 2015.

corps comme théâtre, ce roman de Tzara aborde un lieu commun du topos littéraire, à savoir l'amour, dont le corps humain peut présenter physiologiquement les manifestations. Les auteurs arrivent à la conclusion que la synesthésie est à prendre au pied de la lettre comme une figure capitale du mouvement Dada.

Les verbes de perception en français constituent également l'objet de la recherche d'Aude Grezka. Son domaine d'analyse est constitué par les ressources linguistiques destinées au Traitement Automatique des Langues. L'auteur délimite d'abord deux types de verbes de perception : les verbes prototypiques et les verbes périphériques. Elle se penche ensuite sur l'extension sémantique des verbes de perception, qui peuvent, en plus de leur référence à un processus physiologique, désigner une activité cognitive ou un comportement psychologique. L'auteur conclut en affirmant le haut degré de polysémie des verbes de *perception*, soit sur le plan perceptif proprement dit, soit par rapport à d'autres champs sémantiques.

Les verbes de perception en russe, et plus particulièrement, le verbe *čujat' / počujat'* (sentir), est étudié par Irina Thomières-Shakhovskaya. L'auteur distingue ainsi divers emplois prédicatifs de ce verbe en prenant soin de décrire la nature des arguments du verbe. Elle se penche ensuite sur les spécifieurs (les noms au génitif, *zapax dyma*), les modifieurs (*sil'nyj*) et enfin, sur les adverbes qui se combinent avec *čujat' / počujat'*. Le chercheur propose ainsi un portrait lexicographique de ce verbe en russe.

Le grec archaïque, à son tour, est exploré par Joséphine Vauthier. Le chercheur se consacre plus précisément aux diverses façons de dire la couleur *noire*. Son étude dresse une liste de termes équivalents qui permettent de circonscrire le concept français de *noir* en grec ancien, tout en cherchant à savoir comment s'organise leur système sémantique au vu des spécialisations et emplois de chacun. Joséphine Vauthier propose également une étude distributionnelle des termes sélectionnés pour dire le *noir*. Elle en arrive à la conclusion que l'univers chromatique homérique du noir paraît plutôt cohérent et organisé autour d'un lexème qu'on peut dire fondamental, *μέλας*.

Deux contributions portent sur le chinois. Celle de Zhichao Wang se situe dans une logique contrastive et aborde les verbes de perception visuelle prototypique, *voir* et 看 (*kàn*), en français et en mandarin standard. La complémentation et la polysémie sont deux volets principaux de sa recherche. La relation entre la polysémie et les différents compléments des verbes est analysée sous le prisme des trois modes de perception (perception physiologique, perception physio-cognitive et perception cognitive).

L'article de Liu Yang porte, pour sa part, sur les adjectifs de perception. L'approche choisie est aussi contrastive, français – chinois. L'auteur s'intéresse à la façon dont les sens métaphoriques des adjectifs de perception sont produits, à la nature des relations avec les sens propres, tout en essayant de trouver des similitudes et des différences entre le français et le chinois. L'auteur arrive à la conclusion que les sens métaphoriques des adjectifs de perception viennent tout d'abord de la dérivation des expériences sensorielles concrètes pour ensuite être figés par des connaissances relatives au contexte culturel d'un peuple et aller vers les domaines abstraits.

« CE GOÛT C'ÉTAIT CELUI DU PETIT MORCEAU DE MADELEINE... » : UNE APPROCHE QUALITATIVE DE LA CONSTRUCTION SYNTAXIQUE DANS LE DOMAINE DE LA PERCEPTION.

Rémi DIGONNET (Université Jean Monnet de Saint-Étienne)

Introduction

« Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. » L'épisode de la madeleine de Proust illustre parfaitement la difficulté à nommer une sensation. Outre la mémoire qui fait défaut au narrateur de la *Recherche*., c'est davantage la difficulté à exprimer par les mots une sensation qui sera l'objet de cette étude. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle cette difficulté à définir le sensible se traduit dans le discours par une construction syntaxique renouvelée lorsque le lexique n'y suffit pas². Le goût recherché par le narrateur se trouve ainsi précisé par sa source (*petit morceau de madeleine*) circonstanciée (*après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul*), ses circonstances, temporelles – larges (*le dimanche matin*) ou étroites (*quand j'allais lui dire bonjour*) – et spatiales, – larges (*à Combray*) ou étroites (*dans sa chambre*) –, mais également par un réagencement syntaxique complexe composé d'une structure présentative (Mignot, 2016 : 267-68) doublée d'une dislocation à gauche (Mignot, 2016 : 285-86). À la suite de cet exemple³, nous affirmons donc que la syntaxe joue un rôle majeur dans le développement de l'intension (Paillard, 2000 : 132) d'une sensation. L'analyse en contexte de trois principes syntaxiques que sont l'addition, le remplacement et le déplacement, permettra de confirmer la part cruciale jouée par la syntaxe pour la définition d'une perception en discours.

1. Additions syntaxiques.

Vers un gradient cumulatif.

La citation de Proust observée précédemment, où le principe d'addition syntaxique – et sémantique (source, modification de la source, circonstances temporelles et spatiales) – joue à plein régime pour tenter de définir une sensation particulière, témoigne de la présence d'un modèle syntaxique cumulatif⁴ pour pallier le sémantisme extensif du terme *goût*. D'aucuns pourraient objecter l'existence d'un style cumulatif proustien et rapidement conclure à un principe additionnel non spécifique à l'expression de la sensation. Une analyse supplémentaire généralisée à un autre auteur, Zola en l'occurrence, nous montre qu'il n'en est rien. L'expression de la sensation est sujette à un principe cumulatif généralisé, visible dans le gradient proposé ci-dessous :

...semblaient avoir pris de l'**odeur**. Il était bon enfant pourtant,... (Z 280)
...était comme pénétré par cette **odeur de la cuisine**, qui le nourrissait de... (Z 204)
...de bonne heure, à dix heures. Une **odeur forte de cuisine** traînait. Florent revu sa... (Z 82)
...ouvrir porte et fenêtre. Florent, quand l'**odeur de toute cette cuisine devenait trop forte**... (Z 269)
...formidable de marmites et de hachoirs, des **odeurs de cuisine qui montaient dans la maison entière**... (Z 178)
...de bois, chantait plus fort, **emplissant la cuisine de l'odeur** pénétrante de l'oignon cuit. Auguste préparait, dans un plat...
(Z 185)

² Pour une analyse lexicale de la sensation, voir Béligon et al. (2019).

³ Nous remercions Aude Laferrière pour son expertise grammaticale dans le traitement de cet exemple.

⁴ D'autres modèles syntaxiques cumulatifs peuvent fonctionner à rebours lorsque par exemple l'identification de l'objet perçu tend à être retardée comme l'illustre l'écriture simonienne (Zemmour, 2008).

Une analyse des occurrences du terme *odeur* dans *Le Ventre de Paris*⁵ de Zola révèle l'existence d'un gradient cumulatif où l'intension de l'odeur se trouve peu à peu augmentée par l'expression de sa source (*odeur de la cuisine*), son effet (*forte*), son changement d'état (*devenait trop forte*), ou de ses actions (*monaient dans la maison entière, emplissant la cuisine*). La lisibilité de ce principe d'addition sémantique transparait également par la syntaxe mise en œuvre pour réduire l'extension de la sensation (Dubois, 2008 : 51). Le nom se trouve ainsi augmenté syntaxiquement par l'apparition d'une composition nominale simple (*odeur de la cuisine*), d'une complexification nominale grâce à la présence d'adjectifs, épithètes (*odeur forte de cuisine*) ou attributs (*l'odeur de toute cette cuisine devenait trop forte*), d'une subordination avec la présence d'une proposition subordonnée relative (*odeurs de cuisine qui monaient dans la maison entière*), d'une complémentation verbale sous-jacente enfin, sous la forme de participes, passés ou présents (*emplissant la cuisine de l'odeur*). Une telle gradation syntaxique pyramidale, de l'énoncé simple à l'énoncé complexe, illustre bien le développement de l'intension de la sensation initiale, qu'il s'agisse du poids des mots (longueur de la chaîne parlée) ou qu'il soit question de la charge cognitive (mémorisation et articulation du discours). Une analyse qualitative réduite à un exemple (Proust), doublée d'une étude développée sur plusieurs exemples (Zola), témoigne de l'existence d'un gradient syntaxique cumulatif pour exprimer la sensation.

Addition discursive.

Le principe additionnel perçu au niveau micro-discursif opère également au niveau macro-discursif lorsqu'une même sensation se trouve être développée par touches successives dans l'énoncé. Pour preuve, l'incipit du roman *Smell*⁶ de Jha témoigne de l'enrichissement sémantique progressif d'une sensation. L'odeur est d'abord caractérisée par sa source (*of fresh baguette*), ses actions, agentives (*fight, do battle, enter, pause, venture, pass, turn, make its last stand*) ou expérientielles (*hemmed in on all fronts, cut off from reinforcements, overwhelmed by the alien*), voire son caractère (*confidently*) :

When the wind blew hard, as it did very often that spring, the smell *of fresh baguette* would *fight* its way into the Epicerie Madras to *do battle* with the prickly smell of pickles and masalas. It would *enter* the store *confidently*, making light of the heavy-breasted, sari-wrapped mannequins, Chinese prayer wheels, and Indian video cassettes that were on display in the large window sill facing the street. Before the shelves of cooked foods – banana chips fried in coconut oil, samosas, gulab jamuns, and papads – it would *pause*, some of *its strength* diminished by the pungent foreign odours.

Another gust of cold April wind bursting through the open door would bring reinforcements, and the smell *of baguette* would *venture* farther into the store. It would *pass* over the vegetables undiminished, past the counter where my uncle sat reading his newspaper, past the magazine rack with its smell of ink and chemicals, and finally, *turn* the corner into the back room where I sat. There, *hemmed in on all fronts* by the heady perfume of cardamom, tumeric, cinnamon, and coriander, and *cut off from reinforcements* by the L-shaped configuration of the room, it would *make its last stand*, until *overwhelmed by the alien hosts*. (J 3)

Au fil du discours, l'odeur est augmentée syntaxiquement comme le montre la construction en pointillés: complémentation nominale (*of fresh baguette*), complémentation verbale active (*fight, do battle, enter*) ou passive (*hemmed in, cut off, overwhelmed*), complémentation adverbiale (*confidently*), complémentation génitive (*its strength*). La construction syntaxique en discours, illustrée par la

⁵ Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961 (1873). Nous soulignons.

⁶ Radhika Jha, *Smell*, New York, Éditions Soho Press, 2001 (1999). Nous soulignons.

personnification de la sensation, devient réelle co-construction (Brenning, 2014) lorsque la description d'une sensation s'articule autour d'un émetteur et d'un récepteur dans un échange dialogué. L'addition discursive se transforme alors en addition inter-discursive comme l'indique le dialogue suivant :

He could hear his throat and begin, 'The children, they are not happy with... they don't like...'
'Don't like what?' I would ask, willing him to look me in the face.
'You... your room... *the... smell is...*'
'*Different,*' Catherine would finish for him.
M Baleine: 'Yes, different.' His head would come up, his eyes sweep over me at last. But they would not rest on my face or body, they would look over my head into the distance. 'The children have been complaining about your smell.'
Me: 'My smell, *how do I smell?*'
M Baleine: '*There's nothing wrong with the way you smell, it's...*'
Mme Baleine: '*Different,* and you see children don't like difference.' (J 127)

La co-construction dialoguée, définitoire de la sensation, opère à plusieurs niveaux. D'une part une première co-construction assertive a lieu entre M. Baleine (*the... smell is...*) et la narratrice (*Different*), co-construction doublement marquée par le dialogue entre les deux personnages et soulignée par l'incise (*Catherine would finish for him*). D'autre part une deuxième co-construction, interrogative cette fois, advient entre la narratrice (*how do I smell ?*) et M. Baleine (*There's nothing wrong with the way you smell*). Enfin, une troisième co-construction, similaire à la première dans la formulation, mais résultant cette fois d'un échange entre M. Baleine (*it's...*) et Mme Baleine (*Different*) traduit selon un autre point de vue la co-construction inter-discursive d'une sensation d'après le principe d'addition. On a pu observer que ce principe syntaxique fonctionnait bien pour exprimer la sensation, en français comme en anglais, à la fois au niveau micro-discursif et macro-discursif. En l'absence d'un lexique nuancé, l'expression du sensible opère par construction, voire co-construction, syntaxique grâce à l'ajout de compléments divers pour en réduire son extension.

2. Remplacements syntaxiques.

Proformes clôturantes.

À l'inverse d'une addition, on observe parfois une réduction syntaxique de l'objet sensible. En d'autres termes, moins de mots s'avèrent nécessaires pour qualifier une sensation. Pour autant, la réduction syntaxique n'implique pas nécessairement une réduction de l'intension de la sensation concernée, en ceci qu'elle conserve souvent son sémantisme initial sous une forme condensée. On assiste alors au principe de remplacement syntaxique via le recours à la proforme comme le souligne l'extrait suivant :

'No, It's nothing like that. It's just...' I paused and bit my lips nervously. 'It's just this smell, a horrible smell. Can you smell *it*?'
'What?' Lotti began to laugh again. 'You really are crazy. I don't smell anything except perfume,' – she sniffed theatrically – 'something heavy with a base of sandalwood and musk.'
I stared into her face. 'You don't smell *it* then ?'
'Smell what?'
'*It. The smell* – like an animal, but stronger, more spicy.' (J 131-32)

On observe ici deux types de remplacements syntaxiques clôturants. En premier lieu, c'est le recours à la proforme minimale *it* qui remplace et condense l'expression initiale de la sensation présente dans le co-texte gauche. Les trois occurrences de *it* renvoient, en cascade, à la mention première de la mauvaise

odeur *this smell, a horrible smell*. En second lieu, on remarque le recours à une forme à la fois thématique et anaphorique, – symbolisée par le morphème initial *th-* (Jamet, 2007 : 75) à l’instar de la proforme *that* – de la sensation avec la détermination *the smell* qui remplace et encapsule une sensation déjà définie tout en évoquant un consensus entre les deux personnages. Dans les deux cas, on observe un remplacement à la syntaxe réduite, qui cependant ne diminue pas la charge sémantique. Les deux raisons principales en sont l’économie discursive (charge discursive trop importante, coût articulatoire) et l’économie cognitive (charge mémorielle trop importante, coût mémoriel) (Tournier, 2004 : 161).

Proformes non-clôturantes.

L’existence de proformes à haute teneur thématique (*the, this, that, it*) révélées, pour la plupart, par la présence du morphème *th-*, ne doit cependant pas occulter l’utilité de proformes au statut rhématique, signalées par le morphème *wh-* (Lapaire et Rotgé, 2002 : 665), pour exprimer la sensation:

‘No, It’s nothing like that. It’s just...’ I paused and bit my lips nervously. ‘It’s just this smell, a horrible smell. Can you smell it?’
 ‘What?’ Lotti began to laugh again. ‘You really are crazy. I don’t smell *anything* except perfume,’ – she sniffed theatrically – ‘*something* heavy with a base of sandalwood and musk.’
 I stared into her face. ‘You don’t smell it then?’
 ‘Smell *what*?’
 ‘It. The smell – like an animal, but stronger, more spicy.’ (J 131-32)

Le même extrait illustre la présence de deux types de remplacements syntaxiques non-clôturants. D’une part le recours à la forme simple de la proforme *what*, en attente de remplissage à droite, exige une précision sur le type de sensation (*What ?*) ou sur la qualité de la sensation attendue (*Smell what ?*), énoncé qui pourrait facilement être glosé par *smell which smell ?*. D’autre part le recours à la forme composée des proformes en *-thing*, observables avec *anything* et *something*, véritables suppôts olfactifs, annonce une ouverture potentielle visible dans le co-texte droit, qu’il s’agisse d’une complémentation prépositionnelle avec *except perfume* ou d’une complémentation adjectivale avec *heavy with a base of sandalwood and musk*. Si, a priori, le principe de remplacement tend à réduire l’étendue syntaxique de la sensation visée, il n’en est rien de son étendue sémantique. Le sémantisme initial de la sensation se trouve simplement condensé et encapsulé dans la proforme simple clôturante (*it*) ; son intension demeure. Mieux encore, le recours à des proformes composées non clôturantes (*anything, something*) autorise non seulement la reprise mais incite la sensation à être augmentée syntaxiquement et sémantiquement par un remplissage à droite avec pour résultat un développement de son intension.

3. Déplacements syntaxiques.

Schémas verbaux élémentaires.

Toute expression de la perception sensorielle située sur le noyau verbal (*voir, entendre, etc.*) est régie, en anglais comme en français⁷, par trois modes sémantiques distincts (agentif, expérientiel, perceptuel) que reflètent trois schémas syntaxiques (Khalifa et Miller, 2010) : (S Vagentif O), (S Vexpérientiel O) et (O Vperceptuel), tous observables dans *Madame Bovary*⁸ de Flaubert :

Au lieu de suivre la messe, elle *regardait* dans son livre les vignettes pieuses bordées d’azur. (F 85)
 Mais, dès qu’il *vit* le médecin, son exaltation tomba. (F 61)

⁷ Pour une analyse contrastive détaillée des verbes de perception, voir Guillemin-Flescher (1981), chapitre 8.

⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 (1856). Nous soulignons.

La pelle, les pincettes et le bec du soufflet, tous de proportion colossale, *brillaient* comme de l'acier poli. (F 61)

Le premier exemple illustre une vision volontaire exprimée par la structure S (*elle*) Vagentif (*regardait*) O (*les vignettes*). Le second exemple souligne une vision involontaire dévoilée par la structure S (*il*) Vexpérientiel (*vit*) O (*le médecin*). Le troisième exemple rend compte d'une structure différente tant le percept est mis en avant au détriment du sujet percevant qui disparaît. En effet, il faut bien distinguer l'énoncé de surface : S grammatical, mais O sémantique, (*la pelle, les pincettes et le bec du soufflet*) Vperceptuel (*brillaient*) de l'énoncé profond qui pourrait être paraphrasé par un sujet qui voit briller les outils mentionnés : S (absent car trop évident) V (voir) O (la brillance des outils). Il n'en demeure pas moins que dans le domaine visuel, le lexique varié (*regarder, voir, briller*) contient en lui-même les différences sémantiques attribuées aux trois rôles mentionnés précédemment. Il en va de même pour le domaine auditif :

Comme elle *écouta*, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques. (F 86)

On *entendit* une ritournelle de violon et les sons d'un cor. (F 102)

Le bruit gai d'un troupeau d'oies *retentissait* près de la mare. (F 60)

Le lexique varié (*écouter, entendre, retentir*) du domaine de l'audition permet de rendre compte des différences sémantiques de l'acte perceptif (agentif, expérientiel, perceptuel). En revanche, les autres sens, tels que le goût, le toucher ou l'olfaction (Theissen, 2011 : 115), davantage limités d'un point de vue lexical, ne permettent pas d'établir une différence sémantique grâce au lexique seul, mais doivent en appeler à la syntaxe essentiellement :

Sens donc : quelle odeur ! fit-il en la lui passant sous le nez à plusieurs reprises. (F 283)

On *sentait* une odeur d'iris et de draps humides. (F 62)

On était rafraîchi par un courant d'air glacial qui *sentait* le suif, le cuir et l'huile. (F 300)

Ces trois exemples affichent le recours au même verbe (*sentir*) pour signifier la part agentive (F 283), expérientielle (F 62), ou encore perceptuelle (F 300). Le premier exemple pourrait être glosé par le verbe agentif *flairer* comme dans *Elle le regardait, l'ouvrait, et même elle flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac* (F 110). Le second exemple pourrait être modalisé par le marqueur expérientiel *pouvoir*. Le troisième exemple pourrait être glosé par le verbe perceptuel *exhaler* comme dans *La barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron* (F 214). Cela montre que la syntaxe, c'est-à-dire l'ordre des mots dans la phrase, s'avère parfois essentielle pour signifier la sensation lorsque le lexique fait défaut. En résulte une gradation des sens entre ceux dont le lexique suffit à indiquer le rôle sémantique et les autres dont la syntaxe s'avère nécessaire pour la compréhension des rôles sémantiques.

Constructions nominales complexes.

Si la syntaxe peut s'avérer utile pour pallier le manque de diversité lexicale de certains sens dans le domaine du groupe verbal, elle exerce également son efficacité pour construire l'expression sensible dans le domaine du groupe nominal. Afin de mieux cerner les diverses constructions syntaxiques, l'étude du groupe nominal sera limitée au domaine de l'olfaction dans *Le Ventre de Paris* de Zola. Ainsi un nuancier qualitatif⁹ de ces constructions permettra-t-il de distinguer trois modèles syntaxiques : pré-construction, post-construction et co-construction sensible.

La pré-construction syntaxique a pour but de développer l'intension d'une sensation, ici olfactive, en amont de la chaîne parlée, à l'instar de l'antéposition de l'adjectif en anglais. On parlera alors de pré-modification lorsqu'une entité sensible viendra influencer ou *nourrir* au préalable le sémantisme de la sensation à définir :

⁹ Pour une approche quantitative de la complémentation nominale dans le domaine sensible, voir Dignonnet (2015).

C'était un parfum persistant, attaché à la peau d'une finesse de soie, un suint de marée coulant des seins superbes, des bras royaux, de la taille souple, mettant *un arôme* rude dans son *odeur* de femme. (Z 297)

Le rude *arôme* du parfum, à la saisie rhématique (*un*), vient ainsi influencer et transformer *son odeur de femme*, à la saisie thématique (*son*). La pré-modification syntaxique s'apparente bien souvent à une addition de la chose sensible lorsque par exemple une odeur est alimentée par un bouquet:

Les framboises ajoutaient un *bouquet* à cette *odeur* pure. (Z 479)

L'*odeur* pure, à la saisie thématique (*cette*), se trouve ainsi développée et augmentée en amont grâce à la présence d'un *bouquet* de framboises, à la saisie rhématique (*un*). L'articulation rhématique / thématique témoigne d'une pré-modification, à savoir l'addition d'un élément sensible nouveau sur une sensation première qui, par son fait, sera modifiée. Cette addition peut être démultipliée pour aboutir à une accumulation :

Puis les *odeurs* s'effaiaient, roulaient les unes sur les autres, s'épaississaient des bouffées du PortSalut, du limbourg, du géromé, du marolles, du livarot, du pont-l'évêque, peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de *puanteurs*. (Z 500)

Par effet mimétique, la chaîne parlée reflète l'accumulation pêle-mêle des différentes odeurs des différents fromages pour construire et aboutir à *une seule explosion de puanteurs*. Cependant, l'addition n'est pas la seule façon de pré-construire une sensation ; l'opposition en est une autre afin de préciser une odeur par le contraste olfactif :

Il ne la trouvait *pas* tiède et vivante, comme la poissonnière ; elle n'avait *pas*, non plus, la même odeur de marée, pimentée et de haut goût ; elle sentait la graisse, la fadeur des belles viandes. (Z 308)

Le redoublement de la négation, à la fois tactile (*tiède*) et olfactif (*odeur de marée*) anticipe le contraste qui permet de mieux définir l'odeur visée par contrepoint, celle de *la graisse*.

La post-construction syntaxique a pour but de développer l'intension d'une sensation en aval de la chaîne parlée, à l'instar de la complémentation nominale (*odeur de citron*). Le développement, à la fois sémantique et syntaxique, n'opère plus a priori mais bien a posteriori de la sensation visée. Ce développement se trouve souvent généré par la reprise du même terme juxtaposé :

L'*odeur* de l'étalage était nauséabonde, *une odeur* de vaisselle grasse et d'évier mal lavé. (Z 505)

La juxtaposition permet l'articulation entre saisie thématique (*l'odeur*) et rhématique (*une odeur*) via une relance de rhématicité pour apporter de nouvelles informations sur l'odeur initiale. L'effet olfactif (*nauséabonde*) se trouve ainsi précisé par la source olfactive (*de vaisselle grasse et d'évier mal lavé*), que cette dernière soit réelle ou virtuelle. La complémentation nominale peut s'étendre à une situation circonstanciée pour augmenter l'intension de la sensation :

On l'eût dite enveloppée *d'une odeur* de frai, *d'une de ces odeurs* épaisses qui montent des joncs et des nénuphars vaseux, quand les œufs font éclater les ventres des poissons, pâmés d'amour au soleil. (Z 256)

L'*odeur de frai* se trouve ainsi augmentée sémantiquement grâce aux circonstances syntaxiques déployées, à la fois spatiales (*qui montent des joncs et des nénuphars vaseux*) et temporelles (*quand les œufs font éclater les ventres des poissons*). De l'odeur au parfum, l'articulation thème / rhème, citée précédemment, peut cependant s'inverser, en apparence tout au moins :

Autour de lui, le poisson, d'une grande fraîcheur, avait *un bon parfum, ce parfum un peu âpre et irritant qui déprave l'appétit.* (Z 211)

Si l'énoncé de surface semble révéler une articulation rhème (*un bon parfum*) / thème (*ce parfum*) en raison du choix des déterminants, la complémentation olfactive juxtaposée apporte néanmoins une valeur ajoutée au parfum, cette valeur relevant de la connaissance partagée (*ce parfum un peu âpre et irritant qui déprave l'appétit*). On observe également un rapport sémantique hyperonymique / hyponymique dans la post-construction syntaxique d'une sensation :

Ce qui l'arrêtait là, plus encore que l'obscurité, c'était une *odeur* chaude, pénétrante, une *exhalaison* de bêtes vivantes, dont les alcalis la piquaient au nez et à la gorge. (Z 408)

L'hyperonyme initial (*odeur*), quoique qualifié, se trouve ainsi réduit sémantiquement par un hyponyme (*exhalaison*) qui en augmente l'intension. On assiste alors à une focalisation de la sensation :

L'*odeur* fraîche des légumes dans lesquels il était enfoncé, cette *senteur* pénétrante des carottes, le troublait jusqu'à l'évanouissement. (Z 14)

La focalisation opère au niveau du champ olfactif en passant de l'odeur à la senteur (réduction de l'extension), mais elle peut également s'observer au niveau des compléments du nom, lorsque l'on passe du légume à la carotte (augmentation de l'intension). Une autre manière de réduire l'extension première réside dans la discrétisation sensorielle par l'énumération :

Ils humaient les *odeurs* de Paris, le nez en l'air, ils auraient reconnu chaque coin, les yeux fermés rien qu'aux *haleines* liquoreuses sortant des marchands de vin, aux *souffles* chauds des boulangeries et des pâtisseries, aux étalages fades des fruitières. (Z 378)

L'extension première des *odeurs de Paris*, véritable mélange olfactif, se trouve ainsi déconstruite en odeurs plus spécifiques (*haleines liquoreuses sortant des marchands de vin, souffles chauds des boulangeries et des pâtisseries*) ; le ramassis olfactif y gagne en intension.

La co-construction syntaxique permet l'élaboration d'une sensation à partir de deux entités sensibles distinctes. Elle peut prendre la forme d'un mélange souvent contrasté que révèlent les prépositions spatiales comitatives telles que *dans* ou *au milieu de* :

Pendant qu'elle le regardait amicalement, de sa face tranquille, il était tout heureux de cette *odeur* saine des champs qu'elle lui apportait, dans les mauvaises *haleines* des Halles. (Z 282)

Le gaz brûlait dans l'air encore endormi de la salle ; un torchon oublié, les cartes de la veille, traînaient sur les tables, et le courant d'air de la porte grande ouverte mettait sa *pointe* fraîche au milieu de l'*odeur* chaude et renfermée du vin. (Z 41)

On observe ainsi une nouvelle caractérisation sensible du fait d'une articulation de composantes initiales distinctes (*odeur saine / mauvaises haleines, pointe fraîche / odeur chaude*). L'équilibre sensible n'est que rarement respecté tant une entité prend souvent le dessus sur une autre et procède ainsi par domination :

À ce moment, c'était surtout le marolles qui dominait ; il jetait des *bouffées* puissantes, une *senteur* de vieille litière, dans la fadeur des mottes de beurre. (Z 492)

Cette domination d'une odeur sur une autre, visible dans le choix lexical (*puissantes / fadeur*) témoigne cependant toujours d'une co-construction syntaxique, proche de l'état de guerre parfois :

Le camembert, de son *fumet* de venaison, avait vaincu les *odeurs* plus sourdes du marolles et du limbourg (Z 495)

Si la co-construction existe toujours au niveau syntaxique, elle a tendance à disparaître au niveau sémantique lorsque l'une des deux entités premières s'efface au profit de l'autre (*vaincu*), par simple renoncement ou par contagion :

Il [Le camembert] élargissait ses exhalaisons, étouffait les autres *senteurs* sous une abondance surprenante d'*haleines* gâtées. (Z 495)

La contagion sensible marque l'extrême limite de cette co-construction sémantique qui repose néanmoins toujours sur une alternance syntaxique (*haleines gâtées* / *autres senteurs*).

Reconstructions complexifiées.

Outre les schémas syntaxiques régis par la langue (groupe verbal) et les constructions syntaxiques développées en discours (groupe nominal complexe), l'expression de la sensation se trouve également optimisée par une reconstruction syntaxique complexifiée. L'énoncé en question n'est pas à proprement parler complexe car il ne génère ni coordination, ni subordination, qu'elle soit complétive, adverbiale ou relative, mais bien complexifié ; sa structure canonique (S V O) se trouvant modifiée. L'intérêt d'une telle reconstruction syntaxique, visible chez Proust (Henrot Sostero, 2017 : 87), notamment dans *Du côté de chez Swann*¹⁰, tient souvent d'une meilleure cohésion discursive (Maingueneau, 2009 : 25), mais affecte également l'intension de la sensation : elle permet à cette dernière de gagner en intension selon différents réagencements.

La passivation de la sensation dans l'énoncé autorise un développement sémantique et syntaxique de cette dernière en lui attribuant la place de complément d'agent :

Quand on se rapprochait et qu'on pouvait apercevoir le reste de la tour carrée et à demi détruite qui, moins haute, subsistait à côté de lui, *on était frappé surtout du ton rougeâtre et sombre des pierres* ; et, par un matin brumeux d'automne, on aurait dit, s'élevant au-dessus du violet orageux des vignobles, une ruine de pourpre presque de la couleur de la vigne vierge. (P 163)

À partir de l'ordre canonique sujet – verbe – objet : *Le ton rougeâtre et sombre des pierres frappait les habitants de Combray*, la passivation engendre une inversion des arguments. En inversant le sujet avec son objet, la passivation permet à la fois de ne pas nommer un sujet inconnu (Souesme, 2003 : 20) ou trop évident (ici les habitants de Combray) et de conserver une cohésion discursive en amont (cohérence du sujet grammatical *on*) comme en aval (la couleur initiale se trouve ensuite développée par l'image d'une *ruine de pourpre*). Mais surtout, le passage à la voix passive autorise la sensation visuelle à progresser dans son sémantisme de par sa possible étendue vers la droite (double qualification et complémentation nominale) sans oublier qu'elle y gagne une intension certaine puisque redéfinie ensuite par l'image de la *ruine de pourpre*.

L'extraposition de la sensation dans l'énoncé permet à cette dernière d'être alimentée sans limites discursives et cognitives tant sa description peut s'étendre sur la droite de l'énoncé :

Aussi quand j'amenais un nouvel ami *il était bien rare qu'il ne fredonnât pas* : « *Ô Dieu de nos Pères* » de *La Juive* ou bien « *Israël, romps ta chaîne* », ne chantant que l'air naturellement (Ti la lam ta lam, talim), mais j'avais peur que mon camarade ne le connût et ne rétablît les paroles. (P 194)

À partir de la structure canonique : *Le fait qu'il ne fredonnât pas* : « *Ô Dieu de nos Pères* » de *La Juive* ou bien « *Israël, romps ta chaîne* » *était bien rare*, l'extraposition permet d'antéposer le jugement personnel (*il était bien rare*). En déplaçant le sujet sémantique (*Le fait qu'il ne fredonnât pas* : *Ô Dieu de nos Pères* de *La Juive* ou bien *Israël, romps ta chaîne*) vers la droite de la chaîne parlée afin de le remplacer par un sujet grammatical suppôt (*il*) – logiquement nommé dummy subject en anglais –, l'extraposition autorise un gain sémantique conséquent pour la sensation auditive décrite : le fredonnement d'une part, la teneur du fredonnement d'autre part (*Ô Dieu de nos Pères* de *La Juive* ou

¹⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions Flammarion, 1987 (1913). Nous soulignons.

bien *Israël, romps ta chaîne*), mais également la manière du fredonnement (*ne chantant que l'air naturellement*) ainsi que son essence onomatopéique (*Ti la lam ta lam, talim*). Ce gain sémantique, cette plus-value intensive de la sensation auditive, n'est possible que par l'intermédiaire de l'extraposition qui, grâce au réagencement, donne libre cours à la définition de la sensation en aval.

Le clivage de la sensation dans l'énoncé, qu'il soit sujet ou objet, génère une mise en valeur d'un élément sensible au détriment d'un autre, et ainsi est source d'un contraste sous-jacent qui apporte une intension à la sensation que l'on souhaite définir :

Certes, ce qui palpète ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément ; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées. (P 143)

À partir de l'ordre canonique initial, composé d'une proposition principale et d'une proposition subordonnée relative périphrastique : *L'image, le souvenir visuel, qui tente de suivre cette saveur jusqu'à moi, palpète ainsi au fond de moi*, la proposition pseudo-clivée se développe par la mise en relief du sujet (*l'image, le souvenir visuel*). Outre la thématization de la sensation visuelle, c'est l'intension de la sensation visuelle qui se trouve renforcée, d'une part grâce à la présence dorénavant possible d'une proposition subordonnée relative (*qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi*), d'autre part en raison du contraste sous-jacent qui opère entre deux modalités sensorielles concurrentes, l'une visuelle (*l'image*), l'autre gustative (*cette saveur*). D'après le narrateur, ce qui devrait palpiter au fond de lui-même, c'est bien le souvenir visuel (*l'image*) et non la saveur. Le recours à la pseudo-clivée, comme à la clivée d'ailleurs, permet ainsi d'augmenter l'intension de la sensation du fait de l'opposition induite.

Grâce au réagencement syntaxique, la passivation, l'extraposition et le clivage, confèrent non seulement une attention particulière à la sensation (soit par le principe de topicalisation (Lapaire et Rotgé, 2004 : 347) qui détache un élément de l'énoncé, soit par le principe du end focus (Lapaire et Rotgé, 2004 : 22) qui place l'élément important à la fin) mais en augmentent considérablement son intension. Ainsi ces variations syntaxiques permettent-elles une meilleure définition, une meilleure compréhension de la sensation, soit par accumulation, soit par opposition sous-jacente. Qu'il s'agisse de schémas contraints ou de constructions complexes, voire complexifiées, les déplacements syntaxiques sont l'occasion, comme on a pu le voir, de définir plus avant la sensation et d'en renforcer son intension. La syntaxe, c'est-à-dire l'ordre des mots dans l'énoncé, joue en réalité un rôle essentiel pour le développement du sémantisme d'une sensation.

Conclusion.

Cette étude a voulu montrer l'importance de la syntaxe pour définir une sensation. Si le lexique demeure vital pour l'expression du sensible, lorsqu'il fait défaut, la syntaxe semble prendre le relais pour favoriser une meilleure compréhension de l'objet sensible. L'exploration de trois principes syntaxiques majeurs : l'addition, le remplacement et le déplacement, a montré toute l'utilité de la syntaxe pour une expression fine de la sensation en discours. L'addition, micro-discursive ou macro-discursive, le remplacement, clôturant ou non-clôturant, et le déplacement, contraint ou libre, pré-construit, post-construit ou encore co-construit, participent tous trois, de près ou de loin, d'un développement de l'intension de la sensation visée. Le goût du petit morceau de madeleine acquiert ainsi tout son sens en discours grâce aux rouages subtils d'une syntaxe salvatrice pour l'expression du sensible.

Corpus.

FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, Paris, Éditions Gallimard, 2001 (1856).

JHA, R., *Smell*, New York, Éditions Soho Press, 2001 (1999).

PROUST, M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 1987 (1913).

ZOLA, É., *Le Ventre de Paris*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961 (1873).

Bibliographie.

BÉLIGON, S., BOURDIER, V., DIGONNET, R., LACASSAIN-LAGOIN, Ch., « Lexicon, Sensations, Perceptions and Emotions / Lexique, sensations, perceptions et émotions », *Lexis*, 13, 2019.

- BRENNING, J., « Les co-constructions syntaxiques en allemand parlé », thèse de doctorat sous la direction de Lorenza Mondada et Peter Auer, soutenue à Lyon École normale supérieure le 31 janvier 2014.
- DIGONNET, R., « La perception entre cause et résultat : étude du domaine sensoriel », in Thomières, I. et Viellard, S. (dirs.), *La grammaire de la cause, Actes du colloque international des 23 et 24 octobre 2015 à Paris-Sorbonne*, Paris, 2016, pp. 107-130.
- DUBOIS, D., « Sens communs et sens commun : expériences sensibles, connaissance(s) ou doxa ? », Sarfati, G.-E. (dir.), *Discours et sens commun, Langages*, 170, 2008, pp. 41-53.
- GUILLEMIN-FLESCHER, J., *Syntaxe comparée du français et de l'anglais : problèmes de traduction*, Paris, Ophrys, 1981.
- HENROT SOSTERO, G., « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », *Écriture impressionniste et monologue intérieur (I), Modèles linguistiques*, 75, 2017, pp. 79-104.
- JAMET, D., MERILLOU, C., QUAYLE, N., *L'épreuve de linguistique à l'agrégation interne d'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- KHALIFA, J.-C., MILLER, Ph., *Perception et structures linguistiques. Huit études sur l'anglais*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- LAPAIRE, J.-R., et RORTGE, W., *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- MAINGUENEAU, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009.
- MIGNOT, É., *Linguistique anglaise*, Paris, Armand Colin, 2016.
- PAILLARD, M., *Lexicologie contrastive anglais-français*, Paris, Ophrys, 2000.
- ROTGE, W., LAPAIRE, J.-R., *Réussir le commentaire grammatical de textes*, Paris, Ellipses, 2004.
- SOUESME, J.-Cl., *Grammaire anglaise en contexte*, Paris, Ophrys, 2003.
- THEISSEN, A., « Sentir : les constructions prédicatives de l'olfaction », in Kleiber, G., et Vuillaume, M. (dirs.), *Pour une linguistique des odeurs, Langages*, 181, 2011, pp. 109-125.
- TOURNIER, J., *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Ellipses, 2004.
- ZEMMOUR, D., *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.

LES VERBES DE PERCEPTION DANS L'ÉCRITURE BENJELLOUNIENNE

Ouidiane EL AREF (Université Cady Ayyd, Maroc)

Résumé.

Chaque écrivain passe par le statut de l'écrivain-voyageur, sa littérature est alors aimantée par l'ensemble des épreuves vécues dans les différents endroits visités. Honoré de Balzac écrit dans son ouvrage *Petites Misères de la vie conjugale* : « Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations ». Qu'en est-il de celui qui a eu le prix Goncourt avec son livre *La nuit sacrée* et celui de la Méditerranée en 1995 pour son roman *l'Homme rompu*, manuscrit qui aborde la corruption au Maroc ?

Un texte de Tahar Ben Jelloun laisse rarement ses lecteurs indifférents par les sensations qu'il déclenche et le voyage, tantôt euphorique tantôt inquiétant, qu'il offre. Cet auteur marocain d'expression française qui se qualifie comme étant témoin de son époque, fouillant la société marocaine et ses traces à la manière d'un archéologue. Comment emporte-t-il ses lecteurs dans ses rêveries et de quelle façon les implique-t-il dans ses textes ?

L'examen de sa production littéraire dévoile un rapprochement entre la langue et le champ des apparences : *le regard, le visage, la voix, le corps sexué, le toucher*, etc. Les verbes de perception sont introduits avec des fréquences inégales, entre 6380 pour la vue et 250 pour l'ouïe, de plus l'examen des contextes de la catégorie du verbe nous donnera une vision plus détaillée concernant l'usage de T. Ben Jelloun de ses sens et nous permettra de comprendre le fonctionnement d'un tel emploi. Quelques protagonistes mangent avec leurs yeux, d'autres sentent avec leurs cœurs, touchent avec leurs esprits... L'une des caractéristiques, connues, des romans de T. Ben Jelloun, c'est de permettre aux lecteurs de sentir les odeurs à sa manière et de voir les couleurs à travers ses yeux, de dresser le portrait d'une société marocaine riche, complexe mais surtout contradictoire, en d'autres termes de créer l'illusion du réel.

C'est dans cette approche, et en usant de la méthode lexicométrique à l'aide du logiciel spécialisé dans le traitement des grands corpus littéraire – Hyperbase -, que nous envisageons aborder les verbes de perception dans la production romanesque [de 1973 à 2010] du conteur de l'Orient afin de vérifier leur distribution et leurs traits distinctifs.

Introduction.

Pourquoi la cave de ma mémoire où habitent deux langues ne se plaint jamais ? Les mots y circulent en toute liberté et il leur arrive de se faire remplacer ou supplanter par d'autres mots sans que cela fasse un drame. C'est que ma langue maternelle cultive l'hospitalité et entretient la cohabitation avec intelligence et humour¹¹.

Les mots de la langue sont classifiés, selon la syntaxe traditionnelle, en catégories grammaticales. Cette classification est basée sur trois critères à savoir la nature, la fonction et la position. Quel serait, alors, l'intérêt d'une analyse de la distribution des catégories grammaticales dans une œuvre littéraire et de quelle manière cette analyse pourrait permettre une compréhension de l'emploi particulier de ces catégories.

¹¹ Ben Jelloun, T., « Souche/pas souche », *Le Monde diplomatique*, 2007, N° 638.

La distribution des catégories grammaticales, spécialement celles nominales et verbales, pourrait être un indice très révélateur des « styles, des genres et des auteurs » comme l'explique É. Brunet (1983 : 836). Il ajoute en écrivant qu'un auteur même en voulant être pertinent pourrait procéder à des choix mais ces derniers ne seraient pas conscients telles les empreintes d'un homme qui sont un trait distinctif mais on ne les choisit pas et on ne les sent même pas au bout des doigts.

Peut-on, alors, partir de l'étude des catégories grammaticales et spécialement les verbes pour comprendre davantage l'écriture de Tahar Ben Jelloun déterminer son style ?

Avant d'examiner cette exploitation verbale, il serait nécessaire d'expliquer le choix de la méthode et l'apport qu'elle donne à notre analyse. Pour ce, nous présenterons, en premier lieu, quelques fonctionnalités du logiciel exploité, dans un second temps nous exposerons la distribution des verbes de perceptions dans le corpus et nous finirons par la présentation de quelques contextes des verbes spécialement ceux de perception.

La première question qui se pose, est pourquoi mêler les sciences exactes à la littérature ?

L'intérêt des méthodes statistiques est qu'elles pointent, selon Jean Peytard, la zone ou le phénomène qui présente une variation. Ce dernier souligne avec justesse que l'intérêt principal de ces méthodes est de contraindre « le chercheur à revenir au texte » (Peytard, 1992 : 214) et cite par ailleurs un passage de Jean-Pierre Massonie :

[...] la statistique devient donc l'art et la manière de poser des questions nouvelles à l'endroit qu'il convient dans le texte...Non de résoudre des problèmes, mais de les faire naître par une lecture nouvelle, en indiquant où on doit relire (Massonie, 1990 : 102).

Ces propos explicitent les apports extrêmement heuristiques de l'outil statistique. Ce dernier n'accomplit sa dimension que lorsqu'il est convoqué pour sa capacité à faire émerger du corpus des parcours de lecture, et que les observations quantifiées, envisagées comme des pistes et non comme des résultats, alimentent la poursuite de l'analyse. Il reste un simple facilitateur du geste de lecture qui implique une tâche de compréhension et d'interprétation à la charge de l'utilisateur.

Pour ce travail, l'outil exploité est Hyperbase, c'est un logiciel hypertexte pour le traitement documentaire et statistique des grands corpus. Il a été créé par Étienne Brunet en 1989. Hyperbase combine des fonctionnalités documentaires et statistiques, il est utilisé en linguistique de corpus, en statistique textuelle et en philologie. Ce logiciel existe en plusieurs versions, celle exploitée pour cette analyse et la version Standard 9.0 éditée en 2011.

Le menu principal représente la page d'accueil du logiciel, ce menu permet l'accès aux différentes applications.



Menu principal d'Hyperbase

Une fois la base de données préparée [É. Brunet, manuel de référence 2011], nous pouvons alors apprécier les fonctionnalités du logiciel. Ce menu propose deux séries de fonctions, documentaires présentés en haut de l'écran [plan horizontal] et statistiques regroupées à gauche [plan vertical].

L'œuvre romanesque - objet d'analyse - comprend dix-huit romans de Tahar Ben Jelloun [1974-2010] qui, après lemmatisation, comportent 1.045.428 occurrences et 37.276 vocables. En sollicitant le bouton évolution nous avons la liste des mots employés par l'auteur avec leur indice de corrélation. En effectuant les regroupements par catégories grammaticales et par ordre décroissant, nous nous retrouvons avec des listes. Ces dernières mettent en relief différents champs sémantiques en particulier le corps humain, les sentiments, la famille, le voyage, l'exil...

Celle des verbes, sujet de notre analyse, est la suivante :

Verbes

Ecart	TLF	Corpus	Mot				
33,62	46985	1102	sais	17,92	254486	3112	avait
33,12	120934	2157	suis	17,85	3446	129	raconte
27,93	6216	262	savais	17,75	16783	363	devait
25,17	8617	296	étions	17,42	28238	526	disait
24,22	12531	366	partir	17,29	19634	402	vivre
23,69	3954	175	raconter	17,27	3949	137	devenue
22,65	3465	156	faisais	16,97	4945	156	voyais
21,81	9188	278	parlait	16,75	12002	279	savait
21,63	4243	170	souviens	16,68	5600	167	dormir
20,87	31088	622	faisait	16,34	2839	107	réussi
20,17	7115	223	devenu	16,17	16922	348	rire
19,71	3639	144	pensais	15,95	3147	112	poser
19,23	15775	367	fallait	15,91	21409	409	parle
19,12	4258	155	sentais	15,67	4215	133	décidé
18,23	10111	262	tombe	14,87	20556	383	fais

14,81	6450	169	retrouver	8,08	6725	122	comprends
14,37	13652	283	peux	7,74	14714	219	regarde
14,35	6303	163	voulais	7,73	6029	110	portait
14,29	306548	3469	était	7,65	24382	329	passé
14,2	55188	804	étaient	7,6	6777	119	oublier
14,01	8510	197	manque	7,57	17010	244	mourir
13,64	11932	246	lire	7,48	7155	123	viennent
13,1	6444	156	oublié	7,4	7975	133	jouer
12,98	15747	293	perdu	7,29	9401	150	sentait
12,96	6687	159	vas	7,27	25883	340	passer
12,94	9671	204	manger	7,23	8172	134	aimait
12,94	13983	268	mit	7,04	21399	287	demande
12,79	4247	116	vécu	6,78	6414	108	marcher
12,52	8304	181	compris	6,77	26946	344	pouvait
12,47	38410	571	parler	6,73	7706	124	faisaient
12,13	7803	170	passait	6,63	8993	139	ferme
12,05	18007	312	pense	6,32	10909	159	tiens
11,88	14042	257	dû	6,17	13030	182	arrive
11,38	9457	188	quitter	6,13	50645	580	va
11,1	28129	425	vois	5,97	159577	1643	sont
11,07	5880	132	disais	5,79	8695	128	arrivée
11,06	5885	132	changé	5,71	11782	163	marche
11,06	5631	128	pleurer	5,67	22605	281	mis
11,06	5380	124	marché	5,53	21654	269	sait
10,95	8472	170	appris	5,53	15457	202	prit
10,8	175830	1989	faire	5,29	15713	202	penser
10,79	4685	111	venaient	5,15	15679	200	demanda
10,71	8479	168	donnait	5,09	32382	374	aurait
10,54	10665	197	arrivé	4,96	10222	138	aimé
10,37	6747	140	pouvais	4,95	206109	2044	fait
10,17	5195	115	arrivait	4,95	9076	125	rester
10,05	7819	153	devenir	4,57	37947	421	avaient
9,99	5537	119	pensait	4,41	18421	220	laisser
9,86	26300	384	donne	4,23	9301	121	connu
9,78	5835	122	travailler	4,21	11071	140	tomber
9,72	9692	176	visite	4,16	22426	258	venir
9,69	6765	135	prends	4,11	16187	193	vit
9,31	14561	235	voulait	3,87	37308	402	aller
9,27	6644	130	boire	3,83	8709	111	revenir
9,05	6617	128	lever	3,52	32648	350	pris
9,05	9024	161	connais	3,33	14638	168	vis
8,94	23878	342	vais	3,28	11669	137	regarder
8,93	15810	246	sortir	3,19	9050	109	avions
8,84	5261	107	laissait	3,08	9434	112	fus
8,75	17392	263	passe	3,07	14133	160	dois
8,69	41390	534	dis	3,04	85086	840	faut
8,58	7171	132	changer				
8,37	17706	262	laisse				
8,29	13296	208	perdre				
-2.01	39279	312	vu	-3.13	26136	185	pouvoir
-2.34	34019	262	doit	-3.18	31724	229	pu
-2.42	23115	171	croire	-3.56	32396	228	eut

-3.63	24951	168	trouver
-4.10	51908	374	fit
-4.16	30495	203	veut
-4.47	18577	108	faites
-4.62	38595	258	reste
-4.91	30808	193	avons
-4.94	25812	155	trouve
-5.15	35159	222	part
-5.51	23260	128	voit
-5.55	22091	119	voulu
-9.08	109395	691	ont
-9.50	35231	146	doute
-10.12	36167	141	étais
-11.24	55797	247	soit
-11.40	36476	120	aime
-11.69	115195	652	avoir
-16.06	52437	121	avais
-17.28	63506	156	avez
-38.39	248484	413	ai
-41.64	986675	4892	est

La liste des verbes présente des écarts qui varient entre 33,62 pour le verbe *savoir* et 3,04 pour *falloir*. Le premier constat est que Tahar Ben Jelloun s'intéresse beaucoup à la culture et au savoir et utilise plusieurs verbes pour la narration comme : *parler, disait, raconter...* ainsi que d'autres pour traduire le mouvement dans l'action comme : *partir, marchait, visiter...*

Pour les verbes excédentaires, c'est le savoir ainsi que la pensée qui sont mis en exergue par la liste des deux verbes - dans leurs différentes formes flexionnelles : *savoir, penser*. Cet aspect est perçu dans toutes les histoires évoquées par l'auteur et surtout dans le roman-poème *Harrouda*. Nous citons l'extrait suivant où Ben Jelloun parle de l'écriture et du savoir dans la ville spirituelle du Maroc *Fès* :

« ...La conjoncture des mémoires passagères y implanta la lettre, le verbe, le discours... c'est ainsi que Fès devient capitale de la blessure future. Le savoir devient l'apanage de quelques-uns »¹².

L'action est présente avec les verbes de mouvement : *aller, marcher, jouer, changer, quitter, dormir...* ainsi que la narration avec : *raconter, dire, écouter, parler*.

Les romans de Ben Jelloun parlent à la fois des cris du peuple et de l'histoire du Maroc, comme dans *Moha le Fou, Moha le Sage*, affronté au silence imposé par les institutions, le peuple ne peut faire face et délègue la tâche à Moha, à Yama ou même à l'auteur, qui prennent la parole pour témoigner des souffrances et des injures qu'il éprouve.

Il ne faut pas oublier le regard, cet aspect qui est mis en avant avec les verbes : *voir, regarder, observer*, ce qui explique que le visuel, dans plusieurs situations, reflète le fond de l'âme mieux que la parole. Le discours visuel chez Ben Jelloun, renvoie au regard porté sur soi-même et sur autrui, c'est aussi la vision de l'autre et son influence sur l'être humain en général et sur la femme en particulier.

Voir chez l'auteur c'est manger des yeux, ce qui implique une transgression des règles et une assurance d'une jouissance particulière. Cela est bien clair dans les deux romans *Harrouda* et *L'Enfant de Sable* où l'auteur explique l'acte de la vue et son impact sur les personnes :

«... Quand je sortais et je voyageais, je remarquais combien ce peuple est affamé de sexe. Les hommes regardent les femmes en pétrifiant leur corps ; chaque regard est un arrachage de djellaba et de robe... »¹³

« Voir un sexe fut la préoccupation de notre enfance. Pas n'importe quel sexe...celui d'une femme... celui qui hante nos premiers rêves...le sexe qu'on nomme dans une rue déserte et qu'on dessine dans la paume de la main... »¹⁴

Nous remarquons, aussi, que la langue, chez T. Ben Jelloun se mêle avec le champ des apparences¹⁵ tel que, *le regard, le visage, la voix, le corps sexué, le toucher...* ce qui reflète notre culture marocaine et ce désir de reproduire la réalité.

Chez Tahar Ben Jelloun, tous les éléments nécessaires à la vie sont présents, tout est en mouvement et chaque sens est actif en accomplissant sa fonction propre.

¹² Bel Jelloun, T., Paris, Denoël, p. 82.

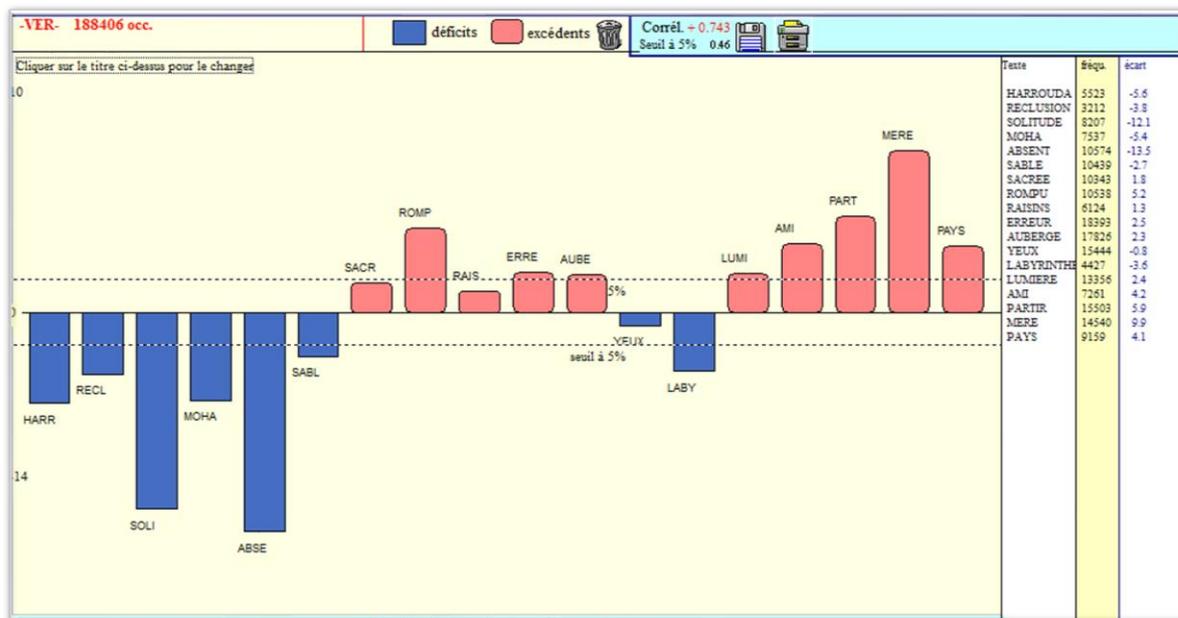
¹³ Bel Jelloun, T., *L'Enfant de Sable*, Paris, Seuil, 1985, pp. 101-102.

¹⁴ Bel Jelloun, T., *Op. cit.*, 1973, p. 13.

¹⁵ Denans, J., « L'Enfant du Sable : de la culture à une écriture de la différence », in *Revue Topique*, 2012/1, N 118, pp. 93-106.

Champs sémantiques du verbe.

Le corpus que nous étudions compte, du côté des verbes, 188406 occurrences qui se répartissent différemment à travers les dix-huit textes. L'histogramme suivant illustre cette répartition :



Distribution de la catégorie des verbes dans le corpus

Les bâtonnets en rouge renvoient aux textes dont les verbes sont excédentaires et ceux en bleu dont les verbes sont déficitaires. Nous constatons que la moitié des textes est en rouge et l'autre moitié est en bleu, de plus nous avons une double opposition entre les textes produits au début et ceux de la fin, d'un côté et ceux qui viennent au milieu, d'un autre côté. L'histogramme divise l'œuvre benjellounienne en plusieurs parties. Les verbes sont déficitaires dans la première période de production. C'est à partir de 1987 avec *La Nuit Sacrée* et jusqu'en 1998 avec *L'Auberge des Pauvres* que des valeurs excédentaires de cette catégories commencent à se marquer pour connaître une chute qui dure 8 ans avec *Labyrinthe des sentiments* et *Les Yeux baissés* et finir par progresser en avançant dans le temps.

L'examen de la liste des verbes affirme la présence de plusieurs types de verbes. La catégorie la plus employée est celle des verbes de mouvement : un mouvement perçu non seulement avec les membres mais surtout avec les sens, T. Ben Jelloun se démarque par son univers romanesque qu'il crée pour son lectorat. Un univers meublé d'actions du peuple marocain, des actions des fois réelles mais plusieurs fois imaginaires. L'auteur, en utilisant ce type de verbes, dépeint la mentalité en mouvement de ces gens à travers leurs vies, leurs désirs, leurs rêves, leurs exploits ainsi que leurs échecs.

Ce mouvement illustre aussi l'emboîtement des histoires narrées vu qu'il n'y a jamais une seule expérience présentée dans les romans. Nous nous trouvons toujours avec des sujets et leurs ramifications, ce qui suscite à la fois la curiosité du lecteur mais des fois l'introduit dans un doute et un malaise de compréhension, les personnages sont dédoublés et déréalisés. Le roman chez Tahar Ben Jelloun devient un lieu de doute, d'hésitation et de rupture avec le monde extérieur, ce qui renvoie à l'éclatement de la linéarité dans ses écrits.

La mobilité est perçue même dans les relations intimes, l'auteur emploie à plusieurs reprises des passages érotiques dans lesquels des épisodes affichent à la fois la violence, la tendresse et l'extase de l'acte amoureux. À travers ces extraits, T. Ben Jelloun met l'accent sur la grossièreté choquante et le raffinement que l'amour peut conférer aux personnes. Par exemple dans *L'Homme rompu*, Tahar Ben Jelloun écrit :

« ...je m'en vais...prêt à me défouler sur le corps de Nadia. Elle m'attend en robe de chambre. Sans dire un mot...je ferme les yeux. Tout son corps est fiévreux. Nous nous déshabillons tout en nous embrassant. Nous sommes nus...je m'appête à la pénétrer, elle me repousse doucement...mon érection tombe... »¹⁶

Les romans de T. Ben Jelloun présentent cette particularité de se démarquer en abordant ce sujet tabou. Par exemple dans le roman *Harrouda*, les éléments pivotent sur les fantasmes de l'enfant-narrateur sur le corps¹⁷ de la prostituée. Aussi dans *La Nuit Sacrée*, ce roman qui est présenté par la presse italienne comme un cri en faveur de la libération des femmes musulmanes, la protagoniste Zahra découvre le monde de l'amour sous toutes ses formes. L'auteur n'hésite pas à définir de façon ironique des actions qui se rapportent à la sexualité comme pour « la masturbation¹⁸ » dans *La Plus Haute des Solitudes* :

« pratique très courante chez les adolescents, elle n'est que très rarement évoquée en public, et uniquement par allusion...se dit en arabe 'habitude secrète' [...] c'est une faute, jamais avouée, et que la morale sanctionne de manière magique ; [...] à force de prendre sa main pour un sexe, le garçon verra pousser des poils dans la paume de cette main... »¹⁹

Les textes benjellouniens laissent l'impression d'être entraînés par un flot d'oralité qui déborde la lettre écrite. Les verbes de parole sont un outil employé par l'auteur pour établir le lien entre le discours oral et la société marocaine qui est, en fait, une société sans écriture, ce qui met l'accent sur un autre aspect du monde arabe et qui est l'illettrisme.

En plus de la parole et de la pensée, les sens sont présents par le biais des verbes de perception. T. Ben Jelloun introduit les référents des cinq sens et surtout celui de la vue dans plusieurs romans, ce qui fait de l'auteur un observateur pointu des traits de la société. Il y a même un texte dont le titre est révélateur - *Les Yeux Baissés* - où l'auteur nous fait deviner le regard porté sur soi-même, sur autrui et celui de l'autre ainsi que son influence sur le sujet observé.

En utilisant ces verbes, l'auteur veut extraire le sens véritable mais voilé de l'identité humaine. Il marque son désir à attribuer au sens une signification sociale importante et une dimension humaine capitale. Les mots qui caractérisent cette partie du discours sont : *Regarder, voir, entendre, sentir, toucher, percevoir, aimer, envier, rire, prouver, goûter, déguster*.

Une présence significative de ce type de verbes était le facteur principal de cette analyse. Comment sont distribués ces verbes de perception dans notre corpus ? Et quelle particularité donne cette distribution à l'écriture benjellounienne ? obéit-elle aux règles d'usage de la langue

¹⁶ Bel Jelloun, T., *L'Homme rompu*, Paris, Seuil, 1994, p. 123.

¹⁷ Ait Ahmed, M., *La Poétique du Corps chez Tahar Ben Jelloun à travers Harrouda, L'Ecrivain Public et La Nuit Sacrée*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 150-200.

¹⁸ Bel Jelloun, T., *La Plus Haute des Solitudes*, Paris, Seuil, 1977, pp. 88.

¹⁹ Bel Jelloun, T., *idem*, pp. 88-89.

française ou l'auteur adopte son propre style ? Des questions auxquelles nous tentons d'apporter des éléments de réponse.

Les verbes de perception dans l'œuvre de Ben Jelloun.

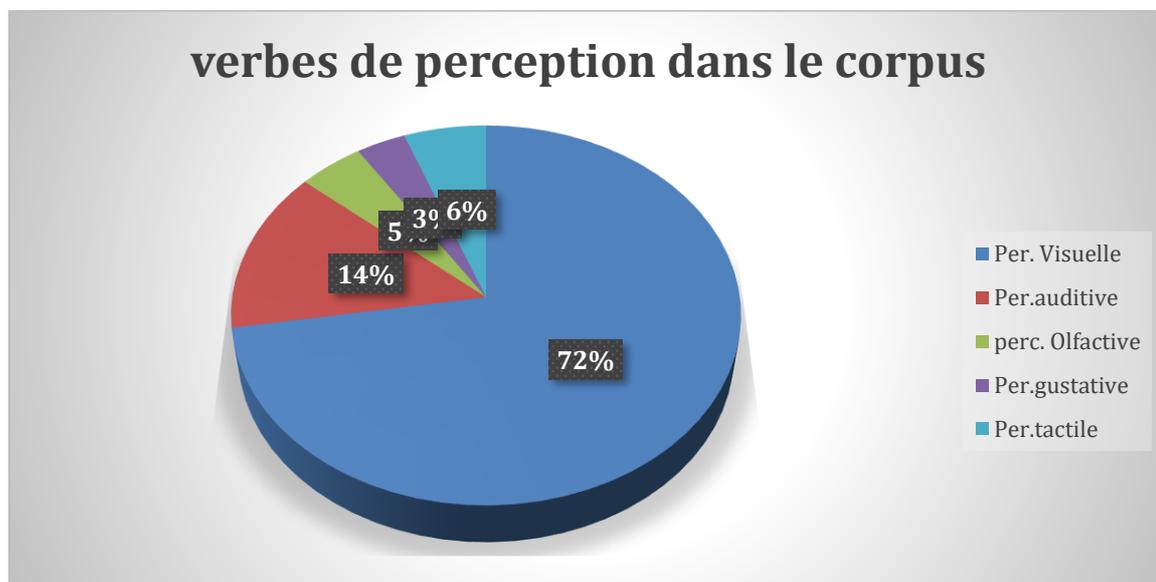
D'un point de vue universel ou typologique, l'étude de Viberg²⁰ constitue une référence dans le domaine de perception. Selon lui, le champ sémantique des verbes de perception est organisé selon deux composantes. La première est celle des cinq modalités de sens tandis que la seconde est fondée sur ce que Viberg nomme « base selection ».

Dans ce sens, il distingue trois rôles sémantiques qui peuvent être occupés par le sujet :

- Le rôle d'agent ou le sujet a le contrôle de son action « activity » ;
- Le rôle d'expérienceur au cas où le sujet ne contrôle pas cette action mais la subit « experience » ;
- Le rôle de source et il sera une entité dont on subit l'expérience.

Les verbes de perception permettent d'exprimer les différents processus biologiques pour prendre connaissance de la réalité extralinguistique dont dispose l'être humain. Chaque processus renvoie à la réception d'une modalité de sensation [sons, bruits, saveurs, couleurs...]

Chez Tahar Ben Jelloun, les verbes de perception ne sont appréciés ni de la même façon ni avec la même fréquence. Les chiffres confirment le penchant de l'auteur vers ce qui est visuel avec la présence de 1051 verbes de perception visuelle, suivi de 201 verbes de perception auditive, 83 pour ceux de perception tactile, 66 verbes de perception olfactive et 50 pour les verbes de perception gustative avec des fréquences inégales. L'histogramme ci-dessous illustre cette répartition.



Nous allons procéder à une exploration des contextes de ces verbes par ordre décroissant de façon à comprendre davantage l'exploitation de l'auteur, tout en insistant sur les emplois originaux qui caractérisent sa diégèse.

²⁰ Viberg, Å., *The verbs of perception: a typological study*, Published Online: 2009-11-20 | DOI: <https://doi.org/10.1515/ling.1983.21.1.123> · 81. 81 total citations

Les verbes de perception visuelle.

Ce type de verbes permet de percevoir cette réalité extralinguistique²¹ par le sens de la vue et propose une distinction d'items en fonction de leur sens général ou celui nuancé, de l'aspect intentionnel ou non du sujet qui utilise ses yeux, ou de l'extension sémantique²² qu'admettent ces verbes et qui leur permet de renvoyer, en plus de leur processus physiologique, à autre cognitif [réceptivité interne].

La liste des verbes excédentaires met en œuvre la présence des verbes *voir*, *regarder*, *découvrir*, *remarquer*, *fixer*, *apercevoir*, *admirer*, *examiner*, *entrevoir* et *percevoir* avec leurs fréquences respectives 738,137, 38, 32, 25, 11, 11, 10, 3 et 1. L'examen des contextes de chaque verbe illustre cet aspect cognitif des protagonistes.

Le verbe *voir* reste le seul verbe présent au niveau des dix-huit romans bien sûr avec des inégalités, nous allons nous focaliser sur l'analyse des contextes de son emploi excédentaire où l'auteur l'utilise pour transmettre une idée autre que sa signification première.

Le premier emploi est celui de « *rencontrer quelqu'un* » surtout les femmes pour ne pas spécifier les prostitués. L'auteur emploie ce verbe pour marquer cette action inconsciente du visuel chez les protagonistes-experienceurs qui éprouvent du mal à gérer leurs relations.

-«...je la VOIT un mois par an», -« Au village, je n'avais pas d'argent pour aller VOIR les putains » (*Réclusion Solitaire*, p. 311 et p. 327)

Le second est celui de « *Reprendre conscience* » pour pouvoir réfléchir et exploiter ses fonctions mnésiques en étant un sujet-source, comme l'explique Veberg, un sujet qui subit l'expérience.

- «...je t'offre une pipe de Kif²³, ça t'aidera à voir claire...»

-«...il fallait voir clair en soi...».

Voir dans l'écriture de Ben Jelloun, c'est aussi « *se faire des illusions* » au moment où le personnage ressent un manque ou une nostalgie surtout quand il s'agit d'évoquer le désir de quitter le pays, spécialement pour ceux qui sont face à la mer en train d'attendre leur tour pour passer de l'autre côté de Gibraltar, attendre un regroupement familial ou un contrat de travail pour sortir de la misère et changer la situation sociale et économique.

- «...Voir Karima quand elle n'est pas là *et rêver...*»

- «...ils les suivent sans les voir et parfois les voient alors qu'elles sont voilées...les lumières d'Espagne...»

En plus du verbe voir, d'autres verbes soulèvent l'originalité de la diégèse benjellounienne et confirment que l'auteur pousse ses protagonistes à confondre les membres de perception ordinaire afin de traduire une idée, un sentiment, un désir emprisonné et bloqué.

L'auteur utilise le verbe *regarder* dans la moitié de sa production romanesque pour marquer cette perception visuelle consciente des sujets et l'associer à la misère, au passé noir et au dégoût - «*on a peur de REGARDER en face le soleil*»,

- « Cet autobus qui roule vite sur une route qui doit être le toit du monde, j'arrive péniblement

²¹ Masseron, C., « Présentation. Les paradoxes de la synonymie », *Pratiques* [En ligne], N 141-142 | 2009, mis en ligne le 19 juin 2014, consulté le 19 avril 2019. (<http://journals.openedition.org/pratiques/1260>)

²² Grezka, A., *La Polysémie des Verbes de Perception visuelle*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 11-20.

²³ Kif = cannabis.

à REGARDER par la fenêtre et je ne vois se succéder que des prairies, vertes, jaunes, rouge...» (*L'Homme rompu*, p. 5),

-« J'ai là tous les siècles à REGARDER venir, avec leur part de ciel, avec des nuits glaciales, des nuits chargées de solitude, avec des temps défigurés, avec des rêves de déchirure ». (*La plus haute des solitudes*, p. 77)

C'est aussi une façon de revenir sur les pratiques et les croyances de cette société extrêmement superstitieuse «...À force de se REGARDER dans le miroir il avait fini par se donner le mauvais œil !» (*La plus Haute des Solitudes*, p. 97)

Sans oublier de dénoncer la qualité des services proposés par l'état marocain et montrer la souffrance du peuple « Sans même me regarder, il me glisse sous la vitre un formulaire à remplir ». (*L'Homme rompu*, p. 80)

Chez le consul de la plus haute des solitudes, la perception visuelle se fait non pas avec les yeux mais avec les mains « sur un ton plus haut, il me dit aujourd'hui mes mains n'ont pas la force de te regarder » ces mains qui, à travers l'écriture, peuvent et doivent refléter ce qui se perçoit par les yeux.

Verbes de perception auditive.

La perception auditive²⁴ renvoie particulièrement à un acte plutôt mental que physique, elle n'entraîne pas de mouvement corporel mais cognitif étroitement lié au stimulus sonore. Cela est dû en premier lieu à la physiologie des organes perceptifs du sujet car contrairement à la perception visuelle où le perceuteur détient la faculté d'ouvrir et de fermer son organe, en l'occurrence ses yeux, le mécanisme, oreille, dans ce type de perception est constamment ouvert. En effet, ce processus d'entendre échappe à toute volonté et visée du sujet.

Cette perception auditive est présente dans l'œuvre avec les verbes *entendre* (156), *hurler* (26), *murmurer* (10), *gronder* (02) et *charmer* (01).

Entendre chez Ben Jelloun est associé à ce qui religieux, surtout la voix du kqih²⁵ à l'école coranique ou le jour des obsèques (*La nuit sacrée*). Ce verbe est utilisé aussi pour marquer le degré de la peur quand il est lié aux battements du cœur des protagonistes soit devant un étranger, un supérieur, un agent de police et surtout devant les femmes.

-«...Du fond de cette église obscure, j'ENTENDAIS la litanie des enfants de l'école coranique, et j'apercevais, par moments, la tête du fqih qui faisait semblant de suivre la sourate...» (*Moha le fou*, p. 300)

-«...Je dis quelques prières et m'allongeai sur le côté gauche pour ne plus ENTENDRE battre mon cœur...» .

Le verbe *hurler* est attaché à la honte des familles d'immigrés qui voient leurs filles prendre plus de liberté dans une société étrangère et effrayante.

-«...L'état quotidien du père de famille qui ne cesse d'HURLER le comportement de sa fille Nadia ...»

-«...Elle pouvait enfin parler, crier sa haine, HURLER sa solitude et raconter à la mer sa vie confisquée très tôt et vendue à l'oubli...».

²⁴ Donnadiou, S., Gentaz, E., Marandaz, Ch., *La Perception*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 50-84.

²⁵ Professeur enseignant le Coran, maître d'une école coranique.

Le verbe *gronder* dépasse l'expression du mécontentement d'un parent envers son enfant pour renvoyer à celle du mari pour sa femme une fois une erreur est commise que cela soit par rapport à un comportement, une parole ou une réaction, pour atteindre la relation belle-mère et belle-fille cette relation, dans la société maghrébine, toujours pointée du doigt.

«...Mais il ne faut pas GRONDER mes femmes, parce que si elles me quittent, qui s'occupera de moi ?»

-L'emploi du verbe *Murmurer* renvoie non seulement à l'action de parler doucement avec la bouche mais surtout avec l'organe génital.

«...Son sexe me MURMURAIT qu'il était satisfait...»

Perception olfactive.

La notion de perception²⁶ exclut le visuel et l'auditif en privilégiant l'olfactif, le tactile, le gustatif. L'olfaction désigne la fonction sensorielle qui permet la détection à distance, la reconnaissance et l'identification de substances. Le stimulus est constitué par des molécules qui, portées par un flux d'air ou d'eau, atteignent les récepteurs de l'organe olfactif. La perception olfactive humaine est caractérisée par trois attributs, largement interdépendants à savoir, la qualité, l'intensité, et la valeur hédonique. Quatre verbes marquent ce type de perception chez Tahar Ben Jelloun, *respirer* (55), *empoisonner* (07), *humer* (03), *flairer* (01).

Respirer dans les textes de Ben Jelloun, c'est se soulager quand on est malade et on suit un traitement ou quand on quitte le foyer, le lieu de travail pour se reposer un peu. C'est aussi, une façon de peindre la réalité misérable du logement offert aux immigrés. «...un français lui indique sa chambre, si triste avec des cloisons si fines qu'il entendait les voisins RESPIRER...» (*Au Pays*, p. 18).

« Il continuerait à RESPIRER dans la douleur, selon un rythme très lent à peine perceptible à l'œil nu. ...» (*Moha le fou*, p. 22)

Les sept fois où Ben Jelloun a employé le verbe *empoisonner*, c'était pour faire référence soit à la dépendance au tabac et la drogue ou à l'amour de la patrie.

-« J'attends le Ramadan pour cesser de m'EMPOISONNER les poumons »

-« Le patriarche voulait que je devienne le mauvais œil, celui qui se poserait sur ceux dont je voudrais le malheur ; le nain me recommandait de cracher dans la source de Sidi Harazem pour EMPOISONNER toute la ville de Fès...» (*Moha le Fou*, p. 94)

Verbes de perception tactile.

Le toucher²⁷ est une modalité sensorielle communément employée pour percevoir les textures des objets de la vie courante. La perception tactile²⁸ concerne tout type de sensation en lien avec le toucher, qu'elle soit cutanée (pression, vibration, température...), kinesthésique (mouvement

²⁶ Theissen, A., « Sentir : les constructions prédicatives de l'olfaction », *Langages*, 2011/1, N 181, pp. 109-125. (DOI : 10.3917/lang.181.0109. (<https://www.cairn.info/revue-langages-2011-1-page-109.htm>))

²⁷ Whitaker, T.A., Simões-Franklin, C., Newell, F.N., « Vision and touch: Independent or integrated systems for the perception of texture? » *Brain Res.*, 2008, vol. 1242, pp. 59-72.

²⁸ Bergmann Tiest, W.M., « Tactual perception of material properties », *Vision Research*, 2010, Vol. 50, N 24, pp. 2775-2782.

des membres) ou proprioceptive (position du corps).

Ben Jelloun use de huit verbes relatifs à cette perception à savoir, *caresser* (15), *frapper* (14), *toucher* (13), *masser* (12), *gratter* (07), *manier* (04), *effleurer* (2) et *chatouiller* (1). ()

Pour les verbes *caresser* et *masser*, *effleurer* et *chatouiller* T. Ben Jelloun ne les emploie que pour parler d'amour et de relation sexuelles réelles ou imaginaires. « Je leur recommande de se masser la verge de temps en temps et de faire monter » (*La plus haute des solitudes*, p. 87) «...elle la caresse, la lave puis se met à la masser sérieusement...», «...je devais caresser avec douceur leur ventre, et effleurer leur pubis...», « Parfois elle venait chatouiller mon pénis pour me donner un avant-gout de la douleur » (*Harrouda*, p. 60).

Contrairement au verbe *frapper* qui est associé aux coups non seulement des pieds ou des mains des hommes « ...les maris qui ont à souffrir de leurs désobéissances – femmes- peuvent les punir, les laisser seules dans leurs lits et même les frapper... » mais aussi de l'œil «...le mauvais œil qui peut frapper n'importe où et n'importe qui ... » (*La plus haute des solitudes*, p. 200).

Sans oublier le coup redouté par tous, celui de la mort «...sans aucun prétexte, la mort ne devait FRAPPER la première ni bénéficier de l'effet de surprise... » (p. 250).

Pour le verbe *toucher*, les protagonistes se focalisent surtout sur la peur de la mort et le dérangement que pourrait causer un regard «...Nous reste la mort qu'on touche des doigts entre les rainures d'une feuille de menthe espace clos à peine murmuré dans le pli du rêve ». (*Harrouda*, p. 68). «...Le regard des autres touchait à peine ma peau ... ».

Verbes de perception gustative.

La gustation désigne la fonction sensorielle qui permet la détection et la reconnaissance de certaines propriétés physico-chimiques des substances introduites dans la cavité buccale.

Une fréquence de 50 items représente cette perception dans les dix-huit romans de Ben Jelloun : *avaler* (41), *cracher* (07), *siroter* et *savourer* (01).

Chez les protagonistes du conteur de l'orient, avaler se fait non pas avec la bouche mais aussi avec le ventre «...Tirez et vous verrez mon ventre s'ouvrir et avaler vos caprices... », «... avaler la fumée...», « Durant une petite heure, j'ouvris grand les yeux en vue d'avalier le plus de lumière possible ». Pour ce qui est du verbe *cracher*, c'est plutôt lié à la rage, «...Cracher sa colère... » quand Ben Jelloun évoque la sensation d'un grand nombre d'immigrés marocains. Et à la grossièreté de l'acte sexué «...il lui déchira son slip et lui écarta les jambes avant de lui cracher entre les fesses et essayer de la pénétrer... » (*La plus haute des solitudes*, p. 80).

Le dernier verbe employé pour ce type de perception est *savourer* pour exprimer la détresse des protagonistes qui cherchent à savourer un moment pour eux « j'ai envie d'être un peu seule, d'avoir un temps à moi et de savourer le silence »²⁹ dans un monde effrayant.

Conclusion.

L'analyse des verbes de perception utilisés dans la production de T. Ben Jelloun a dévoilé l'attachement de l'auteur à tout ce qui est mobile ainsi que son intérêt à briser les tabous en abordant la sexualité dans le monde arabe. De plus, nous avons remarqué un emploi fréquent des verbes relatifs

²⁹ Ben Jelloun, T., *La Plus Haute des Solitudes*, p. 50.

au visuel ce qui rend ses récits dynamiques et leur procure une forte illusion du réel qui poussent des fois ses lecteurs à se projeter dans ses histoires.

Bibliographie.

BERGMAN TIEST, W.M., « Tactual perception of material properties », *Vision Research*, 2010, vol. 50, N 24, pp. 2775-2782.

ENGHELS, R., *Les modalités de perception visuelle et auditive : Différences conceptuelles et répercussions sémantico-syntaxiques en espagnol et en français*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2012.

GROSSMANN, F., PAVEAU, M.-A., PETIT, G., *Didactique du lexique : langue, cognition, discours*, Grenoble, Ellug, 2005.

RAFFARD, M., « Littérature et olfaction (XVIII^e-XX^e siècles). Éléments de bibliographie (1979-2017) », *Littérature*, 2017/1 (N 185), p. 109-113. (DOI : 10.3917/litt.185.0109) et (<https://www.cairn.info/revue-litterature-2017-1-page-109.htm>)

THEISSEN, A., « Sentir : les constructions prédicatives de l'olfaction », *Langages*, 2011/1 (N 181), pp. 109-125. (DOI : 10.3917/lang.181.0109) et (<https://www.cairn.info/revue-langages-2011-1-page-109.htm>)

VIBERG, Å., « Crosslinguistic perspectives on lexical organization and lexical progression » In Hyltenstam K., Viberg Å. (éds), *Progression and regression in language*, 1993, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 340-385.

VIBERG, Å., « The verbs of perception », in: Haspelmath M., König E., Oesterreicher W., Raible W. (éds), *Language Typology and Language Universals. An International Handbook*, 2001, Berlin, De Gruyter.

WHITAKER, T. A., SIMÕES-FRANKLIN, NEWELL, C. F. N., « Vision and touch: Independent or integrated systems for the perception of texture? », *Brain Res*, 2008, vol. 1242, pp. 59-72.

VERBES DE PERCEPTION ET TRAITEMENT DE LA POLYSEMIE : POURQUOI ET COMMENT ?

Aude GREZKA (CNRS-LIPN, Université Sorbonne Paris Nord)

0. Introduction.

L'acte de perception est tellement prépondérant dans la vie humaine qu'il préoccupe toutes les sciences humaines. Un survol de la littérature permet de constater que la philosophie, la phénoménologie, la psychologie, autant que la linguistique s'interrogent sur la notion de *perception*: qu'est-ce que la perception ? En effet, la traduction langagière de nos perceptions est à la fois un objet d'étude philosophique et linguistique (pour une étude sur les rapports linguistique/philosophie voir Fasciolo, M et A. Grezka, 2015). La relation entre la perception et la langue est le point de départ de nombreuses études linguistiques puisque la langue sert en premier lieu à communiquer des données sur le monde que l'on aperçoit³⁰.

Notre approche ici de la perception est de nature strictement linguistique. Il s'agit d'étudier un lexique spécifique et non d'entamer, après tant d'autres, une réflexion multidisciplinaire sur la perception. Nous présentons dans cet article une analyse linguistique des verbes de *perception* dans le cadre de ressources linguistiques destinées au Traitement Automatique des Langues (TAL)³¹ (Grezka, A., 2006, 2009). Face à la complexité de la langue, les enjeux sont nombreux. Pour le TAL, la description linguistique est la ressource centrale pour automatiser la compréhension et la génération des discours, et nécessaire au bon fonctionnement du système. En effet, pour savoir « décoder » le texte d'un document et le transformer en informations ou en connaissances, il faut auparavant disposer de suffisamment d'informations linguistiques. Ces ressources incluent tout type de données relatives à la langue, accessibles dans un format électronique, et utilisées pour le développement des systèmes de traitement automatique des langues (corpus, lexiques informatisés, recherche d'information, fouille de données, correction orthographique, aide à la traduction, etc.). Le nombre d'informations ainsi nécessaires dépend des traitements et des méthodes utilisés³².

Dans cet article, plusieurs étapes du travail seront développées. En premier lieu seront exposées les raisons du choix des verbes de *perception* pour illustrer le traitement de la polysémie. Dans un second temps, les objectifs et la méthodologie seront explicités avec les différentes étapes de traitement, avant de proposer une analyse des résultats obtenus et les perspectives.

1. Pourquoi les verbes de *perception* ?

Les verbes de *perception* sont un sujet d'analyse idéal dans le cadre d'une recherche sur les liens entre la syntaxe et la sémantique. Au niveau syntaxique, nous avons une variété de la complémentation ; au niveau sémantique, nous constatons une diversité des interprétations (perception physiologique/cognitive ; perception réelle/imaginaire ; perception directe/indirecte ; etc.), et enfin au niveau lexical, nous observons que des prédicats sémantiquement proches peuvent être syntaxiquement très différents.

³⁰ « The impression that perception and language are closely related may stem from a feeling that people use language primarily to talk about the world they perceive. » (Miller, G., Johnson-Laird, P., 1976 :119).

³¹ Le Traitement Automatique du Langage Naturel se définit comme l'ensemble des méthodes et des techniques d'analyse en vue d'une utilisation et d'un traitement de la langue par les machines.

³² Le nombre d'informations peut rapidement devenir important, encore plus s'il y a usage de lexiques. Par exemple, les lexiques morpho-syntaxiques référencent les mots de la langue et leur attachent des informations grammaticales (catégorie grammaticale, genre, le nombre, etc.).

Nous entendons par *verbes de perception* des verbes qui expriment les différents processus biologiques dont l'être humain dispose pour prendre connaissance de la réalité extralinguistique. Chaque processus est le récepteur d'une modalité de sensation (lumières, couleurs, formes, sons, bruits, odeurs, saveurs, divers stimulus mécaniques). L'être humain possède cinq modalités pour comprendre le monde qui l'entoure : la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût³³, auxquelles correspondent cinq types d'appareils récepteurs, *i.e.* les yeux, les oreilles, les fosses nasales, les papilles gustatives et la peau. Le cas du toucher est toutefois plus complexe et comporte différentes modalités sensorielles.

À chacun des cinq sens correspond au moins un, voire plusieurs verbes. Il s'agit de verbes comme *discerner, entendre, réentendre, palper, humer, sentir, goûter, entrevoir, voir...* Parmi ceux-ci, il faut distinguer ceux qui ont une signification générale (par exemple, *voir* et *regarder* sont deux verbes prototypiques du sens de la vue), de ceux qui ont une signification plus nuancée (par exemple *apercevoir, entrevoir*). Ceci permet ainsi de différencier le verbe *voir* des verbes *apercevoir, entrevoir*. La distinction délimite très nettement deux types de verbes de *perception* : les verbes prototypiques et les verbes périphériques.

Parmi les verbes de *perception*, une autre opposition apparaît au niveau de l'aspect intentionnel de la perception, c'est-à-dire de l'attitude active ou passive du sujet. La perception non intentionnelle est définie comme un acte passif, permettant simplement de constater la présence de quelque chose. Elle est signifiée par les verbes prototypiques *voir* (faculté visuelle), *entendre* (faculté auditive) et *sentir* (faculté olfactive, gustative et tactile). Un verbe comme *toucher* n'exprime pas la perception tactile à proprement parler mais le contact. Il est donc exclu de la liste des verbes prototypiques de perception non intentionnelle. Lorsqu'il s'agit de la perception intentionnelle, les verbes la désignant impliquent un acte conscient et volontaire. Les verbes prototypiques sont au nombre de cinq : *regarder* (faculté visuelle), *écouter* (faculté auditive), *sentir* (faculté olfactive), *goûter* (faculté gustative) et *toucher* (faculté tactile). D'un côté, la perception s'impose d'elle-même (*voir, entendre, sentir*), de l'autre, elle demande un effort pour percevoir (*regarder, écouter, sentir, goûter, toucher*). Malgré cette opposition entre perception dite « passive » et perception dite « active », des rapprochements sémantiques sont possibles entre les verbes mais moyennant certaines contraintes co-textuelles. Le co-texte³⁴ peut permettre un glissement de sens des verbes de perception passive (*voir, entendre*) vers les verbes de perception active (*regarder, écouter*) : *As-tu vu un film hier soir ?* Le glissement a lieu exclusivement dans un sens, c'est-à-dire du passif vers l'actif.

Enfin, les verbes de *perception* vont avoir une extension sémantique. Ils peuvent, en plus de leur référence à un processus physiologique, désigner une activité cognitive ou un comportement psychologique. Il existe un lien avéré entre les perceptions physiques et le monde intellectuel et affectif. Ainsi, à côté de *Léa a vu un oiseau* on peut avoir *Léa voit le problème*, où le verbe *voir* n'est plus relié aux organes de la vue mais acquiert un sens proche de *comprendre*. Il y a une certaine hiérarchisation sémantique entre les verbes de *perception*. Les verbes exprimant la vue et l'audition (en particulier *voir* et *entendre*) peuvent se référer à d'autres perceptions et en même temps se

³³ Pour éviter tout débat scientifique, nous ne parlons ici que des cinq sens traditionnels de la perception. Les chercheurs actuels ont en effet largement dépassé la théorie des cinq sens d'Aristote. Selon les écoles, nous en possédons neuf, voire vingt et un ou trente-trois. On trouve quatre nouvelles familles pour classer les facultés : la mécanoception, la thermoception, la nociception, l'intéroception.

³⁴ Le co-texte correspond à l'environnement linguistique, immédiat ou non, dans lequel s'inscrit le mot. Depuis longtemps, les linguistes ont proposé d'opposer la situation de discours, *i.e.* données extralinguistiques, au contexte linguistique. Depuis quelques années, on a pris l'habitude, surtout en littérature, d'appeler « co-texte » le contexte linguistique, l'environnement textuel et « contexte » la situation de discours, l'environnement situationnel (Grezka, A., 2006 : 329-396).

rapporter à un grand nombre de facultés cognitives (réceptivité interne). Les verbes exprimant la perception olfactive, gustative et tactile peuvent également se référer à d'autres sens ou à des facultés soit affectives soit évaluatives. En général, ils fonctionnent différemment des verbes de perception visuelle et de perception auditive. L'odorat, le goût et le toucher forment du point de vue linguistique un groupe différent de celui de la vue et de l'ouïe puisqu'un seul et même verbe (*sentir*) est susceptible de les exprimer. Ils impliquent un jugement ou une appréciation subjective, mais ils sont réfractaires à la transmission ou à la réception d'une information d'ordre cognitif et linguistique (à l'exception du braille pour le sens du toucher).

Ainsi, les trois points que nous venons de présenter illustrent le haut degré de polysémie des verbes de *perception*, soit sur le plan perceptif proprement dit, soit par rapport à d'autres champs sémantiques. Ces verbes peuvent prendre différents sens selon les contextes dans lesquels ils apparaissent. Leur polysémie tient à plusieurs facteurs. Ces verbes sont non seulement très courants, mais ils sont aussi très importants dans le langage, en raison des phénomènes perceptifs qu'ils expriment. Ces verbes constituent donc un sujet d'étude pertinent, non seulement pour le problème du traitement de la polysémie mais tout aussi bien, pour les recherches centrées sur les rapports entre syntaxe et sémantique.

2. Objectifs.

Notre analyse exhaustive du vocabulaire de la perception nous a conduit à traiter la polysémie verbale et à constituer des sous-classes sémantiques telles que les prédicats sont regroupés sur la base de leurs propriétés linguistiques communes.

2.1. Traiter la polysémie verbale.

La description des langues naturelles est confrontée à un problème majeur, celui de la polysémie. La tradition lexicographique rend compte de la polysémie en termes de différence de sens. Les dictionnaires énumèrent les différentes significations que peuvent avoir les verbes et les mettent en évidence à l'aide de traits sémantiques inhérents et par le biais de la synonymie. Cette pratique repose sur la séparation des niveaux d'analyse sémantique, lexicologique et syntaxique. Par ailleurs, comme la langue est définie essentiellement comme un système de communication, il n'est pas étonnant que la pratique lexicographique mette en avant la sémantique comme outil de description. Cela a fait passer sous silence les propriétés syntaxiques, considérées comme des données superficielles.

La mise en évidence des différents emplois est moins simple que ne le laisse entendre la typologie bidimensionnelle : (i) les cinq facultés sensorielles et (ii) l'aspect intentionnel ou non de la perception. Ceci étant, les propriétés intrinsèques des différentes facultés sensorielles et le degré d'intentionnalité ou de contrôle de la perception par le sujet influent considérablement sur le complément. Un verbe donné sélectionne les mots avec lesquels il se combine. Réciproquement, ces mots déterminent les sens possibles du verbe. C'est ce qui nous a menés à mettre au point des propriétés linguistiques adaptées à la description des verbes.

Notre travail a donc donné lieu à toute une réflexion pour traiter la polysémie. Sont donc pris en compte des phénomènes tels que les schémas d'arguments³⁵, la nature morpho-syntaxique des

³⁵ Une description précise des schémas d'arguments est importante. La polysémie des verbes est rapportée à des emplois en fonction de la nature de leur environnement syntaxique. Pour chaque emploi identifié, la description gagne en pertinence à tous les niveaux d'analyse : la conjugaison (certains emplois se distinguent

arguments, les aspects inhérents et contextuels des verbes, les adverbes ou séquences adverbiales appropriées, les variantes paraphrastiques du schéma d'arguments... Cette description autorise en outre la mise en correspondance syntactico-sémantique des verbes avec les noms et les adjectifs. Nous montrons ainsi que la sémantique des prédicats est formalisable, c'est-à-dire qu'on peut la rapporter à des règles normalisées et reproductibles.

2.2. Constituer des sous-classes sémantiques.

Une fois les différents emplois identifiés, il convient de constituer des sous-classes sémantiques, c'est-à-dire de sous-catégoriser les verbes de perception en ensembles sémantiquement homogènes. Le traitement de la polysémie permet de mettre en relation les significations lexicales avec les contraintes syntaxiques et les restrictions de sélection et d'aboutir ainsi à un classement sémantique cohérent.

La constitution de sous-classes sémantiques de verbes, essentielle dans le travail de description, a été source de nombreux travaux. Nous pouvons citer entre autres les travaux de WordNet, FrameNet, Beth Levin, Saint-Dizier, Dubois, etc. Si l'on compare les travaux de WordNet³⁶ (Miller, G. A., 1995) avec notre approche, deux importantes différences apparaissent. Alors que WordNet fonde son travail sur des observations psycholinguistiques, notre approche est linguistique (plus précisément, elle est fondée sur l'observation des constructions et des combinaisons lexicales possibles). Dans WordNet, l'organisation des mots est mise en parallèle avec l'organisation de structures sémantiques dans le cerveau. Les propriétés sémantiques utilisées ont un caractère général et se basent sur un découpage du monde en catégories fondamentales. Notre description, en revanche, s'appuie sur l'observation des corpus et la mise en évidence des propriétés des verbes, des noms et des adjectifs en rapport avec la perception.

La prise en considération d'informations syntagmatiques est également un autre élément important qui distingue notre méthodologie de celle adoptée dans WordNet. Les contextes d'apparition d'un mot, ses possibilités de combinaisons sont essentiels à la description. À l'inverse, WordNet prend en compte essentiellement la dimension paradigmatique, indépendamment de l'articulation syntaxique. De ce fait, la distinction des sens est souvent peu claire. Les seuls éléments syntaxiques présents dans WordNet sont des formes de schémas très généraux de sous-catégorisation associés à des restrictions de sélections relativement étroites. Rien de particulier n'est précisé sur les différentes formes syntaxiques que peuvent prendre les prédicats³⁷.

par des particularités de temps, de nombre ou de personne), la dérivation (le lien entre les formes est dépendant du sens), la synonymie, l'antonymie et les restructurations (une forme comme le passif ne s'applique pas indistinctement à tous les emplois : *il est regardé par ses amis*/**il est regardé par ses problèmes*) sont quelques-unes des propriétés.

³⁶ Cette base de données lexicales (<https://wordnet.princeton.edu>) est basée sur une description fine des relations sémantiques entre mots (synonymie, antonymie) et entre signifiés (méronymie, hyponymie). Les relations d'hyponyme à hyperonyme y occupent une place importante et permettent de développer une structure hiérarchisée, en particulier pour les noms. A partir de 25 classes (action, animal, artefact, etc.), l'ensemble des substantifs se trouve réparti entre autant de sous-classes qu'il est nécessaire.

³⁷ Ceci n'est cependant pas une critique de WordNet puisque la description syntaxique n'était pas le but visé. Nos objectifs, nos travaux d'analyse et de classification sont donc différents : « WordNet® is a large lexical database of English. Nouns, verbs, adjectives and adverbs are grouped into sets of cognitive synonyms (synsets), each expressing a distinct concept. Synsets are interlinked by means of conceptual-semantic and lexical relations. The resulting network of meaningfully related words and concepts can be navigated with the browser. WordNet is also freely and publicly available for download. WordNet's structure makes it a useful tool for computational linguistics and natural language processing. WordNet superficially resembles a thesaurus, in that it groups words together based on their meanings. However, there are some important distinctions. First, WordNet interlinks not just word forms - strings of letters - but specific senses of words. As

Le terme de « perception » pour désigner une catégorie de prédicats est conventionnel. Il s'agit dans notre travail de délimiter un champ d'étude lexicale en vue d'une description exhaustive et systématique du vocabulaire et non pas de projeter un découpage du monde sur la langue. La sous-catégorisation de l'ensemble lexical déterminé permet ensuite la constitution de différentes classes et hyperclasses, justifiées par des propriétés syntactico-sémantiques claires et reproductibles. Le recours à des critères définitoires précis permet de valider la constitution des sous-classes sémantiques : les verbes d'une même sous-classe vont se comporter d'une façon identique au regard des principales propriétés linguistiques qui rendent compte de leur fonctionnement, les seules variations admises portant sur des propriétés mineures. Chaque sous-classe sémantique est fondée sur une série de propriétés communes. Le principal intérêt des sous-classes est de regrouper de façon méthodique des unités sémantiquement homogènes, au lieu de décrire verbe après verbe la multitude des emplois.

2.3. Créer une typologie des prédicats de perception.

La troisième étape de l'analyse mène nécessairement à la construction d'une typologie des prédicats de perception. L'établissement des différentes sous-classes va permettre ainsi de les regrouper en classes et en hyperclasses sur la base de leurs propriétés communes. Il s'agit du principe d'analyse ascendante.

Notre démarche s'écarte donc de la plupart des théories cognitives (Rosch, E., 1975 ; Miller, G. A. et P. H. Johnson-Laird, 1976 ; Lakoff, G. et M. Johnson, 1980 ; Talmy, L., 1988, 2000 ; Piron, S., 2002, 2004). Ces théories conçoivent l'activité langagière comme dépendant directement d'un ensemble de facteurs : physiques, biologiques, psychologiques, sociaux, culturels. Le langage n'est pas considéré comme un système autonome.

Dans le cadre de notre analyse, il ne s'agit donc pas de définir les caractéristiques de chaque mode de perception en nous basant sur une étude de la physiologie de chaque modalité sensorielle. Le recours à ce type de méthode, issue de travaux en physiologie, n'est guère éclairant car les dénominations des classes sont arbitraires et n'ont pas de fondements linguistiques. Notre traitement syntactico-sémantique des verbes de *perception*, permet d'éviter les faiblesses des approches uniquement sémantiques, exclusivement cognitives ou bien seulement syntaxiques puisque les propriétés prises en compte pour la description sont suffisamment nombreuses et variées pour fournir une classification permettant, sans artefact extérieur, de structurer les données linguistiques.

3. Outils méthodologiques et descriptifs.

La complexité de traitement de ces verbes ainsi que l'analyse des travaux existants nous ont amenée à conclure qu'il était important d'élaborer de nouveaux outils méthodologiques pour traiter la polysémie verbale et ainsi créer la ressource destinée au Traitement Automatique des Langues.

3.1. Principes méthodologiques.

Dans ce travail, l'étude des unités linguistiques est sous-tendue par des principes d'analyse. Ces principes sont des règles méthodologiques qui permettent de décrire d'une façon précise les phénomènes considérés pour montrer les régularités. C'est à partir des régularités observées qu'on

a result, words that are found in close proximity to one another in the network are semantically disambiguated. Second, WordNet labels the semantic relations among words, whereas the groupings of words in a thesaurus does not follow any explicit pattern other than meaning similarity. » (tiré de la page d'accueil du site).

peut rendre compte du mode de structuration et du fonctionnement des unités répertoriées (Grezka, A., 2006).

Un des principes essentiels est de considérer (i) la langue comme seule métalangue. Les particularités de la langue et son mode de fonctionnement sont décrits exhaustivement et interprétés uniquement en fonction de propriétés linguistiques. Le recours exclusif aux propriétés linguistiques pour décrire le fonctionnement d'une langue donnée est donc le premier principe d'analyse choisi pour décrire les verbes de *perception* :

« L'analyse d'une langue naturelle s'étant révélée être spécifiable, dans tout le détail que l'on peut souhaiter, avec un résidu non spécifié isolé comme étant secondaire par rapport à la description principale, il est devenu possible de spécifier la structure des énoncés sur le langage naturel en la comparant à la structure des phrases que ces énoncés décrivent. En premier lieu, les énoncés métalinguistiques sont eux-mêmes des phrases. En second lieu, ils sont un sous-ensemble structurellement spécifié de ces phrases et constituent un sous-langage ». (Harris, Z., 1990 : 16)

L'interprétation des données est ainsi vérifiée rationnellement. Ce principe sous-tend que la langue est envisagée comme un système indépendant.

Ce principe présuppose qu'il faut préciser la nature des propriétés linguistiques utilisées pour décrire une langue. Il s'agit principalement de propriétés qui expliquent les relations entre unités linguistiques au niveau phrastique. C'est un moyen de contrôler que la description est opératoire. Le deuxième principe, c'est-à-dire (ii) la phrase élémentaire comme cadre d'analyse des unités linguistiques, n'exclut pas les autres propriétés linguistiques mais il les subordonne aux propriétés mentionnées précédemment. Les unités linguistiques sont ainsi définies en termes d'emplois dans le cadre des phrases où elles apparaissent.

(iii) L'approche syntactico-sémantique du lexique est le troisième principe important de l'analyse. Ce principe est une conséquence directe du deuxième. Il s'agit d'étudier simultanément le lexique, la sémantique et la syntaxe.

Par ailleurs, notre travail étant fondé sur l'observation des données, il s'agit de procéder à des recensements exhaustifs. Cette opération permet de faire apparaître les phénomènes massifs et les éventuelles irrégularités. Il s'ensuit que (iv) le souci d'exhaustivité et de systémativité est un autre principe d'analyse que nous suivons.

Le souci d'exhaustivité et de systémativité est une condition préalable pour le regroupement des phénomènes présentant des propriétés communes. Les regroupements doivent donner lieu à des classes homogènes pour rendre compte du fonctionnement des unités linguistiques décrites. (v) La nécessité d'homogénéité de la description est donc le cinquième principe retenu.

Enfin, les classes homogènes sont les unités minimales de description des unités linguistiques à partir desquelles il est possible de faire des regroupements à des niveaux supérieurs. Les taxinomies produites ne sont pas obtenues à partir de descriptions très générales donnant lieu à des catégories de niveau supérieur considérées de façon isolée afin d'être subdivisées : elles relèvent toujours d'(vi) une analyse ascendante.

Les six points de méthode énoncés n'ont pas de relation hiérarchique entre eux mais ils sont étroitement liés les uns aux autres. Les différents choix théoriques et méthodologiques effectués nous

amènent, d'une part, à proposer une description permettant un traitement très fin de la polysémie verbale; d'autre part, à constituer des sous-classes sémantiques.

3.2. Sémantique contrôlée.

La sémantique dont il est question dans notre étude, est « une sémantique contrôlée », c'est-à-dire justifiée par des propriétés linguistiques (Grezka, A., 2006). Cette approche de la sémantique est différente de celle des théories fondées sur une approche logique, inspirées le plus souvent des travaux de la philosophie analytique, qui la rendent tributaire des propriétés référentielles du langage (Riegel, M., 1982). Il ne s'agit pas uniquement d'une projection du monde sur la langue. Le recours à une sémantique contrôlée par des faits de langue permet de démontrer qu'il existe des corrélations entre les particularités configurationnelles, combinatoires et syntaxiques des prédicats et leurs caractéristiques sémantiques. Il en découle la possibilité de rendre prédictible le fonctionnement des prédicats à partir de leur sens. Nous insistons donc sur les propriétés sémantiques et sur le mode d'agencement des unités linguistiques, les deux étant plus représentatifs du fonctionnement de la langue que de la dimension référentielle du langage.

L'introduction de descripteurs sémantiques (aspect inhérent, aspect contextuel, etc.) pour traiter la polysémie verbale trouve son origine dans les nombreux travaux sur le temps aréférentiel des verbes effectués dans d'autres cadres théoriques. Ces travaux ont donné lieu à des classifications fondées sur des propriétés linguistiques qui sont essentielles pour décrire les prédicats verbaux (Vendler 1967 ; Martin 1971 ; Dowty 1979 ; Carlson 1981 ; Tenny 1994 ; Jackendoff 1976, 1996a, 1996b). Cependant, ils ne sont pas directement exploitables dans notre travail du fait de leur grande diversité et de la disparité de leurs résultats. Des ajustements sont nécessaires pour les rendre compatibles avec notre analyse.

3.3. Grille d'analyse.

Toute étude sémantique passe obligatoirement par le traitement de la polysémie. En d'autres termes, il faut délimiter les différents sens d'un mot et les associer à ses synonymes pour déterminer si les mots sémantiquement apparentés ont une signification identique, relativement identique ou tout simplement proche. Selon J. Apresjan (1966), en partant du principe que toute différence sémantique ne se manifeste pas dans une différence syntaxique, mais qu'à chaque différence syntaxique correspond une différence sémantique, on aboutit à une analyse distributionnelle de la signification lexicale. Chaque sens d'une unité lexicale serait déterminé par son environnement phrastique et il existerait une certaine relation entre la sémantique et la syntaxe. Z. S. Harris (1990) a montré que les mots sont déterminés par leurs propriétés distributionnelles : les différentes possibilités combinatoires correspondent aux différents sens. Ainsi, le verbe ne se réduit pas simplement à un sens mais doit être décrit dans la totalité des emplois qu'il recouvre. La notion d'emploi d'un mot est le concept principal que nous utiliserons pour définir la polysémie (Gross, G., 1999 ; Mejri 1997, 2003a, 2003b). Nous ne pouvons pas seulement lister les différents emplois du verbe. Le listage implique une description précise de l'environnement du verbe, étant donné que dans notre approche l'unité minimale d'analyse est la phrase. C'est dans ce cadre que l'on peut résoudre les difficultés relatives à la polysémie au lieu de pratiquer le mot à mot. Nous constituons donc des listes d'emplois, c'est-à-dire des listes de phrases.

Comme nous l'avons montré, les verbes forment un ensemble extrêmement diversifié qui s'oppose à toute classification simpliste. Ils diffèrent entre eux par le type de construction syntaxique qu'ils autorisent : le nombre d'arguments qui leur est associé mais aussi la nature des arguments. La

dimension aspectuelle joue également un rôle important. Le comportement sémantique d'un verbe dépend partiellement du type de procès qu'il dénote, et aussi de la manière dont ce type de procès est transformé par les arguments du verbe. Si l'on peut dégager de grandes catégories sémantiques, les verbes restent malgré tout polysémiques au plus haut degré et les différentes acceptions d'un même verbe se répartissent généralement en plusieurs sous-classes sémantiques. La sémantique du lexique verbal est complexe et sa description fait appel à de nombreux paramètres.

La première étape consiste donc à identifier les verbes de *perception* sur la base de leur signification telle qu'elle est précisée dans les ouvrages lexicographiques :

SENS	APPAREIL RÉCEPTEUR	SENSATION	VERBES PRINCIPAUX
vue	yeux	lumières, couleurs, formes	<i>voir, regarder</i>
ouïe	oreilles	bruits	<i>entendre, écouter</i>
odorat	fosses nasales	odeurs	<i>sentir</i>
goût	papilles gustatives	saveurs	<i>sentir, goûter</i>
toucher	peau	divers stimulus mécaniques	<i>sentir, toucher</i>

Une telle démarche a cependant pour principal défaut d'être largement intuitive. Elle donne lieu à une liste très hétérogène de verbes, de noms et d'adjectifs :

MATERIEL LEXICAL	NOMBRE
Verbes de perception	129
Verbes d'émission de phénomènes sensibles (visuel, sonore, olfactif) : <i>resplendir, tonner, empester...</i>	424
Adjectifs de sensation	1142
Noms relatifs aux phénomènes auditifs, olfactifs et gustatifs (bruits, odeur, goût)	2903
Noms relatifs aux instruments de perception	123

Il faut donc des outils pour analyser ce matériel lexical.

La deuxième étape est de trouver un principe organisateur pour décrire systématiquement les prédicats recensés et les classer sur la base de leurs propriétés communes. Cela nous a conduit à élaborer une grille d'analyse constituée de cinq catégories générales de propriétés linguistiques (cf. Grezka 2006) : propriétés configurationnelles, propriétés sémantiques, propriétés combinatoires, propriétés syntaxiques et propriétés morphologiques. Cette grille est strictement adaptée à l'étude des verbes ; elle est conçue comme un instrument de travail. Les emplois d'un verbe donné sont régis par des facteurs profondément hétérogènes, d'ordre sémantique, syntaxique et lexical mais également aspectuo-temporel. La première partie de la grille est constituée d'informations diverses sur la sous-classe sémantique :

Sous-classe sémantique	
Caractérisation sémantique	
Liste de verbes	
Exemple	

La *caractérisation sémantique* a la forme d'une expression verbale. Elle est exprimée intuitivement de manière à exprimer autant que possible la partie commune du sens des entrées, c'est-à-dire le sens de la sous-classe. Il ne s'agit pas d'une définition, mais d'un guide pour la recherche et la consultation.

Pour les *exemples*, l'étude s'est d'abord appuyée sur la consultation de nombreux dictionnaire. L'analyse proposée s'ensuit à partir d'un corpus important d'exemples attestés. Les sources sont, d'une part, majoritairement des œuvres littéraires (TLFI, Frantext), d'autre part, des corpus de documents de toute nature recueillis sur la toile (ceux-ci doivent être examinés avec soin, car ils sont de qualité extrêmement diverse). Le recours au corpus présente de nombreux avantages méthodologiques. Il permet, premièrement, une vérification systématique des emplois relevés. Dans certains cas, la consultation du corpus a conduit à proposer de nouveaux emplois. Le corpus permet, en effet, d'identifier des cas de figure ignorés par les analyses linguistiques habituelles. Deuxièmement, il permet de mettre en avant les contraintes sur la nature des arguments propres à chaque prédicat. Troisièmement, le travail sur corpus permet de distinguer les emplois fréquents de ceux qui sont peu attestés, ce qui peut suggérer des pistes d'analyses (notamment de faire état des emplois prototypiques). Nous essayons dans la mesure du possible d'utiliser des exemples attestés, surtout dans les cas où le contexte permet de faire apparaître des variations fines d'interprétation. Par souci de brièveté, lorsque les données sont évidentes, nous avons eu recours à des exemples simplifiés ou construits.

La deuxième partie de la grille comporte l'ensemble des propriétés linguistiques énoncées :

PROPRIETES CONFIGURATIONNELLES				
Propriétés structurelles	Nombre d'arguments			
	Mode de structuration	NO V		
		NO V N1		
		NO V (E + N1)		
		NO V N1 Prép N2		
Propriétés distributionnelles	Nature des arguments			
PROPRIETES SEMANTIQUES				
Procès	Type	Action		
		Etat		
		Événement		
	Aspect inhérent	Intemporel		
		Duratif non borné		
		Duratif borné		
		Conclusif		
		Ponctuel		
	Nature	[+/-intentionnel]		
	PROPRIETES COMBINATOIRES			
Aspect contextuel (signification grammaticale)	Marqueurs itératifs			
	Marqueurs inchoatifs			
	Marqueurs progressifs			
	Marqueurs continuatifs			
	Marqueurs terminatifs			
Prédicats appropriés (signification lexicale)	Séquences adverbiales et adverbes	Prép N <organe sensoriel>		
		Prép N <matériel>		
		Adv. d'acuité		
PROPRIETES SYNTAXIQUES				
	Forme pronominale réfléchie			

Forme pronominale	Forme pronominale réciproque		
	Forme pronominale passive		
Reconstruction d'ordre général	Interrogation		
	Négation (modalité)	Possibilité	
		Volonté	
Passif			
Proposition	Types	Complétive	
		Relative	
		Infinitive	
	Temps	Simultanéité	
PROPRIETES MORPHOLOGIQUES			
Défectivité	Personne		
	Temps		
Formes associées	Noms		
	Adjectifs		

Cette grille de description consiste en un faisceau de propriétés conçu pour atteindre un niveau de regroupement linguistiquement pertinent³⁸. Ce modèle de description permet de synthétiser l'ensemble des données obtenues et de visualiser les propriétés des différentes classes de verbes.

4. Résultats.

La grille d'analyse a permis, d'une part, un traitement exhaustif de la polysémie afférente aux verbes de *perception*, d'autre part, une classification cohérente de ces verbes par emplois et par classes.

4.1. Approche par emplois.

Le traitement linguistique n'est pas une affaire de mots, ni même de séquences de mots mais d'emplois. Leur description repose sur de nombreux paramètres. Un emploi est d'abord défini par son schéma d'arguments, composé d'un verbe et qui génère des arguments représentés par des substantifs ou des phrases. C'est le verbe qui détermine le nombre et la construction des arguments. Les contraintes de sélection entre prédicat et arguments sont définies par la nature sémantique des arguments, à l'aide de traits syntactico-sémantiques. Le schéma d'arguments permet de désambiguïser le verbe. Symétriquement, la prise en compte des schémas verbaux permet de désambiguïser les substantifs polysémiques en position d'arguments (surtout dans le cadre de la métonymie, c'est à dire de la polysémie régulière).

Les propriétés que nous avons énumérées ont permis de définir avec rigueur la notion d'emploi, qui est un des concepts les plus importants en linguistique. Toute entrée lexicale doit correspondre à un emploi, impliquant de ce fait toutes les informations qui lui sont corrélées. Dès qu'un verbe a un nombre déterminé de significations, il a inévitablement autant de séries de propriétés différentes. Le traitement en emploi permet de rendre compte de la polysémie. Nous avons ainsi relevé (pour plus de précision voir Grezka 2006) :

voir : 21 emplois perceptifs

regarder : 11 emplois perceptifs

³⁸ La grille a d'abord été élaborée pour les verbes de *perception* mais ce modèle de description est susceptible de s'appliquer à l'ensemble des classes de verbes.

entendre : 22 emplois perceptifs
écouter : 7 emplois perceptifs

4.2. Approche par classes.

Les sous-classes sémantiques constituent le niveau de structuration le plus approprié pour décrire les verbes. Elles font état des unités lexicales qui ont un fonctionnement comparable du point de vue syntactico-sémantique et ont pour principal intérêt de regrouper méthodiquement des ensembles sémantiquement homogènes, au lieu de décrire pour chaque racine prédicative, la multitude de leurs emplois. La division donne lieu à une structuration sémantique du lexique qui est linguistiquement fondée.

La taxinomie des verbes de *perception* s'est effectuée en 2 étapes :

1. Constitution des sous-classes sémantiques : les verbes doivent se comporter de façon identique. Les sous-classes sont le niveau fondamental de la description.
2. Regroupement des sous-classes en classes et hyperclasses. Les propriétés communes des sous-classes permettent de les regrouper en classes et hyperclasses. La catégorisation en classes et hyperclasses s'effectue toujours à partir des sous-classes.

Nous avons ainsi répertorié 68 sous-classes rattachées de près ou de loin à la perception. En voici un extrait :

émission olfactive	distinction tactile
émission gustative	témoin visuel
capacité visuelle	témoin auditif
capacité auditive	compte rendu de perception visuelle active
capacité tactile	compte rendu de perception olfactive active
capacité olfactive/gustative	compte rendu de perception gustative active
acuité visuelle	compte rendu de perception tactile active
acuité auditive	indication
acuité olfactive/gustative	spectacle « visuel »
compte rendu de perception visuelle passive	spectacle « auditif »
compte rendu de perception auditive passive	lecture
compte rendu de perception olfactive passive	recherche
compte rendu de perception gustative passive	surveillance visuelle
compte rendu de perception tactile passive	surveillance auditive
distinction visuelle	compte rendu de perception visuelle indirecte
distinction auditive	compte rendu de perception auditive indirecte
distinction olfactive	illusion visuelle, ...

Ainsi si nous prenons l'exemple de *voir*, les emplois se scindent en trois groupes selon la nature physiologique, physio-cognitive ou cognitive de la perception. Les verbes qui ressortissent à la perception physiologique ont un lien direct avec le sens visuel, ce qui n'est pas le cas des verbes cognitifs pour lesquels, la perception passe par l'esprit. Quant aux verbes qui sont rattachés à la perception physio-cognitive, la perception est à mi-chemin entre le physiologique et le cognitif, puisque le sujet interprète une situation en tirant des conclusions de tous ce qui se présente à ses yeux. Ces oppositions ont donné lieu à une répartition des emplois de *voir* en trois hyperclasses :

(1) J'ai vu l'accident

verbes de *perception physiologique*

- (2) Je vois que tu as cassé le vase
 (3) Je vois ton problème

verbes de *perception physio-cognitive*
 verbes de *perception cognitive*

Cette division pour désigner des catégories de verbes est conventionnelle. Il ne s'agit pas de projeter un découpage du monde sur la langue mais de limiter un champ d'étude lexicale dans la perspective d'une description exhaustive et systématique du vocabulaire. La justification de ces hyperclasses procède de propriétés syntactico-sémantiques. Chacune des trois hyperclasses a sa propre combinaison de traits. La grille d'analyse a permis de distinguer 21 emplois de *voir* relatifs à la perception :

HYPERCLASSE	Nombre d'emplois de <i>voir</i>
perception physiologique	11
perception physio-cognitive	1
perception cognitive	9

Chaque emploi est associé à une sous-classe sémantique (21 emplois donc 21 sous-classes) qui regroupe les synonymes de l'emploi. Les propriétés linguistiques permettent de justifier la présence des synonymes dans les sous-classes sémantiques :

HYPERCLASSE	CLASSE	SOUS-CLASSE
P. physio	vision passive	capacité visuelle (voir ₁), acuité visuelle (voir ₂), CR de perception visuelle passive (voir ₃), propriété visuelle d'un lieu/objet (voir ₄) Ex. <i>Léa a vu un homme dans le jardin ; De la terrasse, on voit le Vésuve</i>
	vision active	spectacle (voir ₅), lecture (voir ₆), examen visuel (voir ₇), visite (voir ₈) Ex. <i>Léa a vu hier soir le match de foot ; Léa regarde le paysage</i>
P. physio-cognitive	représentation	CR de perception visuelle indirecte (voir ₉) Ex. <i>Je vois que tu as cassé le vase</i>
P. cognitive	représentation	Illusion (voir ₁₀), imagination (voir ₁₁), divination/prévision (voir ₁₂) Ex. <i>Je le vois encore avec son visage triste</i>
	intellection	constatation (voir ₁₃), considération (voir ₁₄), jugement (voir ₁₅), conception (voir ₁₆), compréhension (voir ₁₇) Ex. <i>Je verrai le problème avec lui</i>

Comme pour les hyperclasses, chaque sous-classe est homogène du point de vue des principales propriétés linguistiques et la catégorisation en classes et hyperclasses s'est effectuée à partir des sous-classes. Par ailleurs, l'analyse a permis de distinguer, au sein de l'hyperclasse *perception physiologique*, des adverbes et séquences adverbiales relatifs à la perception visuelle, des substantifs relatifs aux instruments de perception (94 substantifs), des verbes d'émission visuelle (34 verbes) et des adjectifs relatifs aux sensations visuelles (621 adjectifs répartis dans les sous-classes : présence/absence de sensation, luminosité, transparence, éclat, forme, couleur).

Les propriétés linguistiques ont permis également d'éliminer certains emplois de *voir* tels que:

- (4) Léa voit son grand-père tous les week-ends pour éviter qu'il soit seul
 (5) Léa ne voit plus son fiancé depuis leur rupture
 (6) Léa a vu un médecin pour son mal de gorge

(7) Aujourd'hui, je suis occupée mais je peux vous voir demain à mon bureau

qui sont des verbes d'*opération sociale* et non de *perception* (ils mettent en relation deux humains). L'objet est visible pour ces quatre emplois de *voir* mais le procès ne fait pas appel au sens visuel. Les propriétés linguistiques sont différentes des trois autres hyperclasses. Ces différences se ressentent également au niveau de l'équivalence synonymique puisque les quatre emplois de *voir* ont pour synonyme des verbes n'appartenant plus à la perception visuelle (d'où l'impossibilité du verbe *regarder*, qui est le synonyme spécifique pour désigner une perception visuelle intentionnelle) :

(4a) Léa (*regarde + rend visite à) son grand-père tous les week-ends.

(5a) Léa ne (*regarde + fréquente) plus son fiancé depuis leur rupture.

(6a) Léa a (*regardé + consulté + demandé conseil) un médecin pour son mal de gorge.

(7a) Aujourd'hui, je suis occupée mais je peux vous (*regarder + recevoir) demain.

Enfin, les relations lexicales (troponymie, l'hyponymie/hyponymie et les notions de verbes prototypiques/périphériques) au niveau des classes sémantiques ont montré comment les différents prédicats de perception se répartissent au sein d'une sous-classe et quelles sont les articulations entre les sous-classes et les classes. Nous avons retenu cinq points importants :

- une sous-classe sémantique a un verbe prototypique et des verbes périphériques
- un verbe prototypique peut devenir lui-même périphérique dans une autre sous-classe sémantique
- la définition des classes de verbes est fondée sur un principe d'union et non d'intersection
- l'hyponyme d'une classe de verbes est un verbe dont le domaine d'arguments équivaut à l'ensemble des domaines d'arguments des verbes des sous-classes qu'elle regroupe
- l'hyponyme a toujours un sens sous-spécifié.

D'une manière générale, l'hyperclasse *perception physiologique* subsume de nombreuses classes relatives aux cinq facultés sensorielles : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher. On distingue deux types de classes, les classes de prédicats qui décrivent des perceptions de type passif (*voir, entendre, etc.*) et celles qui décrivent des perceptions de type actif (*regarder, écouter, etc.*).

Nous avons donc montré que les données linguistiques sont importantes pour établir les relations lexicales : la classification des verbes n'est valide qu'en alliant syntaxe et sémantique. La nature sémantique propre à chacune des sous-classes explique leurs particularités syntaxiques.

5. Extension du travail (projet franco-japonais).

Depuis 2018³⁹, nous avons entamé un travail équivalent sur les verbes de *perception* japonais (Grezka, A., Kijima, A., 2019). Comme pour le français, de nombreux verbes japonais expriment la perception visuelle. Le verbe principal pour la perception visuelle est *miru* (cf. les travaux de Kijima, A., 2014, 2016, 2017). Ce verbe a la caractéristique de pouvoir s'écrire de différentes manières ; ses

³⁹ Nous avons bénéficié du soutien financier de la Subvention pour les Recherches Scientifiques des jeunes chercheurs (B) du Ministère de l'Éducation et des Sciences du Japon (JSPS KAKENHI Grant Numbers 16K16822, représenté par A. Kijima) et du soutien du programme 2018 « Exploration Japon » (représenté par A. Grezka).

idéogrammes sont variés : 見⁴⁰, 観, 視, 診, 看 et 覧. Tout comme le verbe *voir* en français, le verbe japonais *miru* est connu pour sa polysémie (Tanaka, S., 1996, 1999). Son cadre d'usage est très vaste. Cela va du simple fait d'utiliser son sens de la vue jusqu'à l'examen et la surveillance. Dans tous les cas, on a recours à ses yeux :

- 見える (mieru : *voir, apercevoir, être visible*)
- 見かける (mikakeru : *voir, apercevoir*)
- 見つめる (mitumeru : *regarder fixement, fixer*)
- 見わたす (miwatasu : *promener son regard sur, parcourir du regard*)

Miru se rapproche davantage du verbe *regarder* (« être spectateur ») que de *voir* (« percevoir avec les yeux »). Lorsqu'on dit « est-ce que tu vois le chat ? », nous sous-entendons en fait « est-ce que tu parviens à le distinguer parmi d'autres éléments ? ». On peut donc le remplacer par *percevoir*. En japonais, on utilise dans ce cas *mieru* (見える) :

猫が見えますか : *neko ga miemasu ka* (tu (peux voir) vois le chat ?)

Le verbe *miru* est presque toujours analysé de pair avec *mieru* car ce dernier verbe est un dérivé de *miru* auquel a été adjoint le verbe auxiliaire de volonté ou de spontanéité *yu*. Malgré tout, on relève de nombreux emplois où *miru* se traduit par *voir*.

En appliquant ainsi la classification française aux emplois japonais des verbes de *perception*, nous obtenons les concordances suivantes :

HYPERCLASSE	CLASSE	SOUS-CLASSE	VERBE JAPONAIS
P. physio	vision passive	<ul style="list-style-type: none"> • Capacité visuelle (<i>voir</i>₁) • Acuité visuelle (<i>voir</i>₂) • CR de perception visuelle passive (<i>voir</i>₃) • Propriété visuelle d'un lieu/objet (<i>voir</i>₄) 	➤ un seul verbe pour tous ces emplois : <i>mieru</i>
	vision active	<ul style="list-style-type: none"> • Spectacle (<i>voir</i>₅) • Lecture (<i>voir</i>₆) • Examen visuel (<i>voir</i>₇) • Visite (<i>voir</i>₈) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ <i>miru</i>₅ ➤ <i>miru</i>₆ ➤ pas d'équivalent ➤ pas d'équivalent
P. physio-cognitive		<ul style="list-style-type: none"> • CR de perception visuelle indirecte (<i>voir</i>₉) 	➤ pas d'équivalent
P. cognitive	représentation	<ul style="list-style-type: none"> • Illusion (<i>voir</i>₁₀) • Imagination (<i>voir</i>₁₁) • Divination/prévision (<i>voir</i>₁₂) 	➤ un seul verbe pour tous ces emplois : <i>mieru</i>
	intellection	<ul style="list-style-type: none"> • Constatation (<i>voir</i>₁₃) • Considération (<i>voir</i>₁₄) • Jugement (<i>voir</i>₁₅) • Conception (<i>voir</i>₁₆) • Compréhension (<i>voir</i>₁₇) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ pas d'équivalent ➤ <i>miru</i>₁₄ ➤ <i>miru</i>₁₅ ➤ pas d'équivalent ➤ pas d'équivalent

⁴⁰ L'idéogramme 見 est statistiquement le plus fréquemment utilisé. Il est composé de la clé de l'œil 目 *me*.

Parmi les 5 classes sémantiques observées précédemment, seules les classes *vision passive* et *représentation* sont équivalentes au verbe *mieru*. Les autres classes emploient le verbe *miru*.

La structure proposée répond ainsi à des tâches de traduction et de rédaction puisque l'objectif est de pouvoir réaliser de la ressource linguistique destinée au traitement automatique des langues. Nous avons une volonté d'élaborer des bases de données couvrant la totalité du lexique d'une langue, au regard de propriétés explicites et reproductibles qui puissent résister à l'exigence d'un traitement informatique.

Les systèmes en TAL s'appuient sur des ressources textuelles, lexicales et logicielles. Les ressources textuelles sont des corpus qui sont utilisés notamment pour extraire des données lexicales, entraîner les systèmes d'apprentissage. Les ressources lexicales sont quant à elles le point central des informations linguistiques qu'utilise un système. Les informations peuvent être plus ou moins complexes en fonction des besoins. Enfin, les ressources logicielles sont des lemmatiseurs, segmenteurs, étiqueteurs qui constituent les différentes étapes du traitement automatique du texte.

En parallèle, il est également important de rappeler le rôle prépondérant de l'informatique dans la création de ces ressources linguistiques. L'informatique permet tout d'abord une multiplication considérable des corpus linguistiques. D'autre part, l'informatique apporte des outils de traitement et de gestion de masses de données qui sont incomparablement supérieurs à ceux que peut développer un individu. Il en découle que les sciences du langage peuvent et doivent désormais exploiter au maximum l'informatique pour conduire leurs descriptions linguistiques.

Bibliographie

- APRESJAN, J., 1966, « Analyse distributionnelle des significations et champs sémantiques structurés », *Langages*, 1, pp. 49 et 52.
- CARLSON, L., 1981, « Aspect and quantification ». In : TEDESCHI, P. et A. ZAENEN (eds.), *Tense and Aspect, Syntax and Semantics*, 14, New York, Academic Press, pp. 31-64.
- DOWTY, D., 1979, *Word Meaning and Montague Grammar*, Dordrecht, Reidel.
- FASCIOLO, M., GREZKA, A., 2015, « Questions de philosophie de la perception sous la loupe de la linguistique : regard croisé », *Neophilologica*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. (hal-01331873)
- GREZKA, A., 2006, *Les prédicats de perception. Traitement de la polysémie*. Thèse de doctorat en Sciences du langage, Université Paris 13.
- GREZKA, A., 2009, *La polysémie des verbes de perception visuelle*, Paris, L'Harmattan.
- GREZKA, A., KIJIMA, A., 2019, « L'expression de la perception visuelle : regard franco-japonais ». *Lexis* [Online], 13, 2019, Online since 14 March 2019, connection on 27 March 2020 (<http://journals.openedition.org/lexis/3105> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lexis.3105>)
- GROSS, G., 1999, « La notion d'emploi dans le traitement automatique », *La pensée et la langue*, Krakow, Wydawnictwo Naukowe AP., pp. 24-35.
- HARRIS, Z. S., 1990, « La genèse de l'analyse des transformations et de la métalangue », *Langages*, 99, pp. 9-20.
- JACKENDOFF, R. S., 1976, « Toward an Explanatory Semantic Representation ». *Linguistic Inquiry*, 7, pp. 89-150. JACKENDOFF, R. S.
- JACKENDOFF, R. S., 1996a, « The Proper Treatment of Measuring Out, Telicity, and Perhaps Even Quantification in English », *Natural Language and Linguistic Theory*, 14, pp. 305-354.
- JACKENDOFF, R. S., 1996b, « Conceptual semantics and cognitive linguistics », *Cognitive linguistics*, 7, pp. 93-129.
- KIJIMA, A., 2014, « Considérations sur le verbe visuel japonais *miru* », *Bulletin de linguistique et de littérature françaises de l'Université de Tsukuba*, 29, pp. 142-154.
- KIJIMA, A., 2016, « Considérations sur l'expression figée *n'avoir rien à voir* ». *Linguistique de la parole*, Hors-série du *Bulletin d'études de linguistique française*, 50, pp. 51-70.

- KIJIMA, A., 2017, *Étude comparée des verbes de perception visuelle en français et en japonais*. Thèse de doctorat en Linguistique, Université de Franche-Comté.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M., 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARTIN, R., 1971, *Temps et aspect. Essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*, Paris, Klincksieck.
- MEJRI, S., 1997, « Le figement lexical : descriptions linguistiques et structuration sémantique ». *Série linguistique X*, Publications de la Faculté des lettres de la Manouba.
- MEJRI, S. (éd.), 2003a, « Le figement lexical », *Cahiers de lexicologie*, 82.
- MEJRI, S. (éd.), 2003b, « Polysémie et polylexicalité », *Syntaxe et sémantique*, 5. Caen, Presses de l'Université de Caen.
- MILLER, G. A., 1995, « WordNet: A Lexical Database for English », *Communications of the ACM* Vol. 38, N° 11, pp. 39-41.
- MILLER, G. A., JOHNSON-LAIRD, P.H., 1976, *Language and Perception*, Harvard, Belknap Press.
- PIRON, S., 2002, « Évolution sémantique des verbes de perception en français. Une approche lexicale », *Actes des XVI^e Journées de Linguistique*, 15-16 mars 2002, Québec, Canada, Aedil, Université Laval, pp. 71-82.
- PIRON, S., 2004, « Contraintes syntaxiques et préférences sélectionnelles du verbe entendre », *Le poids des mots. Actes des 7^{èmes} Journées d'Analyse statistique des Données Textuelles*, 10-12 mars 2004, Louvain-la-Neuve, Belgique, pp. 885-895.
- RIEGEL, M., 1982, « Les opérations linguistiques de base : la substitution », *L'Information grammaticale*, 15, pp. 5-9.
- ROSCH, E., 1975, « Cognitive reference points », *Cognitive Psychology*, 7, pp. 532-547.
- SACKS, O., 1985, *The Man who Mistook his Wife for a Hat*, New York, Picador.
- TALMY, L., 1988, « Force dynamics in language and cognition », *Cognitive Science*, 12:1, pp. 49-100.
- TALMY, L., 2000, *Toward a cognitive semantics*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- TANAKA, S., 1996, « The Polysemic Structure of 'miru (see)' », *Gengo Kenkyu* 110, *Journal of the Linguistic Society of Japan*, pp. 120-142, aussi (https://www.jstage.jst.go.jp/article/gengo1939/1996/110/1996_110_120/_article/-char/en)
- TANAKA, S., 1999, *Shikaku doushi no imiron (Sémantique des verbes visuels)*, Thèse de doctorat en linguistique, Université de Nagoya, Nagoya, Japon.
- TENNY, C., 1994, *Aspectual Roles and the Syntax-Semantics Interface*, Dordrecht, Kluwer.
- VENDLER, Z., 1967, *Linguistics in Philosophy*, New York, Cornell University Press.

LE PROCÈS SYNESTHÉSIQUE DANS *LE COEUR À GAZ* DE TRISTAN TZARA : PORTÉE MÉTAPHORIQUE ET CONFIGURATIONS SYNECDOCHIQUES DE LA POLYSENSORIALITÉ

Dorgelès HOUESSOU (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire)
Konan Arsène KANGA (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire)

Résumé.

Cette contribution recherche à mettre au goût du jour la rentabilité stylistique de l'encodage synesthésique dans *Le cœur à gaz* de Tristan Tzara. Ce poème dramatique érige la synesthésie en procédé scriptural en s'appropriant les considérants conceptuels de la polysensorialité pour faire émerger une double figuration impliquant aussi bien des métaphores synesthésiques que des *synecdoques* polysensorielles de grande densité sémantique. Mais cette double figurale métaphore synesthésique elle-même est soumise à une synesthésie énonciative donnant vie, par le biais de ce que Molinié nomme le corporocentrisme ou l'« herméneutique corporo-centriste » (Molinié, 2005 : 232), à une esthétique qui ne laisse pas d'interroger la symbolique des rapports entre l'imagination créatrice et la condition humaine de libertaire compulsif. L'œuvre mobilise donc un imaginaire collectif du corps comme théâtre qui aborde un lieu commun du topos littéraire, à savoir l'amour, la plus fondamentale des passions dont le corps humain peut manifester physiologiquement les manifestations.

Introduction.

« La tâche du poète, ou, comme le dit Hölderlin, son courage, est à la fois de porter dans la langue la pensée du Dieu qui s'est retiré et de concevoir le problème de son retour comme une incise ouverte dans ce dont la pensée est capable » (Badiou 1998 : 19). Tel fut sans doute le génie de Tzara dans la rédaction de ce poème dramatique qu'est *Le cœur à gaz*. Plusieurs niveaux de lecture sont enchâssés dans le projet scriptural de l'auteur qui semble grossièrement y mimer une tragédie classique mais qui, finement, y élabore une représentation dialogale de l'interaction des sens organiques. S'en retrouve déçue la logique de la perception cartésienne (Le meurtre de Dieu) pour lui substituer la logique artistique de l'impensé perceptif au nom duquel les couleurs, par exemple, ne sont pas des sensations, mais des sensibles dont la qualité n'est pas un élément de la conscience mais plutôt une propriété de l'objet (Merleau-Ponty 1945 : 10). D'où faut-il certainement entendre le propos de Sartre (1986 : 47) définissant aussi bien le monde imaginaire que l'univers réel comme un état de la conscience dans son rapport avec l'irrationnel et le réel.

Dans la pièce de Tzara, l'irrationnel tient en effet à l'impossible anthropomorphisation des organes sensoriels (Œil, Bouche, Nez, Oreille...) sauf en régime de littérisation. Le réel réside quant à lui dans la corporalité desdits organes orchestrant un soliloque formel comme il en est de la polysensorialité ou des « sensations doubles » dont parle Merleau-Ponty (1945 : 109). Ainsi, les rapports d'analogie, ou de contiguïté, organisant le processus de communication métaphorique ou synecdochique entre ces différents organes, induisent un considérant quasi-mystique au phénomène de la perception. Alors au comble de celle-ci, la synesthésie comme « mélange des sens » (Assoun, 2014) reconfigure la relation du sens au sens. Tzara construit avec ce texte une nouvelle tour de Babel et se charge de la détruire du même coup tel le Dieu hébraïque hostile à l'uniformité de la langue, donc du sens. Si les organes sensoriels semblent s'y répondre avec intelligence, cette apparente harmonie est rompue dès lors que, par dissémination sémantique, l'œil peut écouter et respirer, l'oreille peut se définir plus tactile qu'auditive, ou encore se trouver dotée de la faculté de

voir... Toutes choses qui rompent en visière la littéralité du langage et induisent une littérisation proche de la fascination. La présente lecture stylistique proposera une *approche conceptuelle de la polysensorialité et de la synesthésie, et une analyse à la fois notionnelle contextuelle de la métaphore synesthésique, de la polysensorialité synecdochique et de la synesthésie énonciative.*

I. Approche conceptuelle : Polysensorialité et synesthésie.

Du grec *σύννομις* (synopsis) : vue d'ensemble. Le mot synesthésie est composé des lexèmes « *syn* » (ensemble) et « *aisthesis* » (perception). Ainsi, littéralement, l'expression désigne une conjonction de sensations. Il faut remonter à l'époque Védique, selon Segalen, pour trouver les premières traces de son investissement littéraire :

Les poètes Hindous usaient, à leur choix, de trois ordres d'Expression poétique. De ces ordres, le plus riche était précisément désigné par le vocable « DVANI » (son, répercussion). Cinquante siècles avant nos symbolistes, les corrélations sensorielles avaient trouvé leur application littéraire. Le mot mystérieux et total des Hébreux était « יהוה » IEVE, et ce Verbe unique renfermait toute Science. Or les Initiés attribuaient à chacune de ses lettres une *couleur* déterminée. L'audition colorée n'avait pas attendu le trop fameux « Sonnet des Voyelles » pour illuminer la Kabbale (Segalen, 1995 : 5-6).

Une longue exégèse sur la question renvoie, par exemple, à ce que la critique a convenu d'appeler l'audition colorée chez Baudelaire du moment que celui-ci a déclaré que « les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique » (Baudelaire, 1972 : 47). Il soutiendra de même plus tard que « l'homme raisonnable n'a pas attendu que Fourier vînt sur la terre pour comprendre que la Nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé... Nous savons cela, et ce n'est pas par Fourier que nous le savons ; - nous le savons par nous- mêmes et par les poètes » (Baudelaire 1973 : 532). Pour Hugo qui fit aussi figure de synesthète très abouti : « l'oreille aussi a sa vue » (Hugo, 1972 : 172.).

La synesthésie se distingue d'avec la polysensorialité en ce que la coprésence des éléments sensoriels est davantage de l'ordre de la fusion ou du remplacement : voir des sons, entendre des couleurs, etc. À en croire Bonhomme, « la synesthésie affecte surtout les adjectifs et les verbes, plus aptes que les noms à exprimer les transpositions de perception ou de qualité. Elle apparaît généralement comme une figure dérivée, ses transferts de sensations se greffant sur la métaphore ou sur la comparaison » (Bonhomme 1998 : 68). La synesthésie fonctionne comme transposant sensoriel général applicable aux perceptions tactiles, visuelles, auditives, olfactives, gustative. La polysensorialité, pour sa part, vise la coprésence de ces perceptions sans nécessairement les voir se chevaucher. L'entre-deux de cette dichotomie est représenté par la somesthésie⁴¹. Elle constitue le degré de conscience et de perception corporelle le plus diffus en raison de la distribution interne des récepteurs sensoriels qu'elle mobilise sur l'ensemble du corps. Ainsi, elle se déploie hors de toute référence aux sens organiques de base tels que la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût. Étymologiquement,

⁴¹ Chez Homère ce phénomène est appelé *thymos*, *phrénès* ou *noos*. Cf : « Homère connaît la fonction des organes physiques, aussi bien les organes externes des sens, tels que l'œil ou l'oreille, que les organes internes tel que l'estomac. Cependant, le *telos* d'une activité physique ne s'arrête jamais à ces organes. Les sensations voyagent à travers eux, comme si ceux-ci n'étaient que des voies permettant de pénétrer une strate plus profonde appelée par Homère le plus souvent *thymos*, mais parfois aussi *phrénès* ou *noos*. » (Norman, 1975 : 108).

le mot somesthésie est formé du radical grec *soma* (corps) et du lexème *aïsthésis* (la sensation). Il s'agit donc sur le plan physiologique de l'ensemble des *sensations du corps* (pression, chaleur, douleur...) liées au somatique dans son ensemble : peau, muscles, tendons, articulations, viscères etc. (Lanouiller, 2018 : 9).

Le régime de la littérature est une circonstance topique de synesthésie. Comme le notent Lécivain et Romero, « la création littéraire se fonde sur un rapport plus ou moins étroit avec le réel, constamment redéchiffré dans chaque œuvre, perçu et (re)structuré, avec une intensité différente à chaque fois. Dans la fiction, la représentation de personnages, objets ou événements propose divers degrés d'approximation et d'éloignement à la perception ordinaire d'un « réel objectif », synthèse d'une appréhension sensorielle, culturelle et linguistique » (Lécivain, Romero, 2001 : 525). La fiction est donc le produit d'un va-et-vient constant entre le réel et l'imagination. L'imaginaire, entre les deux, ancre la production littéraire dans la matérialité du quotidien à partir d'une référenciation qui rend prégnante le discours littérisé.

Le concept de corps esthétique développé par Molinié suppose ainsi que le texte littéraire prend corps dans l'alchimie qui voit son incarnation à réception, chez le lecteur, de sorte que s'il incarne le texte, le texte à son tour prend corps à travers son émoi psychosomatique pour miroir. Le régime littéraire implique un corporocentrisme puisque « c'est en tout cas le corps physique, sensible et magnétique, visible-lisible, sonorisable-audible, qui détermine, qui conditionne toute aperception textuelle » (Molinié, 2013). D'où la nécessité d'une « herméneutique corporo-centriste » (Molinié, 2005 : 232) que le théoricien dit correspondre à tout procédé de lecture incorporant l'ensemble des dimensions constitutives de l'activité sémiotique (*Ibid.*, 2005 : 234). En clair, étant donné que le langage est le médium à partir duquel nous traitons de l'altérité, le corporocentrisme, permet à l'humain d'être approché dans sa matérialité langagière, et, synecdochiquement, corporelle (*Ibid.*, 2005 : 246).

II. La métaphore synesthésique.

La *métaphore synesthésique* a pour fondement le principe du dédoublement référentiel dont parle Ricœur. Elle implique non seulement un transfert de sens (selon l'acception sensorielle du terme), mais aussi un transfert de référence qui en fait une modalité essentiellement amphibologique:

La vision du semblable que produit l'énoncé métaphorique n'est pas une vision directe, mais une vision qu'on peut dire elle aussi métaphorique : pour parler comme M. Hester, le voir métaphorique est un *voir comme* (seeing as). En effet, la classification antérieure, liée à l'usage antérieur des mots, résiste et crée une sorte de vision stéréoscopique où le nouvel état de choses n'est perçu que dans l'épaisseur de l'état de choses disloqué par la méprise catégoriale. Tel est le schéma de la référence dédoublée. Il consiste pour l'essentiel à faire correspondre une métaphorisation de la référence à la métaphorisation du sens (Ricœur, 1975 : 290).

Dans le titre de cette pièce, transpire une métaphore associant d'une part, par homophonie suggestive, le thème organique du rythme vital (cœur) au phore musical de l'ensemble des répondants (chœur), et d'autre part, le thème de l'instabilité et la volatilité des sentiments humains (amour/feu) au phore de l'évanescence et de l'inflammabilité dénotatif du lexème *gaz*. Dans cette configuration métaphorique, le cœur charrie les isotopies notionnelles du gaz (invisibilité, et, par transfert synesthésique, l'odorat (gaz) et le toucher (chaleur du feu de gaz). Ce constat s'accroît si l'on met en parallèle le descriptif de la scène d'ouverture et les derniers mots du texte. Le cœur à gaz projette donc syntagmatiquement les sensations susceptibles d'une incidence psychosomatique sur le pouls

(somessthésie) et simultanément la fonction vitale de cet organe qui évolue en éveil spirituel car la chaleur produite par le feu au contact de la matière devient « le flamboiement spirituel (...) au creuset intérieur de l'homme, au centre de son cœur » (Benoist, 1975 : 59). Ce sens métaphysique est d'ailleurs corroboré par la concaténation prépositionnelle d'une locution comme *Lampe à gaz* dont la non-agentivité du complément induit que la combustion du gaz actionne la mise en marche de la lampe. Ici, elle actionne la mise en marche du cœur. Mais un autre sens est à l'œuvre comme dans toute synesthésie. Dans l'expression *Usine à gaz*, en effet, le complément prépositionnel indique que le gaz est produit par l'usine. Cela corrobore donc une lecture non agentive où le gaz (le feu vital) est produit par le cœur.

Le parallèle de la didascalie initiale et de la clôture du texte le descriptif de la scène d'ouverture est éloquent :

COU est au-dessus de la scène, NEZ vis-à-vis au-dessus du public. Tous les autres personnages entrent et sortent ad libitum. Le cœur chauffé au gaz marche lentement, grande circulation

//

Au feu ! Au feu !

Je crois que Clitemnestre brûle.

Amphibologiquement, Clitemnestre, qui est le personnage de BOUCHE, brûle d'amour et de feu. Elle brûle d'être à la fois reine et cheval et d'aimer à la fois le roi (Œil) et le cavalier. Non seulement la bouche en tant qu'organe phonatoire configure le langage comme médium des relations intersubjectives, mais aussi elle renvoie à l'imaginaire de la création comme origine du monde par « le *Fiat Lux divin*, apparition de la lumière qui, au début de l'évangile de saint Jean annonce le Verbe » (Benoist, 1975 : 57). En sus, la lexicalisation de la passion amoureuse analogique du feu est réactivée par le lexème « gaz » du titre de la pièce comme indicateur synesthésique puisque le gaz capable d'ignition est perçu autant par l'organe olfactif que par la vue. Un implicite somesthésique veut que le personnage de COU, au-dessus de la scène qui tient lieu de symbole du corps et des membres, réactualise sa fonction de jointeur en tant qu'entremetteur entre les amoureux.

Dans l'extrait suivant, on remarque quatre occurrences de synesthésie :

NEZ

Hé là-bas, l'homme aux cicatrices d'étoiles, où courez-vous ? OREILLE

Je cours au bonjour

je brûle aux yeux des jours

j'avale les bijoux (...)

NEZ

Hé là-bas l'homme au cri de perle grasse, que mangez-vous ?

Une synesthésie, fondée sur la correspondance au niveau de la perception entre une représentation tactile (*cicatrice*) et une représentation visuelle (*étoile*), donne suite à une somesthésie mêlant des sensations tactiles/musculaires (*je cours*) et du couple phonation/ l'auditif (*bonjour*), ainsi qu'à une troisième occurrence associant le gustatif (*j'avale*) au visuel et au tactile (*bijoux*). Enfin, la perception auditive (*cri*) se retrouve confondue avec celle du visible et du tactile (*perle*). Le considérant somesthésique s'enrichit aussi de l'amphibologie inhérente au syntagme *je brûle aux yeux des jours* qui renvoie aux signifiés de dénotation *je brûle (sous) yeux des jours* et *je brûle (selon les) yeux des jours*. Ces deux signifiés de dénotation mobilisent le centre perceptif en le déplaçant du sujet énonciateur au tiers délocuté.

Soient les extraits suivants :

OREILLE

Le bataillon mécanique des poignées de mains crispées.

(....)

ŒIL

Dans quel métal incalculable sont incrustés vos doigts de malheur ?

(....)

OREILLE (entre)

Son cou est étroit mais le pied large. Il peut facilement tambouriner avec les doigts des pieds sur son ventre ovale qui a déjà servi de balle à quelques matchs de rugby. Il n'est pas être car il est composé de morceaux. Les hommes simples se manifestent par une maison, les hommes importants par un monument.

Pour Parret, il y a une spécificité sémiotique essentielle de la caresse et de la touche : « Aristote et Husserl encore, dans leurs analyses du toucher, indiquent bien en quoi le toucher transcende, mieux que le regard, le simple registre de la sensorialité : la main a plus d'imagination que l'œil, la main nous mène plus facilement vers des synesthésies que l'œil » (Parret, 2002 : 38). Ainsi le relevé lexico-syntagmatique *poignées de mains crispées, doigts de malheur, doigts des pieds* renvoie à cet imaginaire de la main et du toucher comme substitut de la vue organique par la vue intuitive. Le phore associé à la main est le métal (mécanique, métal) dont on sait qu'il est un excellent conducteur. Il associe alors invariablement les sens organique et métaphysique, l'idée de résistance et d'insensibilité à l'amour, dans le contexte thématique de la pièce, et, contrairement, la malléabilité qui lui est sous-jacente à l'épreuve du feu (gaz = amour). Le phore du pied et son corollaire de sèmes connotatifs /station debout/ (élévation), /marche/ (progrès), /danse/ (euphorie) qui, associés à la main dans le syntagme *tambouriner avec les doigts des pieds*, induit l'idée du pouls comme rythme euphorique de transcendance.

III. La polysensorialité synecdochique.

À en croire Segalen, la synesthésie comme figure viserait à inviter les sens du lecteur à une explosion perceptive. Tout comme dans le cas de l'hypotypose, la figure synesthésique visera à peindre un tableau qui soit à la fois audible et mobile et dont le déchiffrement résulte des sens du lecteur : « Le Trope « synesthésie-figure » peut se définir : « manière de parler plus vive, destinée soit à rendre sensible l'idée au moyen d'une image, d'une comparaison, soit à frapper davantage l'attention par sa justesse ou son originalité » (Segalen, 1995 : 79). Or dans l'hypotypose, tous les sens sont mobilisés du moment que le lecteur-spectateur se représente la scène ou la vit pleinement comme la scénographie d'une pièce de théâtre peut le laisser entrevoir. L'usage simultané des sens n'en induit pas nécessairement fusion ou encore confusion. La synecdoque particularisante (celle de la partie pour le tout) fonctionne à plein régime dans une telle configuration puisque les indices d'organes sensoriels sont combinés comme le sont par nécessité les instruments d'un orchestre.

La pièce de Tzara compte les personnages suivants : ŒIL, OREILLE, NEZ, BOUCHE et COU. Si chacun des quatre premiers d'entre eux constitue un indice synecdochique de la tête, le symbolisme de cet ensemble mérite d'être interrogé en rapport avec l'imaginaire collectif. Barthes évoque ainsi quelques-unes des représentations les plus courantes de la tête :

La tête est un lieu suspect dans la mesure même où ses produits sont qualitatifs, non quantitatifs. On retrouve ici l'ordinaire discrédit jeté sur le cerveau (*le poisson pourrit par la tête*, dit-on souvent chez Poujade), dont la disgrâce fatale est évidemment l'excentricité même de sa position, tout en haut du corps, près de la nue, loin des racines. On exploite à fond

l'ambiguïté même de la supériorité ; toute une cosmogonie se construit, qui joue sans cesse sur de vagues similitudes entre le physique, le moral et le social : que le corps lutte contre la tête, c'est toute la lutte des petits, de l'obscur vital contre l'en-haut (Barthes, 1957 : 172-173).

L'opposition tête/corps tient dans la substitution synecdochique du cou pour le corps. « Les constituants du cou sont nommés, il s'agit des vertèbres, et à l'intérieur des vertèbres se trouve la moelle, substance suffisamment fluide pour jaillir. Cet aspect, s'il était isolé, pourrait renvoyer au corps-enveloppe ; mais il s'intègre ici dans une logique du rapport, propre au corps articulaire » (Bolens, 2000). Le personnage de COU symboliserait donc non pas la bassesse contre l'idéalité de la tête, mais la dynamique articulaire qui pose la logique substitutionnelle comme continuum perceptif. Le cloisonnage sensoriel réduisant l'expérience de la perception humaine au repli existentiel, cette pièce semble en appeler à la pleine expérience du sens à partir du non-sens, voire du non-sensoriel.

Soit l'extrait suivant :

ŒIL

Statues bijoux grillades
et le vent ouvert aux allusions mathématiques

cigare bouton nez
il aimait une sténographe

les yeux remplacés par les nombrils immobiles monsieur mondieu est un excellent journaliste
raide et aquatique un bonjour mort flottait dans l'air quelle triste saison.

BOUCHE

La conversation devient ennuyeuse n'est-ce pas ?

ŒIL

Oui, n'est-ce pas ?

L'énumération ternaire *Statues bijoux grillades* induit les sens de la vue (plastique des statues et esthétique) et ceux de l'olfactif et du gustatif. De même, les lexèmes *cigare bouton nez* renvoient à l'olfactif, au gustatif et au tactile par glissement évocatoire de la polysensorialité référentielle. Que dire alors de la quintuple occurrence du premier trio et de la sextuple occurrence du second. Leur constance induit une permanence régulière des référents sensoriels susceptibles de lasser le spectateur. Mais leur emplacement initial c'est-à-dire au début de la pièce intrigue ledit spectateur-lecteur et joue le rôle d'incitateur. La répétition a alors valeur d'hypotypose et devient marqueur de présentification mobilisant les sens du destinataire aussi bien par référenciation dénotative que par évocation connotative. La répétition comme indice de présentification-personnification est attestée par Segalen :

Et nous dirions, plus synthétiquement encore, que le leitmotiv lui-même, ce puissant moyen d'expression musicale soupçonné déjà de Gluck, et sommé par Wagner d'exprimer l'Inexprimable, peut, en fin de compte, se définir : une synesthésie où l'un des termes sensoriels serait remplacé par un terme abstrait, un personnage, un fait, un principe... jouant le rôle, par l'auteur, de sensation primaire. Quant à la secondaire, elle n'est autre que le contour musical lui-même qui figure ce personnage, ce principe, ce fait. Le leitmotiv est une « Personnification » (Segalen, 1995 : 72).

La rythmique arithmétique qui en rajoute à l'expressivité de la reduplication abusive relève du glissement connotatif des syntagmes « le vent ouvert aux allusions mathématiques / il aimait une sténographe ». La musique, sensation auditive, est rappelée sous les sèmes de la sonorité aérienne (vent = air / mathématique = musique⁴²) et du bruissement continu (sténographie).

IV. La synesthésie énonciative.

Pour Murray : « Cœur à gaz, bien qu'il s'agisse d'un texte, maintient l'illusion de l'improvisation (Nez jouant le rôle d'un spectateur dont les réactions sont prises en considération par les autres personnages) » (Murray, 1982 : 148). Ce brouillage énonciatif alliant les codes de l'écrit et de l'oral spontané est favorable en soi à l'émergence d'une forme de synesthésie énonciative. Une des modalités de celle-ci réside dans la congruence figurale qui suggère la somesthésie. Car d'un point de vue formel et syntaxique : « la simultanéité des perceptions est exprimée par la relation syntaxique qui unit les termes entre eux, et cette relation syntaxique est libre. En raison de la labilité du moule syntaxique, en même temps que sa nature syntagmatique, la synesthésie est une figure syntagmatique ouverte, qui peut entrer dans la composition d'autres figures » (Paissa 1995 : 100). C'est le cas dans l'exemple suivant :

ŒIL

Clitemnestre le vent souffle. Le vent souffle. Sur les quais aux grelots garnis. Tournez le dos coupez le vent. Vos yeux sont des cailloux car ils ne voient que la pluie et le froid. Clitemnestre. Avez-vous senti les horreurs de la guerre ? Savez-vous glisser sur la douceur de mon langage ?

Le dérouillage énonciatif impose de situer le personnage de Clitemnestre dans son second rôle de cheval. Sa course effrénée souffle un vent continu mais n'est pas sans rappeler quelque divinité mythologique alliant le statut de vent (Zéphyr) et de messenger de l'amour (Éros et Psyché). La suite syntagmatique « Tournez le dos coupez le vent » renvoie à l'expression somesthésique « avoir froid dans le dos » qui traduit l'angoisse, l'anxiété ou encore une grande peur sur le modèle empirique du froid induisant des contradictions musculaires et un tremblement somatique. La figuration de l'angoisse amoureuse comme moteur du « rôle du corps sensori-moteur dans l'interprétation » (Patoine, 2015 : 11) apparaît aussi dans la lecture empathique que l'on peut faire, à réception, de la métalepse *Vos yeux sont des cailloux*. Cette suite syntaxique prend pour conséquence (les yeux de pierre) ce qui est en réalité le procès causal de la pétrification méduséenne. L'imaginaire mythique de la Gorgone, dont les yeux avaient le pouvoir de pétrifier tout mortel ayant croisé son regard, constitue ici un indice de lecture. Enfin, l'antithèse constitutive de l'amour-angoisse transparait dans

⁴² Comme le relève Leibniz : « La musique est un exercice caché d'arithmétique, l'esprit n'ayant pas conscience qu'il est en train de compter » (Leibniz, 1712/1998 : 11).

la double interrogation rhétorique de ce passage où l'émotion de la terreur (*Avez-vous senti les horreurs de la guerre ?*) côtoie celle de l'euphorie extatique (*Savez-vous glisser sur la douceur de mon langage ?*).

Rappelons par ailleurs que pour Segalen, « la musique des Couleurs, des Parfums et des Saveurs ne peut exister qu'en tant qu'égoïste et musique intime » (Segalen, 1995 : 68). Il conçoit en effet que chaque synesthète a son empirie propre du procès synesthésique : « Tout fait de corrélation est uniquement et purement subjectif, exclusivement personnel. Et le seul fait général est l'impossibilité même de leur généralisation » (Segalen, 1995 : 67). La portée originale de la synesthésie énonciative comme dans le cas de ce texte de Tzara est de faire de l'expérience synesthésique, une expérience collective. Les spectateurs ou les lecteurs qui auront pour orientations de lecture les didascalies se figureront une personnification des sens et le dire, tout comme le faire desdits sens, ne construira une dimension dynamique de la synesthésie que dans leur interrelation scénique.

Qu'en dit le synopsis ? Dans cette pièce, deux anecdotes tentent de s'imposer avant de s'enchevêtrer dans un continuum énonciatif : « Il s'agit d'abord de l'histoire amoureuse d'Œil et de Clitemnestre (Bouche), au premier acte, et de l'histoire de la course de Clitemnestre (*un cheval*), suivie par Oreille, au second acte. L'ambiguïté du dénotatif *Clitemnestre*, à la fois reine et cheval, se voit résolue dans l'acte dernier quand les personnages affirment respectivement que « cela finira par un beau mariage » (Murray, 1982 : 147-148). Mais contre toute attente, le roi (Œil) qui parvient à ingérer le cavalier (Oreille) n'est pas mis en échec (*Ibid.*) dans cette double course (sentimentale et hippique). La symbolique de l'œil mangeant l'oreille s'éclaire par le truchement d'un stéréotype qui veut qu'un ventre affamé n'ait point d'oreille. L'expression a l'avantage de cristalliser un manque physiologique (sens dénoté de faim) et une émotion vive qu'est l'envie (sens connoté de faim). Si en linguistique énonciative le contexte d'emploi oriente et précise une expression langagière, en synesthésie énonciative, le recours au contexte de production du discours et ses influences ou interférences dialogiques, favorise l'émergence du sens par le somatique différé.

On peut aussi remarquer l'énonciation synesthésique à travers les didascalies :

BOUCHE (sort)
OREILLE (entre)
NEZ (decrecendo)

L'organe du goût (bouche) n'est pas considéré dans son acception d'ingestion mais d'expression. Le verbe d'action (sortir) représente alors la phonation à partir de laquelle elle s'adresse donc à l'oreille. L'oreille faisant l'action d'entrer induit une incarnation performative de son rôle de réceptacle. Là aussi, le verbe didascalique et l'action sous-jacente témoignent de la parole. L'oreille se parle et s'écoute dans un étrange soliloque. Le personnage de Nez implique l'olfaction certes mais aussi et surtout la respiration, faite d'inspiration et d'expiration, l'adverbe de manière (decrecendo) tend à traduire une expiration du fait de l'affaissement des poumons.

Soit l'extrait suivant :

ŒIL

Clitemnestre femme d'un ministre, regardait à la fenêtre. Les violoncellistes passaient dans un carrosse de thé chinois, mordant l'air et les caresses à cœur ouvert. Vous êtes belle Clitemnestre, le cristal de votre peau éveille la curiosité de nos sexes. Vous êtes tendre et calme comme 2 mètres de

soie blanche. Clitemnestre, mes dents tremblent. Vous êtes mariée. J'ai froid, j'ai peur. J'ai vert j'ai fleur j'ai gazomètre j'ai peur. Vous êtes mariée. Mes dents tremblent. Quand aurez-vous le plaisir de regarder la mâchoire inférieure du revolver se fermer dans mon poumon de craie. Sans espoir de famille.

Il y apparaît une synesthésie énonciative de nature discursive. Ainsi, le discours descriptif et narratif qui introduit le passage fait suite à une adresse directe de nature à initier un dialogue avec Clitemnestre. Œil passe d'une énonciation délocutive (*Clitemnestre femme d'un ministre, regardait à la fenêtre*) à une énonciation allocutive (*Vous êtes belle Clitemnestre*). Or le personnage étant amphibologique (*Clitemnestre est aussi Bouche*), les indices lexicaux que sont *dents, mâchoire*, et plus loin, par glissement de l'appendice respiratoire, *poumon*, renvoient à la bouche comme par une mise en abyme du régime énonciatif. L'effet synesthésique qui en découle éclaire davantage la réception somesthésique de l'énonciateur (*froid, peur*). Cet effet résulte du poids d'un impératif moral (*Clitemnestre est mariée*) et du coup de foudre de l'énonciateur pour elle au point d'en perdre le souffle (*la mâchoire inférieure du revolver se fermer dans mon poumon de craie*). Œil évoque ainsi, par le détour métonymique du souffle coupé, l'implicite d'une expression stéréotypique de la violence du sentiment amoureux (*revolver*).

On considérera aussi les propos du personnage de Nez comme indices de synesthésie énonciative. Ainsi, ces extraits évoquent une diversité de liens sensoriels liés non seulement à la généralisation anthropomorphique mais aussi au dédoublement du régime de littérarité qui est d'obédience fictionnelle et du régime utilitaire du langage conditionné par l'agir vrai :

NEZ

Un peu plus de vie, là-bas sur la scène.

(...)

NEZ

Elle est charmante votre pièce mais on n'y comprend rien.

Les deux répliques ci-dessus désignent le souci du dramaturge de représenter une figure du corps sensoriel disloqué dont la pièce est le lieu. Nez feignant d'incarner un spectateur représente une voix extérieure, celle du corps social exprimant son exaspération face au jeu des acteurs. Ses réactions psychosomatiques intriguent alors le spectateur par contagion émotionnelle. Artaud considère à propos que « toute émotion a des bases organiques. C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque. Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans des transes magiques » (Artaud, 1938 : 182). L'imitation d'un spectateur par un acteur est l'un des plus sûrs moyens de dérouter le spectateur réel et de le voir manifester des réactions corporocentristes. Ainsi, comme « rôle du corps sensori-moteur dans l'interprétation » (Patoine, 2015 : 11), le public détournera le regard vers de la scène vers le personnage de Nez, dans le public. La supercherie viole donc la distribution des rôles, celle de la parole et du regard, bref celle du corps de l'assistance. La dislocation du circuit énonciatif qui en découle projette celle du corps initial décapité et disséminé dans la pièce (Bouche, Oreille, Œil, etc.). « L'enthousiasme de ceux qui se remémorent avoir vécu une expérience somesthésique consciente lors d'une lecture montre bien la valeur singulière de ces moments où texte et corps se rencontrent » (Patoine, 2015 : 21). Cette expérience est d'autant plus vraie que la pièce a l'avantage d'être jouée et de porter au comble les expériences sensorielles du lecteur-spectateur physiologique.

Conclusion.

Les mots de Murray au sujet de cette œuvre résonnent encore qui affirmait que : « Si *Cœur à gaz* ne contribue pas à l'Art avec un grand ah ! adulateur, c'est que cette pièce sacrifie une matière (mots, mimiques, gestes) à des effets d'entraînement qui importent plus qu'une linéarité anecdotique. Elle ballotte effectivement ses spectateurs/trices entre des jeux de langage qui sont constamment modifiés, soumis, par exemple, à l'impatience de Bouche, aux entries et sorties du Cou, au désir d'Œil, à la coquetterie de Sourcil, à l'esprit distrait d'Oreille ou aux questions de Nez » (Murray, 1982: 147). Ne faut-il pas donc justement conclure avec le critique que « [l]a valeur perlocutionnaire des textes dadaïstes est celle de tourner en dérision le bon sens, le bon goût, le bon ton et le bon public » ? (Murray, 1982 : 148).

En 1931, Tzara nous dit que dans le mouvement Dada il existait une tendance à « répudier la logique et surtout la croyance établie qu'elle pouvait tout expliquer » (*Œuvres complètes*, t. 5, p. 19). La logique cartésienne est en effet une « logique entraînant forcément les dogmes, les théories. Or nous voulons être LIBRES. C'est-à-dire nous voulons vivre sans loi, sans règlement, chacun de nous ne veut pas se laisser entraîner par les idées ou par la personnalité des autres, mais vivre ». (t. 1, p 571). Et l'un des enjeux de la liberté scripturaire et esthétique réside dans l'interpénétration sensorielle dont la synesthésie est un exemple avéré dans *Le cœur à gaz*. Si « la synesthésie réalise la transfiguration poétique de l'objet littéraire banal, stimulant l'émergence d'une imagination intuitive toujours plus créatrice » (Cosinschi, 2009 : 162), son acception énonciative surtout ouvre un champ de possibles infini dont la pièce de Tzara n'a pu faire l'économie en matière de valeur esthétique et idéologique. La synesthésie est donc à prendre au pied de la lettre comme une figure capitale du mouvement Dada si prompt à promouvoir l'extase sensorielle comme finalité perlocutoire des pratiques usuelles du langage.

Bibliographie.

- ARTAUD, A., 1938, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- ASSOUN, S., 2014, « Synesthésie : entendre des couleurs, c'est possible ? », *Sciences et Avenir*, 13 mars 2014. (<http://www.sciencesetavenir.fr/sante/20140313.OBS9706/synesthesie-entendre-des-couleurs-c-est-possible.html>, page consultée le 30 mars 2016).
- BADIOU, A., 1998, *Court traité d'ontologie transitoire*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BAUDELAIRE, Ch., 1973, *Correspondance Complète*, Paris, Cl. Picots (ed.), Gallimard.
- BAUDELAIRE, Ch., [1972]1860, *Les paradis artificiels*, Paris, Librairie Générale Française.
- BARTHES, R., 1964, « Présentation », *Communications*, N° 4.
- BENOIST, L., 1975, *Signes, symboles et mythes*, Paris, PUF.
- BOLENS, G., 2000, « Les intervalles du corps », in : *La logique du corps articulaire : Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, en ligne, consulté le 08 mai 2020. (<http://books.openedition.org/pur/11348>)
- BONHOMME, M., 1998, *Les figures-clés du discours*, Paris, Seuil.
- COSINSCHI, E., COSINSCHI, M., 2009, *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique*, Berne, Peter Lang.
- DOMINICY, M., 2011, *Poétique de l'évocation*, Paris, Garnier.
- HUGO, V., *Notre-Dame-de-Paris*, 1831, Paris, Librairie Générale Française, 1972.
- KERBRATT-ORECCHIONI, C., [1977] 1986, *La Connotation*, Lyon, PUL.
- LANOUILLER, Z., *La sensorialité en relation : pour percevoir son corps au-delà des soins. Médecine humaine et pathologie*, Mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'État de Psychomotricité, Sorbonne université, 2018. (HAL Id : dumas-02075875 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02075875>)
- LEIBNIZ, G. W., 1972/1998, « Lettre à Christian Goldbach du 17 avril 1712 », Traduite et présentée

par Frédéric de Buzon, *Philosophie*, N 59, L'objet musical et l'universel, Paris, Editions du Minuit.

MERLEAU-PONTY, M., 1945, *La Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard.

MOLINIÉ, Georges, 2013, « La phrase et le texte », in *La Prose de Samuel Beckett : Configuration et progression discursives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon. (<http://books.openedition.org/pul/2837>, consulté le 06 mai 2020).

MOLINIÉ, G., 2011[1986], *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF.

MOLINIÉ, G., 2005, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion.

MURRAY, L. Mc, 1982, « Le cœur à gaz » Tristan Tzara (Compte rendu), *Jeu, Revue de théâtre*, (23), pp. 146-149.

NORMAN, A., 1975, *Archery at the Dark of the Moon: Poetic Problems in Homer's Odyssey*, Berkeley, University of California Press.

PAISSA, P., 2002, « Des synesthésies pour dire l'écoute. Analyse contrastive d'un corpus de presse spécialisée : la haute-fidélité en français et italien », *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, 1-2, pp. 85-175.

PARRET, H., 2002, *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, Collection : Le Point philosophique.

PATOINE, P.-L., 2015, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions.

RICŒUR, P., *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975

SARTRE, J.-P., 1986, *L'Imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard.

SEGALEN, V., 1995, *Les synesthésies et l'école symboliste, Œuvres complètes*, t. 1, Robert Laffont.

TZARA, T., *Œuvres Complètes* (Textes établis, présentés et annotés par Henri Béhar), Flammarion, Paris, 6 volumes : Tome 1 (1912-1924). 1975. Tome 2 (1925-1933). 1977. Tome 3 (1934-1946). 1979. Tome 4 (1947-1963). 1980. Tome 5 (1924-1963). Les Écluses de la Poésie. Appendices. 1982. Tome 6, Le secret de Villon, 1991.

**LA COMPLÉMENTATION PROPOSITIONNELLE
DES VERBES DITS « DE PERCEPTION » EN ANGLAIS CONTEMPORAIN :
DE LA PERCEPTION À LA COGNITION
Christelle LACASSAIN-LAGOIN (Sorbonne Université)**

En anglais, seuls les verbes dits « de perception » acceptent tous les types de complémentation. On constate cependant que certains compléments figurent de façon privilégiée dans des comptes rendus de perception, tandis que d'autres apparaissent dans des énoncés dénotant une inférence perceptuelle, voire de la cognition. Un verbe donné peut ainsi présenter des significations variées, allant de la perception à des notions telles que l'inférence, la connaissance ou le jugement.

Cet éventail sémantique est illustré par l'emploi de subordonnées, à forme finie et non finie, compléments des verbes qui expriment un sens originel de perception non agentive. Cette étude, qui se situe à l'interface syntaxe-sémantique, avance, d'une part, que la forme de la complétive est motivée par le type d'objet – perceptif ou cognitif – présent dans l'expérience ou la représentation mentale et que, d'autre part, la variation des significations verbales, ainsi que du sens de l'énoncé, résulte de l'association entre un verbe donné et tel ou tel type de complément. Ainsi, les éléments qui constituent l'énoncé sont en parfait accord syntaxique et sémantique afin de représenter en discours la conceptualisation de la situation.

Cet article présente en premier lieu un panorama des verbes dits de perception, de leurs emplois, et de leurs compléments. Sont ensuite abordés les énoncés à lecture de perception physiologique, qui comportent trois types de complétives non finies, puis les énoncés qui présentent une lecture d'inférence perceptuelle ou de cognition en présence de autres trois types de subordonnées. Les analyses mettent au jour les paramètres à l'œuvre dans la variation des significations verbales et la construction du sens global de l'énoncé.

1. Propriétés des verbes dits « de perception », de leurs compléments et des énoncés afférents.

Les verbes de perception sont des verbes localisateurs (Culioli 1990), en ce qu'ils dénotent la localisation d'un percept dans la sphère du percevant, siège d'une expérience perceptive. Ils s'articulent autour de trois concepts fondamentaux : la nature de la modalité perceptive (vue, audition, olfaction, gustation, toucher et proprioception ou intéroception), et l'agentivité ou non du percevant. On distingue trois fonctionnements pour ces verbes :

- verbe de perception non agentive (ex. *see, hear*) : un percept est localisé dans la sphère du percevant expérient ;
- verbe de perception agentive (ex. *look, listen*) : la recherche d'un percept spécifique peut aboutir ou non à son appréhension ; lorsque la perception est effective, le percevant est à la fois agent et expérient ;
- verbe à emploi copule (ex. *look, sound*) : la localisation d'un percept permet à l'expérient de porter un jugement de type modal.

Les énoncés comportant de tels verbes reçoivent une interprétation soit de perception dite directe, soit de perception dite indirecte. Cette dernière se dégage en présence d'un complément qui renvoie à une entité ou à un procès qui n'est pas perceptible au moyen de la modalité perceptive originellement dénotée par le verbe. Il apparaît qu'en fait, les données perceptuelles constituent la base d'inférences qui conduisent à une appréciation effectuée par le percevant : celui-ci opère une déduction fondée sur sa perception ; il est alors préférable de parler d'« inférence perceptuelle » plutôt que perception indirecte. Si aucun processus perceptif ne semble être à l'origine du jugement

porté par l'expérient, on a alors affaire à de la « cognition » (Lacassain-Lagoïn 2014, 2018).

Il existe une corrélation entre le type de complément et sa forme d'une part, et le sens du verbe et de l'énoncé d'autre part. Les syntagmes nominaux et prépositionnels, les subordonnées non finies et les relatives nominales et exclamatives en WH- objets contribuent généralement⁴³ à l'expression d'une perception physiologique. Inversement, les propositions finies en THAT, les interrogatives en IF et en WH-, et une majorité d'infinitives en TO engendrent une lecture inférentielle ou cognitive de l'énoncé, ainsi qu'une signification verbale autre que purement perceptive (Lacassain-Lagoïn 2007).

Cet article se concentre sur cette distinction en présence de subordonnées compléments des verbes dits de perception non agentive. Ceux-ci offrent, en effet, un éventail plus large de compléments, et présentent des significations variées, contrairement aux verbes agentifs qui ne peuvent figurer dans des énoncés à lecture inférentielle ou cognitive. Cela s'explique par le fait que ces verbes dénotent une recherche de perception qui ne garantit pas l'acquisition de données perceptuelles, nécessaires au déclenchement d'un processus inférentiel et/ou évaluatif.

Une subordonnée relève d'un processus de réification conceptuelle et de nominalisation afférente, mais sa forme varie, notamment en fonction de la nature de l'objet qu'elle dénote. Un objet de perception, ou percept, équivaut à une représentation, plus ou moins fidèle, du réel extérieur, tandis qu'un objet de cognition, ou de pensée, est le reflet du réel intérieur que constitue l'esprit de l'expérient. Ainsi, dans un procès de perception, l'expérient peut sélectionner une entité à appréhender, mais pas le procès secondaire dans lequel elle est impliquée. Avec un procès de cognition, le choix de l'expérient peut s'étendre au procès secondaire, étant donné qu'un jugement ou une opinion, etc. procède de l'exercice de ses facultés mentales et correspond au résultat qui découle de l'activité cognitive. Cette différence résulte de deux attitudes de l'expérient (immédiateté vs. prise de distance), et de deux objets cognitifs distincts, ce qui transparait en discours, notamment dans le type, la forme et le sens de la complétive.

2. Énoncés à lecture de perception physiologique : les complétives à forme non finie.

2.1. Similitudes et différences entre les subordonnées non finies.

Une complétive non finie ne constitue pas la référence de départ : un lien est d'abord établi entre les deux participants du procès (ex. *I* et *the waves* en [1]), mais l'objet perceptif est incomplet en l'absence de la proposition non finie (*threatening to swallow up the vessel* ; voir [1']). Celle-ci apporte une complétude au syntagme intervenant (*the waves*), qu'elle détermine et sature. L'ordre linéaire reflète l'ordre des opérations qui conduisent à la perception : le syntagme intervenant a un rôle de pivot, aux niveaux grammatical et conceptuel :

- Il exprime à la fois le participant secondaire (P₂) du procès perceptif et le participant primaire (P₁) du procès appréhendé, jouant ainsi un rôle de médiation entre les deux procès de la situation globale ;
- la construction de l'objet perceptif s'effectue grâce à lui : il permet de rattacher le procès secondaire Pr₂ (*the waves - threaten to swallow up the vessel*) au procès perceptif et à son participant primaire P₁ (*I*). Ce procès secondaire devient alors un participant secondaire complexe (P₂') au procès perceptif.

⁴³ Il est à noter qu'en présence de certains syntagmes nominaux et prépositionnels, l'énoncé véhicule un sens d'inférence perceptuelle ou de cognition. Ce cas de figure apparaît notamment lorsque le syntagme nominal (au sein du syntagme prépositionnel ou seul) réfère à une entité abstraite.

- [1] Even Harriet could boldly write, “I know not how it is; but I **hear** the thunder roll; **see** the lightning flash; and the waves threatening to swallow up the vessel; and yet remain unmoved”.
(*Brown*)
- [1'] “but I **hear** the thunder; **see** the lightning; and the waves; and yet remain unmoved”.

Comme les complétives non finies présentent des caractéristiques similaires aux niveaux conceptuel et grammatical, les différences sémantiques qu’elles contribuent à véhiculer proviennent des opérateurs qu’elles comportent. Ceux-ci jouent un rôle primordial non seulement dans la construction de la scène, mais aussi dans l’élaboration de ce qui est montré sur la scène : chacun code une conceptualisation spécifique de la situation, une perspective particulière sur la scène verbale. Dans une approche cognitive, les mots grammaticaux ont un rôle d’« introducteur d’espace mental » :

Les expressions linguistiques peuvent mettre sur pied de nouveaux espaces, des éléments dans ces espaces, et des relations satisfaites par ces éléments. On appellera *introducteur* les expressions qui établissent un nouvel espace ou qui renvoient à un espace déjà introduit dans le discours. (Fauconnier 1984 : 32 ; l’auteur souligne).

Étant donné qu’un percept correspond à une image immédiate du réel, procès de perception et procès perçu coïncident aux niveaux spatial et temporel ; cela justifie l’association privilégiée des verbes du champ de la perception avec les complétives comportant les opérateurs Ø, -ING et -EN.

2.2. Opposition traditionnelle entre complétives en ØV et complétives en v-ING.

Dans la complémentation des verbes de perception, la base verbale s’oppose traditionnellement à -ING. L’opérateur Ø dénote un renvoi à la notion, et donc un point de vue qualitatif. Il permet d’exprimer une coïncidence temporelle avec le cadre du verbe recteur : le procès enchâssé est observé à travers une fenêtre ou un cadre d’observation dont l’étendue temporelle correspond à la sienne. L’opérateur -ING dénote un paramètre « intériorité » sous-jacent à ses effets de sens variés. Le procès d’une subordonnée en -ING coïncide temporellement avec celui de la matrice, mais dans une « vague simultanéité » (Jespersen 1909-1949). Avec -ING, opérateur de nominalisation à dimension anaphorique, le procès subordonné est considéré non pas en lui-même et vis-à-vis de son actualisation, mais au regard de son incidence sur les participants.

De nombreux sont les linguistes (ex. Jespersen 1909-1949 ; Declerck 1981 ; Quirk *et al.* 1985 ; Felser 1999) qui considèrent que la différence entre ces deux types de subordonnée est simplement aspectuelle. L’emploi de la base verbale suppose que les bornes temporelles du procès perçu correspondent parfaitement avec celles du procès de perception : le procès est perçu comme achevé, dans sa globalité. Ø est ainsi iconique du déroulement des événements dans le réel, et de leur conceptualisation : l’absence physique d’opérateur entre le syntagme intervenant et le verbe à l’infinitif reflète le contact immédiat entre procès de perception et procès perçu ; en [2], par exemple, la fin du procès */flash on to Gerald’s face/* engendre la fin du procès */see/*. On retrouve cette coïncidence temporelle avec -ING, mais de façon partielle uniquement. Seule une portion du procès secondaire est perçue, d’où l’effet de sens « inaccompli » qui lui est fréquemment associé : en [7], l’appréhension visuelle ne permet de capter qu’une partie des procès imbriqués (*/whear [...] shorts/*).

- [2] Now Birkin started violently at **seeing** this genial look flash on to Gerald’s face, at **seeing** Gerald approaching with hand outstretched. (*WIL*)
- [3] At Clifton College, I **had** often **seen** the immortal W. G. Grace watching his son at the wicket, and I, like other boys, had stared at the vast bearded celebrity, sometimes even having the

- privilege of seeing him play on the Close and smiting the ball for six. A heavenly spectacle! (LOB)
- [4] When he comes out we see Tony enter and walk to the office. Sam stays hidden as he watches. Tony picks the lock to the office and enters. (COCA)
- [5] Curt circled the house and located a barn out back. He **could hear** horses moving around inside, and nothing else. (Brown)
- [6] In his room we **can hear** her move and move the cool smooth sound of her shoes click click on marble and parquet and Mexican tile. She's trapped, he says, listen to her pace back and forth. (COCA)
- [7] Upon a visit to a local junior college last week, I was shocked to see the young ladies wearing short shorts and the young men wearing Bermuda shorts. (Brown)
- [8] The cogs began slowly to rise. He turned and turned, like a slave, his white figure became distinct. Ursula looked away. She could not bear to see him winding heavily and laboriously, bending and rising mechanically like a slave, turning the handle. (WIL)

L'interprétation d'opposition aspectuelle s'applique bien dans deux cas :

- le procès perçu renvoie à une activité, dans une complétive en V-ING : *watch* en [3] ;
- le procès perçu est de nature télélique, dans une subordonnée en ØV : procès ponctuel (*flash* en [2], *enter* en [4]) ou accomplissement (*walk* atteint son terme en [4]).

La distinction entre « borné dans le temps » et « non borné dans le temps » peut conduire à des inférences telles que la complétude et l'obstination d'une part, et l'interception, l'incomplétude et l'itération d'autre part (Kirsner, Thompson 1976 : 216). Avec des procès ponctuels, elle peut s'interpréter comme un contraste entre procès unique (voir [2] et [4]) et procès itératif (voir [8], où les procès perçus se renouvellent).

Cependant, cette lecture n'est pas toujours pertinente. Bien que *move* dénote une activité en [5-6], les deux énoncés présentent deux complétives différentes. En [3], l'achèvement */smit the ball/*, qui n'a pas une épaisseur temporelle suffisante pour être saisi en cours de déroulement, est à la forme -ING, tandis que l'activité *play on the Close*, qui n'est pas perçue dans son intégralité (voir *sometimes*), est à la base verbale.

Une analyse en termes de choix d'une notion, par opposition à une occurrence validée de procès, est parfois plus appropriée. La notion verbale possède un caractère qualitatif contrastif par rapport aux autres notions, permettant une focalisation sur le type d'objet perçu. Inversement, -ING renvoyant à l'intérieur d'un domaine notionnel, celui-ci ne fait pas l'objet d'un choix comme avec ØV. Ainsi, ØV est privilégié en l'absence d'occurrence de perception ou de procès à percevoir, car le procès perçu n'a pas d'existence indépendante du procès perceptif, tandis que V-ING présente le procès de l'imbriquée comme ayant une existence propre en dehors de la perception. Ces effets de sens ressortent dans des contextes négatifs, interrogatifs et hypothétiques : en [9], l'événement */her – nibble while working/* n'existe pas, ce qui engendre une absence de perception (*I've never seen*) ; au contraire, le référent de *his father* en [10] prend conscience que l'événement */the time – pass/* a bien eu lieu grâce à un coup d'œil sur l'horloge : il y a discordance entre un procès de perception non effectif et un procès actualisé qui aurait dû être perçu.

- [9] She turns away from me and sits again at the table. Then she picks an ice cube out of the bowl and pops it into her mouth. This is an unusual thing for her to do. **I've never seen** her nibble while working. (HT)
- [10] THAT Saturday, Stephen was due home from the church hall before five. His father, who was hard at work at his desk, **didn't notice** the time passing and it was well past six when he looked at the clock. (LOB)
- [11] Did anybody here ever touch the kid, teaching them a volleyball serve? I see nods yes. Right, you do. Stop it. As your lawyer, if I ever see you touch a child in any way – if they're crying, if they're hurt, for any reason – if I ever see you touch a child, I will break both your arms and

both your legs. (COCA)

Une dimension rarement mentionnée dans les études concerne le point de vue subjectif du percevant. Le regard qu'il porte sur le réel, ainsi que la conceptualisation de l'objet de perception, sont codés différemment au niveau grammatical selon que :

- il est témoin unique, voire garant, d'un événement qui peut l'affecter (ØV) ou il partage, en simple spectateur, la même appréhension du monde qu'autrui (V-ING) ;
- il privilégie l'observation d'une succession d'événements ou d'une scène statique.

En [12], de témoin garant des souffrances de son père, Gerald devient témoin affecté par son agonie ; ses réactions émotionnelles sont décrites dans le co-texte. La construction en ØV code ainsi une perception singulière, qui affecte l'expérient tout autant qu'elle est source d'enseignements. En revanche, [13] décrit une perception partagée, ce qui la rend plus objective : le personnage n'est qu'un simple spectateur parmi d'autres (voir *Wieland will tell you*) d'un procès qu'il décrit (*this man is man of violence*) – ou qu'il apprécie (ex. *A heavenly spectacle!* en [3]). Lorsque les points de vue divergent sur un événement donné, c'est une subordonnée en -ING qui est utilisée : en [14], le narrateur aimerait qu'autrui (réfèrent du sujet *you* générique) partage sa perception différente du réel (*night rising* au lieu de *falling*).

En outre, ØV est privilégié pour évoquer une succession d'événements perçus : pour pouvoir passer d'un événement à l'autre, le premier doit être considéré comme perçu dans sa globalité ([15]). À l'inverse, -ING donne une vision statique du procès, conçu comme une image (visuelle, sonore, etc.) : cette staticité permet de décrire en détail dans le co-texte droit le participant secondaire (la maison et les oiseaux en [16]).

- [12] It was a trial by ordeal. **Could** he stand and **see** his father slowly dissolve and disappear in death, without once yielding his will, without once relenting before the omnipotence of death. Like a Red Indian undergoing torture, Gerald would experience the whole process of slow death without wincing or flinching. He even triumphed in it. (WIL)
- [13] Cruz pointed at Carriscant. 'This man, this man is man of violence. I **have seen** him attacking Dr Wieland. You ask Dr Wieland. I have heard him to threaten to kill Wieland. Wieland will tell you.' (BA)
- [14] Night falls. Or has fallen. Why is it that night falls, instead of rising, like the dawn? Yet if you look east, at sunset, you **can see** night rising, not falling; darkness lifting into the sky, up from the horizon, like a black sun behind cloud cover. (HT)
- [15] No one moved very fast. She **saw** Benvenuto get into the truck among the first without looking either right or left; she saw the soldier help one of the wounded up over the tail-gate; she saw the Colonel start to hurry the line along, pushing each man along by the shoulders; and when she was a few prisoners away from boarding the truck herself, she **saw** the Colonel step on her shoe. (LOB)
- [16] She fell asleep leaning on her hand, **hearing** the house creaking as though it were a living a private life of its own these two hundred years, **hearing** the birds rustling in their cages and *the occasional whirring of wings* as one of them landed on the table and walked across the newspaper to perch in the crook of her arm. [sic.] (Brown)

2.3. Quelle interprétation pour les subordonnées en V-EN ?

Les occurrences des complétives en -EN sont beaucoup moins nombreuses que celles des subordonnées en ØV et V-ING. L'appellation de « participe passé » associé à V-EN suggère un rapport avec le révolu : il signale une antériorité par rapport à un moment de référence. Ce sémantisme semble contradictoire avec le phénomène perceptif, qui requiert la présence simultanée d'un

percevant et d'un perçu.

Pourtant, certains énoncés renvoient à la perception d'un procès : en [17], l'agent (*a bus*) à l'origine de *mangled* est même mentionné. D'autres énoncés, cependant, codent la perception d'un état résultant d'un procès antérieur. S'il est possible de reconstruire le procès, on ne peut remonter jusqu'à son origine : en [18], l'état du référent de *herself* résulte d'un procès antérieur, comme le marque explicitement la répétition de *had been*.

- [17] A religious pacifist intervened: "Did you ever see a picture of Hiroshima?" The first speaker countered: "Aw, Hiroshima **did** you ever **see a man mangled by a bus**?" (*LOB*)
- [18] Because of what HAD been, she **felt herself held to him by immortal, invisible threads** – because of what HAD been, because of his coming to her that first night, into her own house, in his extremity, [...]. (*WIL*)

3. Interprétation d'inférence perceptuelle ou de cognition.

3.1. Les infinitives en TO.

L'opérateur verbal TO occupe une position intermédiaire entre le réel (le validé) et le virtuel (le non-validé) : il est le signe d'un mouvement de pensée vers l'actualisation ou la validation, sans que celle-ci ne soit posée comme effective. Les différentes conceptions de TO impliquent un décalage entre un point de départ et un point d'arrivée : marqueur de visée (Bouscaren, Chuquet 1987 ; Khalifa 2004), « opérateur de dévirtualisation » (Cotte 1982), « *before/afterness* » (Duffley 1992), chemin-but dans lequel le chemin emprunté conduit à l'actualisation (Langacker 2008). Cela s'interprète ici comme un décalage abstrait (Cotte 2006a) entre le procès exprimé par le verbe recteur et celui de l'infinitive : TO évoque le chemin mental emprunté par l'expérient pour arriver à la situation exprimée par l'infinitive.

Ce décalage est, avec des verbes tels que *see*, à l'origine de la lecture d'inférence perceptuelle ou de cognition, telle qu'on la trouve avec les verbes *believe* ou *know* ([22])⁴⁴. Il s'interprète comme un écart temporel entre l'acte d'appréhension dénoté par le verbe régissant (ex. *see* en [19]) et la conclusion fondée sur des données perceptuelles, qui passent au second plan. Cela transparait dans les infinitives : *be* en [19] et le parfait en [20-21] dénotent des procès statifs, ce qui montre que c'est un état de fait qui est inféré, et non un procès qui est perçu – un état ne pouvant être appréhendé par un acte de perception.

- [19] When they came to the woman's camp, Inman **saw it to be a construction that had evidently begun life nomadic but had taken root**. It was a little rust-colored caravan standing in a clearing among the canted trees. (*COCA*)
- [20] However, the big day might be seriously marred by a group that **feels itself to have been left behind in Russia's ostentatious embrace of global competition**. (*COCA*)
- [21] The point is that the reactionary, for whatever motive, **perceives himself to have been part or a partner of something that extended beyond himself**, something which, consequently, he was not able to accept or reject on the basis of subjective preference. (*Brown*)
- [22] Howarth felt slightly sick. He had eaten a small and early dinner and **knew himself to be hungry**. (*BNC*)

Comment ce sens d'inférence perceptuelle est-il construit ? La configuration sépare l'objet sur

⁴⁴ Dans quelques rares cas, l'énoncé véhicule un sens de perception : ex. *I have heard him to threaten to kill Wieland* en [13]. Lorsque le sens d'inférence perceptuelle prévaut, l'ensemble du processus mental qui va de la perception à l'inférence a été effectué. En revanche, dans des exemples tels que [13], TO indique que le chemin mental existe, mais l'expérient en reste au niveau de l'input sensoriel : TO est alors le signe que les données perceptuelles pourraient conduire à une inférence.

lequel s'exercent les facultés cognitives (ex. *himself* en [21]) et le résultat engendré par l'exercice de ces facultés (*have been part or a partner of something that extended beyond himself*). Elle est iconique des opérations cognitives du jugement, car elle montre la « relation d'amont entre les participants ». TO semble concentrer les opérations du jugement : il exprime un mouvement de pensée qui focalise l'un des deux possibles et l'attribue à l'objet sur lequel les activités mentales sont concentrées (*himself*) ; il trace un mouvement dans le temps, indiquant le décalage entre la sélection de l'objet du jugement et le choix de la valeur adéquate le concernant (Cotte 2006b).

TO permet de retracer le chemin qui mène de la perception (ex. *saw* en [19]) à la conclusion inférentielle (*be a construction that had evidently begun life nomadic but had taken root*) : sa présence entre le syntagme intervenant et le verbe de l'imbriquée est iconique du chemin mental emprunté par l'expérient. Signe d'un écart entre sujet percevant et sujet cognitif, il établit également un pont entre perception et cognition par le biais de l'inférence, cette opération jouant un rôle dans les phénomènes aussi bien perceptifs que plus proprement mentaux.

3.2. Les complétives en THAT.

THAT, opérateur anaphorique, est le signe d'un acquis, d'une antériorité opérationnelle : THAT pose le procès dénoté par la subordonnée comme stabilisé et mis à distance, avec une dimension « déjà ».

[...] **la subordonnée dominée par THAT apparaît comme le produit d'opérations antérieures.** À l'aide de THAT l'énonciateur **mise explicitement** sur le caractère **déjà pensé** (ou **déjà envisagé**) de la subordonnée. Il met en valeur "la dimension **déjà**" de la proposition en THAT. (Lapaire & Rotgé [1991] 1998 : 611 ; les auteurs soulignent)

Une complétive en THAT ne dépend pas de l'imbricante de la même manière qu'une complétive non finie. Son contenu propositionnel peut être affirmé indépendamment de sa subordination à une régissante, car elle est générée à partir d'un constituant phrastique complet ([23']), syntaxiquement et sémantiquement. Le procès cognitif vient s'y ajouter comme un complément de signification (ex. *she saw* en [23]) : il dénote un jugement, le point de vue du sujet qui intègre un objet de cognition existant. Dans cette optique, « le plus subordonné représente la référence de départ ; ce qui *régit* est un ajout, un complément de signification que l'énonciateur valorise en le mettant au sommet de la hiérarchie sémantique » (Cotte 2006a : 34, l'auteur souligne).

Comme il s'agit d'un préconstruit dans la genèse de l'énoncé, on a affaire à l'idée du procès : la complétive exprime non pas un événement mais un objet de cognition abstrait, qui n'est pas une réalité du monde – à la différence des procès réifiés qui figurent dans les subordonnées non finies. Une complétive en THAT dénote un construit mental indépendant de tout conceptualisateur particulier, doté d'une existence objective autonome, ce qui la rend hautement compatible avec les prédicats de cognition. Cela contribue à une mise à distance conceptuelle qui se reflète dans le discours, THAT séparant, dans l'ordre linéaire, la subordonnante de la subordonnée. Cette séparation est iconique de la distance qui existe entre les deux procès, imbricant et imbriqué.

L'association d'une complétive en THAT avec un verbe au sens originel de perception peut sembler paradoxale : un verbe de perception non agentive exprime l'irruption d'une entité ou d'un phénomène dans la sphère de l'expérient, et régit typiquement un complément qui ne dénote aucune préconstruction. En outre, une complétive en THAT exprime un objet mental qui n'est pas ontologiquement perceptible, soit un fait, soit une idée : en [23], *realise* pourrait être substitué à *see*, et une glose en *the fact that* serait acceptable ([23'']) ; en [24], *think* serait plus approprié, car la complétive dénote une idée.

- [23] She **saw**, by the dawning look on Loerke's face, that he had understood. She was NOT Mrs Crich! (*WIL*)
- [24] Even as tattooing becomes more prevalent in the USA, there is still a persistent taboo on tattoos. People with tattoos often **feel** that they should cover their body markings in public or risk social rejection. (Fisher 2002: 101) (*COCA*)
- [23'] He had understood. She was NOT Mrs Crich!
- [23''] She **realised** the fact that he had understood.

Comment se construit le sens d'inférence perceptuelle ou de cognition avec ces complétives ? Celles-ci ne sont pas soumises aux mêmes restrictions que les subordinées non finies : elles sont exemptes de toute contrainte de simultanéité temporelle avec l'imbricante et tous les types de procès et de prédicat peuvent y figurer (voir, à titre de comparaison, [27'-28']).

- [25] 'If we went to the police, we'd have to explain in detail. They'd nick you for lifting the wallet, and me as well probably, for helping you. Pass the salt, please.' Dolly pushed the cruet across. 'But **don't you see** that Blackbeard might come after us?' she asked. 'To murder us because he murdered the man we saw him with?' (*BNC*)
- [26] I was *sorry* to **hear** that my uncle, my only surviving relation, was dead. However, the inheritance would give me independence for life, and I was glad of that. (*BNC*)
- [27] "The proper sub-unit has arrived, Doctor, and I must summon you to the place of decision." "Already?" "You have slept longer than you may realize. I **can smell** that you have not yet eaten and apologize that you must delay your breakfast." It was news to me that she had a sense of smell. (*COCA*)
- [28] 'Well,' she said **seeing** that Luke was no longer on the phone, 'so it was Rob, after all. Aren't you pleased I insisted on answering?' She saw Luke's face change, grow baffled, then harden as he noted her composure. (*BNC*)
- [29] "Summer's flavors are light and ethereal. Pumpkin is intense, visceral, close to the soil. You **can taste** that the earth has changed." (*COCA*)
- [30] Once a method of measurement and recording is devised the chart should be drawn up at once. Doing it immediately has a number of advantages: 1 It allows the process of recording to start immediately. 2 It compels simplicity. 3 It allows parents to **see** that the process is not at all mysterious and that it is a device they can use themselves in future for other problems. (*BNC*)
- [27'] * I can smell you not have / having eaten yet.
- [28'] * [...] she said, seeing Luke no longer be / being on the phone.

Deux cas de figure se distinguent.

1) L'acte perceptif dénoté par le verbe recteur fournit des données perceptuelles qui servent de socle à la déduction exprimée par la complétive. Le verbe dénote à la fois perception et cognition : il se glose alors par *know / realise by seeing / hearing / feeling*, etc. Ainsi, en [28], une appréhension visuelle (confirmée par *She saw Luke's face change [...]*) conduit à la conclusion *Luke was no longer on the phone*. Dans ce cas, le référent du sujet de la subordinée doit être perçu au cours de l'acte perceptif⁴⁵.

2) La modalité et le phénomène perceptifs originels sont incompatibles avec la nature du procès subordonné. L'idée d'un acte perceptif et d'obtention de données perceptuelles passe au second plan, et seule l'inférence ou la déduction prime dans l'énoncé. Le verbe perd tout ou partie de son sens originel de perception, exprimant un jugement, une appréciation : équivalant à *know*, *determine* ou *realise*, il signifie un processus mental, cognitif, la connaissance des choses étant

⁴⁵ En [29], c'est la dégustation de la citrouille, et non celle de la terre, qui permet de parvenir à la déduction dénotée par la complétive. Comme la citrouille est proche de la terre, on peut en déduire qu'elle en prend le goût, par voisinage. On est tout de même proche du second cas de figure interprétatif.

mise en avant. Deux cas se présentent, selon la nature de l'incompatibilité :

- a) l'incompatibilité est de nature temporelle. Le procès appréhendé est soit antérieur ([27, 29]), soit postérieur ([25]) à l'acte perceptif. Même si l'accès à la connaissance semble fondé sur des données perceptuelles, celles-ci ne sont pas primordiales dans le message transmis ;
- b) l'incompatibilité procède de la nature du procès de la subordonnée, qui ne peut être perçu par un acte perceptif : en [30], il s'agit d'un état, par définition non perceptible.

Dans une majorité d'énoncés, le percept sert ainsi de fondement à une déduction effectuée par l'expérient et lui permet de se porter garant de la véracité du contenu de la subordonnée. On a donc affaire à une sorte de compression sémantique : le verbe signifie à la fois un acte perceptif et l'acquisition de la connaissance. Ce glissement sémantique et cette construction s'expliquent par le fait que la perception est un processus cognitif, tout comme la connaissance, la compréhension, le jugement, etc.

3.3. Les interrogatives en IF : l'exemple de *see*.

L'emploi d'une interrogative objet semble elle aussi en contradiction avec le sémantisme des verbes de perception. Une interrogative en IF pose une possibilité qui a été sélectionnée, ce qui se rapproche d'une préconstruction, et dénote un manque d'information. Or, l'appréhension du réel, effective par définition, est pragmatiquement incompatible avec une possibilité, virtuelle et ontologiquement non perceptible.

Dans les énoncés étudiés, on constate que *see*, bien que recteur de l'interrogative, ne provoque pas son apparition : voir la glose en [34']. Celle-ci n'apparaît que lorsque le co-texte gauche implique qu'aucune perception n'est actualisée : soit elle n'a pas eu lieu, soit elle reste à actualiser. Les éléments co-textuels dénotant le virtuel de l'acte perceptif sont de plusieurs natures.

- 1) Le contexte syntaxique est non assertif : injonction d'un acte perceptif à effectuer (impératif en [31]) ; énoncé interrogatif ([32]) ; énoncé négatif, niant toute effecton de la perception (ex. *not* en [33], *never* en [34]).

[31] Well, on "Good Morning America" today I think I detected the first sign of a flip-flop on universal coverage. **See if you don't agree.** Here's that clip. (COCA)

[32] "But Mr. Struan? **Did you see if he got away – if he was hurt?**" "No. I saw nothing, just the beginning, poor Mr. Canterbury, he..." (COCA)

[33] Well, she's the only one that snapped her thong. There was nobody else around to do that. (LAUGHTER) You know, it started there. So I **don't see if she was manipulated at all.** (COCA)

[34] The victims said he ran away and they never **saw if he had a car.** (COCA)

[34'] [...] *they **saw if he had a car.**

- 2) *See* est précédé d'un modal, qui place le procès dans le virtuel : par exemple, SHALL ([39]), MAY ([35]) ou MUST ([36]).

[35] "You know, you **might see if you can talk Keith into coming.**" (COCA)

[36] "What is your name?" asked Alec. "Tess Durbeyfield. We live at Marlott." "I **must see if my mother can find a place for you.**" (BNC)

- 3) *See* apparaît dans une subordonnante comportant des termes véhiculant une visée prospective (un questionnement, une visée, une intention, une projection ou un but) qui engendre une

suspension de la validation :

- verbe dénotant une demande (ex. *ask, consult, enquire*), une recherche d'information (ex. *search* en [37] ; *look* en [38] ; *ring* en [39]), une volonté ou intention (ex. *want* en [40]), ou une tentative ou une attente (ex. *try, wait*) ;
- nom ou adjectif indiquant une recherche, une attente, un but (ex. *aim* en [41]), un objectif ou un désir (*anxious* en [42]).
- opérateur verbal TO ([37-44]), notamment dans un circonstant de but ([43]) ou des expressions de la modalité (ex. *ought to* en [44]).

[37] “They started searching us to **see if we had knives or weapons.**” (COCA)

[38] “I’d like you to look at some photos, Miranda, to **see if you can identify the girl who called herself Susan.**” (COCA)

[39] ‘Shall I ring and **see if they’ve got a table in half an hour or so?**’ (BNC)

[40] “Anne wants to **see if she can have Peter over the weekend sometime.**” (BNC)

[41] An important aim of the study was to **see if there had been any growth in the use of temporary working in Britain in recent years.** (BNC)

[42] Tonight, though, the world’s attention is focused on Egypt, anxious to **see if the Mubarak government can survive.** [sic] (COCA)

[43] They used to send the stewards round and er you you’d suddenly see two new people in the congregation and they’d come to hear the minister preach to **see if he was a good preacher** and then they’d go back to report. (BNC)

[44] Out of curiosity, I went looking for What’s His Name’s head and found it lying next to the Dumpster at the back of the alley. I figured I ought to **see if I recognized him.** (COCA)

Les énoncés présentent trois types de lectures apparentées.

- 1) Le moyen d’obtenir l’information qui constitue la réponse à la question dénotée par la proposition en IF est un acte perceptif visuel : la signification de *see* recouvre à la fois perception et cognition, et le verbe se glose alors par *discover / find out / know by seeing*. [32] peut être paraphrasé par *Did you see something that could give the answer to the question “Did he get away?”*, ce que confirme *“I saw nothing”*. La non-obtention d’un percept visuel particulier, en [34] également, a pour corollaire une absence d’information. L’idée d’une perception visuelle nécessaire est accentuée par *recognize* en [44], ou le verbe *look* en [38].
- 2) *See* signifie une activité perceptive – qui peut être autre que visuelle – et la cognition : en [39], c’est une perception auditive (voir *ring*), qui s’activera. *See* peut alors être compris comme *ask / hear and find out*.
- 3) L’interrogative véhicule un sens abstrait ; *see* perd alors tout ou partie de son sens originel de perception visuelle : il équivaut à *know, find out, determine* ou *realise*, signalant un processus cognitif. La perception visuelle passe à l’arrière-plan, comme en [41], où *study* renvoie à de l’inanimé. [33] est révélateur en ce sens que *I don’t see if...* est glosable par *I don’t think that...*

Tous ces énoncés véhiculent un sens d’inférence perceptuelle ou de cognition. Dans le premier cas, si l’acte perceptif est actualisé, le percept obtenu permet de vérifier la véracité de la possibilité évoquée par l’interrogative ou de fournir une réponse à la question qu’elle exprime. Ainsi, le phénomène perceptif est présenté comme virtuel mais envisagé, ce qui est en accord avec la possibilité dénotée par l’interrogative, qui présente une des deux déductions éventuelles à partir de la perception. On assiste là aussi à une compression sémantique : *see* recouvre l’idée d’un acte perceptif (souvent) visuel et l’idée d’acquisition de la connaissance. On constate que cette conclusion s’applique également aux énoncés comportant une subordonnée en *WHETHER*.

[45] She looked to see whether her words had offended Sharpe, and was evidently reassured. (*BNC*)

Conclusion.

Tous ces énoncés sont la preuve de la souplesse des structures syntaxiques, ainsi que de la plasticité d'emploi des verbes dits de perception. La complexité des phénomènes perceptifs et cognitifs se reflète dans la multiplicité des formes et sens des énoncés. Les différentes configurations syntaxiques régies par les verbes dits de « perception » codent des schémas cognitifs qui correspondent à des effets de sens variés. La syntaxe apparaît alors comme motivée par le sens, la représentation de l'expérience et la conceptualisation de la situation. La combinaison d'une complétive de telle ou telle forme avec un verbe dit de perception engendre un énoncé à lecture perceptuelle, inférentielle ou cognitive, et sa syntaxe contribue à la variation de la signification verbale.

D'autres configurations présentent également une lecture d'inférence perceptuelle ou de cognition, qu'il serait judicieux de contraster avec les énoncés qui précèdent :

- les verbes à emploi copule dans les constructions à attribut du sujet ([46]) : la localisation d'un percept conduit l'expérient à effectuer un jugement de type modal, qui consiste à inférer la propriété mise en avant dans l'énoncé grâce à l'attribut du sujet (ex. *rather comical*);
- le verbe *see* dans les constructions à sujet locatif ([47]), où le sujet *grammatical* ne code pas l'expérient d'un procès perceptif, pas plus que l'objet ne code le stimulus de la perception.

[46] He **looked rather comical**, blinking and trying to be in the scene, when emotionally he was violated by his exposure to a crowd. He **looked a typical naval officer, manly, and up to his duty**. (*WIL*)

[47] Postwar America **saw the sudden introduction of the car into almost every household** as the middle class somehow became (mythically) universal. (*COCA*)

Il serait également pertinent de comparer ces structures propositionnelles avec des énoncés qui comportent un syntagme nominal objet et véhiculent également un sens soit de perception physiologique, soit d'inférence perceptuelle, soit encore de cognition.

Bibliographie sélective.

AUSTIN, J. L., *Sense and Sensibilia*, Comp. G. J. Warnock, Oxford, Oxford University Press, 1962.
BOUSCAREN, J., CHUQUET, J., *Grammaire et textes anglais. Guide pour l'analyse linguistique*. Paris, Ophrys, 1987.

CHUQUET, J. « IF... », *Cahiers de recherche*, T. 2, *Grammaire anglaise*, Paris, Ophrys, 1984, pp. 45-87.

COL, G., « Infinitif en *TO* et accès à une scène verbale », *Anglophonia*, 6, 2001, pp. 109-123.

COTTE, P., « *TO*, opérateur de dévirtualisation en anglais », *Modèles linguistiques* IV, 2, 1982, pp. 135-149.

COTTE, P. (a), « De la cognition à la syntaxe : le complément dans la genèse du sens ». C. Delmas (éd.), *Complétude, cognition, construction linguistique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 29-34.

COTTE, P. (b), « Un sujet, deux prédications », D. Lebaud, C. Paulin, Ploog, K. (éds.), *Constructions verbales et production de sens*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, pp. 17-26.

COTTE, P., « Hiérarchies », *E-rea* [On-line], 9.2, 2012; <http://erea.revues.org/2652>.

- CULIOLI, A., *Pour une linguistique de l'énonciation*, Tome 1. *Opérations et représentations*. Collection l'Homme dans la langue, Gap, Ophrys, 1990.
- DECLERCK, R., « On the Role of Progressive Aspect in Non-Finite Perception Verb Complements », *Glossa*, 15.1, 1981, pp. 83-114.
- DECLERCK, R., « The Structure of Infinitival Perception Verb Complements in a Transformational Grammar », *Communication and Cognition* 15.3-4, 1982, pp. 383-406.
- DIK, S. C., HENGEVELD, K., « The Hierarchical Structure of the Clause and the Typology of Perception Verb Complements », *Linguistics*, 29-2, 1991, pp. 231-259.
- DUFFLEY, P. J., *The English Infinitive*, London / New York, Longman, 1992.
- FAUCONNIER, G., *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- FELSER, C., *Verbal Complement Clauses. A Minimalist Study of Direct Perception Constructions*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1999.
- FRANCKEL, J.-J., LEBAUD, D., *Les figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, Ophrys, 1990.
- HALLIDAY, M.A.K., MATTHIESSEN, C.M.I.M., *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. 4th ed. revised. London / New York, Routledge, [1985] 2014.
- HUDDLESTON, R.D., PULLUM, G.K., *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- JESPERSEN, O., *A Modern English Grammar on Historical Principles*, 7 vols. London, G. Allen & Unwin Ltd ; Copenhagen, Ejnar Munksgaard, 1909-1949.
- KHALIFA, J.-Ch., *Syntaxe de l'anglais. Théories et pratique de l'énoncé complexe*, Paris, Ophrys, 2004.
- KIRSNER, R. S., THOMPSON, S.A., « The Role of Pragmatic Inference in Semantics: A Study of Sensory Verb Complements in English », *Glossa*, 10.2, 1976, pp. 200-240.
- LACASSAIN-LAGOIN, Ch., *La complémentation des verbes de perception en anglais contemporain. Formes et sens des comptes rendus de perception directe et indirecte*, Thèse de doctorat, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2007.
- LACASSAIN-LAGOIN, Ch., « Réalité d'une perception envisagée et expression d'un possible : les propositions en IF à la suite des verbes de perception visuelle », *Travaux du CerLiCO 25, Du réel à l'irréel*, 1, *Diversité des langues et représentations métalinguistiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 259-275.
- LACASSAIN-LAGOIN, Ch., « Perception, cognition et perspicacité : énoncés à lecture inférentielle avec les verbes de perception non agentive », F. Buisson, C. Lacassain-Lagoïn & F. Marie (éds.), *Perception, Perspective, Perspicacité – Perception, Perspective and Perspicacity*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 55-75.
- LACASSAIN-LAGOIN, Ch., « On the margins of perception - TO-clauses: a standard construction of perception verbs? », *E-rea* [Online], 15.2, 2018. (<http://journals.openedition.org/erea/6283> ; DOI : 10.4000/erea.6283)
- LACASSAIN-LAGOIN, Ch., « See / Witness and the 'setting-subject construction'. An egocentric or anthropocentric perspective? An animacy- and subjectivity-based approach », *International Journal of Language and Culture* 5:2, 2018, pp. 271–301. (DOI: 10.1075/ijolc.00010.lac)
- LANGACKER, R. W., *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. I. *Theoretical Prerequisites*, Stanford, Stanford University Press, 1987.
- LANGACKER, R. W., *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. II. *Descriptive Application*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- LANGACKER, R. W., *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- LAPAIRE, J.-R., ROTGÉ, W., *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, [1991] 1998.
- MILLER, Ph., LOWREY, B., « La complémentation des verbes de perception en anglais et en français », Miller, Ph.H., Zribi-Hertz, A. (éds.), *Essais sur la grammaire comparée du français et de l'anglais*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 131-188.
- QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G., SVARTVIK, J., *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London, Longman, 1985.

SOUESME, J.-Cl., « Forme en *-ING*, ou base verbale dans les subordonnées introduites par un verbe de perception ? », *RANAM XXIII*, 1990, pp. 77-104.

VENDLER, Z., « Verbs and Times », *Linguistics in Philosophy*, Ithaca / London, Cornell University Press, [1957] 1967, pp. 97-121.

Corpus

ATWOOD, M., *The Handmaid's Tale*, London, Vintage, 1985. (*HT*)

BOYD, W., *The Blue Afternoon*, London, Penguin Books, 1993. (*BA*)

Corpus BROWN. (Brown)

Corpus Lancaster-Oslo-Bergen (*LOB*).

DAVIES, M., (2004-). *BYU-BNC*. (Based on *the British National Corpus* from Oxford University Press). 100 million words, 1980s-1993. (<https://corpus.byu.edu/bnc/>) (*BNC*)

DAVIES, M., (2008-). *The Corpus of Contemporary American English*. 560 million words, 1990-present. URL : < <https://corpus.byu.edu/coca/> >. (*COCA*)

LAWRENCE, D.H., *Women in Love*, London, Penguin, [1920] 1992. (*WIL*)

A COGNITIVE LINGUISTIC APPROACH TO THREE VERBS OF VISUAL PERCEPTION: *SEE*, *WATCH* AND *LOOK AT*

Paul STOTT (Manchester Metropolitan University)

Introduction.

Gibson (1983) defines two forms of perception: active and passive. Active perception involves the animal modulating its own sensory and motor pathways in order to bring about a perceptual experience. As Gibson defines it, this type of perceptual experience is ‘produced [...] by his own action or in the course of action [...] when an individual [...] looks at the light, listens to the sound, sniffs the odor, or seeks draft in the air’. Passive perception, on the other hand, does not involve the animal modulating its own sensory and motor pathways. Instead, it is perceptual experience ‘produced by some state of affairs [...] that does not depend on the individual’s own action’ and may ‘intrude upon the course of action’ currently engaged in by the animal. The key distinction, therefore, is that active perception requires *intentional*, *controlled*, and *goal-directed* action on the part of the perceiver in order to engage with the perceived entity, while passive perception does not.

Active and passive visual perception in language?

The question driving this paper is: is the active-passive perception distinction encoded in English? For reasons of space, I will limit myself to the visual modality and to a close study of the three most common visual perception verbs: *see*, *watch* and *look at*. This is also motivated by the fact that there is a wide literature on the typology of visual perception verbs stemming, in large part, from the work of Viberg (1983).

Viberg (1983) argues that *see* denotes a visual sensory *experience* while *look at* denotes a visual sensory *activity*. That is, *see* is a *stative experience* verb, while *look at* is a *durative agentive* verb. *Watch* can be similarly thought of as a *durative agentive* verb. The *see-watch/look at* distinction is often cited as the agentive-experiential distinction in the literature (e.g., van Gelderen 2018). The activity verbs *watch* and *look at* are said to take an Agent role as the perceiver, while the experience verb *see* is said to take an Experiencer role as the perceiver. Both are said to take a Theme as the perceived entity.

There is a striking parallel here between Viberg’s activity-experience dimension, or the agentive-experiential dimension, and Gibson’s active-passive dimension. As noted, active perception involves intentional, controlled action on the part of the perceiver, while passive perception does not. As Roque et al. (2015) point out, *experience*, as it is used by Viberg, refers to a ‘state that is not controlled’ by the perceiver, while *activity* refers to a ‘process controlled by the perceiver’. Active visual perception (AVP) thus seems to map neatly onto Viberg’s *activity* while passive visual perception (PVP) seems to map neatly onto his *experience*.

Intuitively, there seems to be a phenomenological difference between “what it feels like” to be *seeing*, *watching*, and *looking (at)*. While we tend to fortuitously *see* what grabs our attention, only *watching* and *looking at* smack of the kind of intentional, controlled, goal-directed action required for AVP. A further distinction also seems to be conveyed by *watch* or *look at*. While we tend to *watch* a dynamic scene unfolding, *looking at* is most often reserved for the focused visual apprehension of static scenes.

To my knowledge, no work has yet attempted to connect an analysis of the linguistic expression of visual experience, on the one hand, with an approach that takes into account the cognitive and phenomenological distinctions between the visual perceptual experiences being expressed, on the other. This paper will therefore take as its starting point the premise that there may well be cognitive motivations for verb selection and the subcategorization patterns that these verbs are subject to. The analysis that follows can therefore be construed as taking a broadly Cognitive Linguistic approach.

Structure of the paper and some caveats.

The rest of this paper will be devoted to a close discussion of these three verbs. First, I will

argue that the three verbs under study can be categorised into AVP and PVP verbs. Three diagnostic ‘tests’ for the lexicalisation of AVP vs. PVP will be used. I will argue that *watch* and *look at* are canonically AVP verbs while *see* is canonically a PVP verb. I will then discuss each verb’s subcategorization preferences, with particular reference to their grammatical patterning and the Percepts or ‘objects’ they typically collocate with. I will argue that these preferences are motivated by the verb’s classification as either an AVP or PVP verb and by the level of interaction offered up between Percepts and Perceivers. To account for the data presented, I will offer up a novel explanatory concept (‘the affordance constraint’) rooted in Gibson’s ecological psychology.

A few caveats should be noted. First, I will be looking at the most canonical uses of each of these verbs. Idiomatic and metaphorical extensions (e.g., *see as understand*, *watch as look after*) will not be discussed. Second, I assume that (if it is animate and capable of being in a mental state) the percept is non-cognizant of the fact that it/she is the object of perception. That is, I assume no change in the percept’s psychological state. Invoking the potential for a change in the percept’s psychological state adds another level of complexity that this paper will not be able to deal with fully alongside a proper treatment of the verbs under study. Future work may well deal with cases such as this.

Testing whether the AVP vs. PVP distinction is made lexically in English.

My main claim in this section is that *watch* and *look at* are both canonically verbs of AVP, while *see* is canonically a verb of PVP. This is echoed to some extent in Viberg’s activity vs. experience distinction as pointed out above. Indeed, others have pointed out that *looking (at)* has some sense of intentionality that is lacking in *see* (Mehler & Dupoux 1994). *Watching* also seems to fulfil this criterion, as we shall see.

However, to discern whether such a distinction is indeed made in English at the lexical level, we require a set of diagnostic tests that will allow us to distinguish between visual perceptual experience brought about with intent versus visual perceptual experience brought about without intent. I propose three such tests: the *all of a sudden* test, the *what X did was...* test, and the ‘reflexivity’ test. Each is used to interrogate the level of agentive, intentional involvement in episodes of *watching*, *seeing*, and *looking (at)*.

The ‘all of a sudden’ test.

As Freeman (1999) notes, active perception requires intent. This (first and foremost) involves the ‘endogenous initiation, construction, and direction of behaviour into the world’. By its nature, then, AVP should involve some level of action planning (Freeman’s ‘construction’ and ‘direction’) while PVP should not. The ‘all of a sudden’ test provides a useful diagnostic to distinguish between planned action and unplanned visual experience. The argument is, that if a verb denotes an episode of AVP, it should not be able to be expressed as having happened ‘all of a sudden’. A verb denoting PVP, on the other hand, not requiring such planning, should be felicitous when collocated with ‘all of a sudden’. Here is the ‘all of a sudden’ test applied to our visual perception verbs:

- All of a sudden, I saw Bill
- ? All of a sudden, I watched Bill
- ? All of a sudden, I looked at Bill

See collocates well with ‘all of a sudden’ but neither *watch* nor *look at* do. But could this be something to do with the past tense morphology we have superimposed on the verbs? The following data seem to demonstrate that this is not the case. Conjugating these verbs with their canonical present tense and aspect (simple vs. progressive) morphology seems to make no difference. Again, ‘all of a sudden’ only seems to collocate well with *see*:

- All of a sudden, I see Bill
- ? All of a sudden, I’m watching Bill
- ? All of a sudden, I’m looking at Bill

This suggests that *watching* and *looking at* both involve some degree of pre-action planning, while *seeing* can be somewhat fortuitous. The data therefore seem to confirm the hypothesis that *watch* and *look at* may be AVP verbs while *see* may be a PVP verb. These data alone, however, do not provide compelling enough evidence. We now turn to the *what X did was...* test for further support.

The ‘what X did was...’ test.

For Jackendoff, the conceptual structure underlying language consists of two related tiers: the macro-role or action tier and the thematic tier (Jackendoff 2007). At the action tier, we have Actor-Patient relations. Actor can be thought of as ‘the entity doing the action’ while Patient can be thought of as ‘the entity the action is performed on/towards’. At the thematic tier, we have Source-Theme-Goal relations. Linking rules connect each level. I will not be concerned with how the two tiers are linked in this paper. I am more interested in the notions of Actor, Patient, Experiencer, and Stimulus, which Jackendoff proposes exist in the action tier.

The ‘what X did was...’ test, Jackendoff suggests, is ‘the standard test for an Actor’. As AVP requires an intentional agent, an AVP verb should take some form of Actor; a PVP verb, on the other hand, should not. Sentences using our hypothesised AVP verbs should therefore be able to be rephrased using the *What X did was...* test, while sentences using our hypothesised PVP verb should not (where ‘X’ is the Perceiver).

However, recall Freeman (1999)’s assertion that intent involves the ‘endogenous initiation’ of activity and Gibson (1983)’s claim that active perception is ‘produced [...] by his own action’ or ‘in the course of action’. In an AVP episode, it seems that sensory and motor pathways are used to reflexively act upon the perceiver in order to cause a percept to become available for visual scrutiny. This results in an ‘endogenously initiated’ change of physical (i.e., neuronal) and, hence, mental state. In episodes of *watching* and *looking (at)*, the Actor therefore also receives the *effects* of her own percept-seeking actions. Indeed, while directed at a percept in some sense, *watching* and *looking (at)* do not *act upon* the percept. As Jackendoff rightly points out, the perceived entity cannot be asserted as the Patient.

Taking Jackendoff’s definitions of Actor and Patient, the ‘perceiving entity’ in an AVP episode seems to be both Actor and the ‘entity the action is performed on’ (i.e., Patient). Indeed, applying Beavers (2011)’s *affectedness principle*, the perceiver in an episode of AVP, rather the perceived entity, does seem most affected. According to Beavers, “an argument *x* is affected if there is an event *e* and a property scale *s* such that *x* reaches a new state on *s* through incremental, abstract motion along *s*.” Within episodes of *watching* and *looking at*, it does seem that the perceiving entity incrementally reaches a new state on a scale of non-perception–perception which, crucially, is endogenously generated. Furthermore, the perceiving entity in an episode of AVP fulfils a number of the criteria for both Proto-Agent and Proto-Patient roles laid out by Dowty (1991):

Proto-Agent

- √ Volitional involvement in the event or state
- √ Sentience (and/or perception)
- √ (Exists independently of the event named by the verb)

Proto-Patient

- √ Undergoes change of state
- √ Incremental theme (i.e., the more the perceiving entity acts, the more she is incrementally affected by her own percept-seeking activity)

If our definition of AVP is accurate, and if we are to take Beavers’ and Dowty’s suggestions seriously, in Jackendoff’s two-tier model, both Actor and Patient seem to have to overlap in episodes of *watching* and *looking (at)*. Likewise, applying Dowty’s criteria for Proto-Agent and Proto-Patient roles, Agent and Patient roles would need to overlap.

For *see*, Jackendoff suggests two macro-roles: an Experiencer (the ‘seeing’ entity) and the Stimulus (the *seen* entity). Here, he also runs into a problem. For, doesn’t an Actor who is *watching* or *looking at* something also *experience* the effects of a Stimulus in her visual system in some non-trivial way, in much the same way as a (passive) Experiencer does when ‘seeing’? Jackendoff’s model therefore seems to be inappropriate here, too.

To remedy these issues, I propose a Radical Construction Grammar (RCG) approach. RCG emphasises that participant roles are language- and construction-specific (Croft 2009). Like other varieties of Construction Grammar, RCG assumes a mapping between linguistic form and meaning, and draws no sharp line between structure, on the one hand, and semantics, on the other. Taking this approach allows us to define the participant roles in episodes of *seeing*, *watching*, *looking (at)* based on the behaviour(s) of the constructions and the entities invoked within them.

In this vein, I propose that AVP events involve an Agentive-Perceiver participant role (the *watching* or *looking* entity) and a Percept participant role (the ‘watched’ or ‘looked at’ entity). PVP events, I suggest, take a Non-Agentive-Perceiver role (the *seeing* entity) and a Percept role (the *seen* entity). These roles will be further refined later:

	Participant One	Participant Two
See	Non-Agentive-Perceiver	Percept
Watch	Agentive-Perceiver	Percept
Look at	Agentive-Perceiver	Percept

This leaves us with a neat, monostratal account of the participant roles involved in AVP and PVP events. Following this reanalysis, we can now use the ‘what X did was...’ test to determine the level of agency on the part of the perceivers in *see*, *watch*, and *look at* episodes. If perceivers are ‘more agent-like’ for *watch* and *look at* and ‘less agent-like’ for *see*, we may have evidence that the former are AVP verbs and the latter a PVP verb. Applying the test results in the following data:

- Mary watched Bill. What did Mary do? / What Mary did was watch Bill
- Mary looked at Bill. What did Mary do? / What Mary did was look at Bill
- Mary saw Bill. What did Mary do? / ? What Mary did was see Bill

These data, indeed, seem to indicate that both *watch* and *look at* have Agentive-Perceivers, while *see* does not. Again, this seems to confirm our hypothesis.

The ‘reflexivity’ test.

It does seem, intuitively, that the Percept in PVP *seeing* episodes in some way ‘does something’ so that the Non-Agentive-Perceiver notices it. This is not to say that Percepts should necessarily be thought of as being agent-like. To what extent could *the red bicycle* in *I saw the red bicycle* be said to be in any way agent-like, for instance? The key point here is that, in some discernible way, causality in AVP episodes should begin with the Agentive-Perceiver. If not, we are no longer dealing with AVP as it has been defined. Conversely, causality in PVP episodes should begin with the Percept. If not, we are most likely dealing with AVP. The remainder of this section will focus only on interactions between two animate participants, for the sake of space and continuity.

If such a distinction is made in English, sentences denoting AVP should be reducible to something like ‘Agentive-Perceiver causes self to perceive’ while sentences denoting PVP should be reducible to something like ‘Percept causes self to be perceived’. This being the case, only the Percept in a PVP sentence should be able to be expressed as having ‘made itself’ perceived, and only the Agentive-Perceiver in an AVP sentence should be able to be expressed as having ‘made itself’ perceive. Let’s look at the following data:

- Mary watched Bill. What did Bill do? / ? Made himself watched
- Mary looked at Bill. What did Bill do? / ? Made himself looked at

- Mary saw Bill. What did Bill do? / Made himself seen
- Mary watched Bill. What did Mary do? / Made herself watch Bill
- Mary looked at Bill. What did Mary do? / Made herself look at Bill
- Mary saw Bill. What did Mary do? / ? Made herself see Bill

In (1)-(3) above, Bill only seems plausible as the entity that ‘made itself perceived’ in (3), where our hypothesised PVP verb appears. In (4)-(6), Mary only seems plausible as the entity that ‘made itself perceive’ in (4) and (5), where our hypothesised AVP verbs appear. These data seem to suggest that causality does indeed begin with the Agentive-Perceiver for *watch* and *look at*, while causality begins with the Percept for *see*.

These three tests combined suggest that we are dealing with two categories of visual perception verbs: AVP and PVP verbs. I proposed that AVP requires some level of intentional, pre-action planning and activity on the part of the Perceiver and therefore places the Perceiver at the head of the chain of causality. Sentences in which *watch* and *look at* are used meet these criteria, suggesting that they are AVP verbs. I suggested that that PVP does not require intentional, pre-action planning and activity on the part of the Perceiver and places the Percept at the head of the chain of causality. Sentences in which *see* is used meet these criteria, suggesting that it is a PVP verb.

AVP vs. PVP subcategorization preferences – cognitively motivated?

The AVP vs. PVP distinction seems to be made at the lexical level. I now argue that a verb’s subcategorization preferences are influenced by whether it is an AVP vs. a PVP verb. I also present a working hypothesis that some common restrictions on the two AVP verbs arise due to a difference in their *embodied* meanings. I will focus on the typical grammatical morphology associated with each of the verbs under study and on the Percepts that they canonically collocate with.

Harris’ distributional hypothesis states that linguistic elements with similar meanings tend to appear in similar linguistic contexts (Harris 1954). This being the case, if there is a categorical difference between AVP and PVP verbs, within-category verbs should appear in similar contexts. A more modern formulation of this argument comes from Divjak & Gries (2006), who propose that within-category verbs have certain morphosyntactic and collocational *behaviours* in common.

Langacker (2014) presents two main categories of verbs: perfective vs. imperfective subtypes. Perfective verbs preferentially take the simple present to describe *ongoing* actions. Examples include: think, know, believe. Imperfective verbs preferentially take the present progressive to describe ongoing actions. Examples include: eat, run, laugh. Our visual perception verbs pattern in the following way:

	Perf. / Imperf.	Example
See	Perfective	I see you / *I’m seeing you
Watch	Imperfective	*I watch you / I’m watching you
Look at	Imperfective	*I look at you / I’m looking at you

See is a perfective verb and therefore takes present simple morphology while *watch* and *look at* are imperfective verbs and therefore take present progressive morphology. The question that arises is: why might *watch* and *look at* have the morphological preferences, while *see* has its own? The literature indicates, as suggested above, that this is due the fact that *see* is a stative experiential verb, while *watch* and *look at* are *durative* agentive (Viberg 1983). However, such an account fails to factor in potential ‘cognitive motivations’ for verb selection and subcategorization frames.

We have already seen that an episode of AVP needs an Agentive-Perceiver and a Percept of some sort. The tests above demonstrated that our hypothesised AVP verbs meet this criterion. There seems to be a further requirement, however, for an episode of AVP to occur: the Percept must endure long enough to be open to intentional scrutiny. After all, how could we engage intentionally with something that did not endure long enough for us to do so? For now, I will refer to this as ‘the time constraint’, but it will be subsumed into a more general explanatory concept later.

The Time Constraint: Whether an event can be described as AVP or PVP relies on the temporal quality of the Percept. An ‘enduring’ Percept licenses either of the AVP verbs. A ‘short-lived’ Percept can only license the PVP verb.

That AVP verbs should pattern in the present progressive and the PVP verb in the present simple is therefore not surprising. The present progressive signals that an event endures over some discernible period of time, while the simple present signals that the event is a momentary snapshot in time (Langacker 2014). The use of present progressive vs. present simple therefore seems to symbolically encode this distinction and could be said to be motivated by a cognitively salient difference in the level of interaction between the Percepts and Perceivers involved in AVP vs. PVP episodes. In AVP episodes, Perceivers intentionally interact with Percepts. In PVP episodes, Perceivers and Percepts fortuitously interact.

This also imposes further subcategorization restrictions on Percept collocates. AVP verbs, when used to describe ongoing events, should only collocate well with Percepts with an inherent sense of enduring over time. PVP verbs, denoting somewhat fortuitous visual experience, should collocate with either enduring or short-lived Percepts. The data below, adapted from Langacker (2014), demonstrate this:

- *I’m looking at a flash of light
- *I’m watching a flash of light
- I see a flash of light

(1) and (2) above are infelicitous sentences in English, while (3) is well formed. Note that the Percept (*a flash of light*) is a short-lived percept. This may, however, be a coincidence. Let’s try replacing *a flash of light* with just *the light* – something canonically less short-lived:

- I’m looking at the light
- I’m watching the light (fading)
- I see the light

The data show that all of our verbs collocate nicely with *the light*. Both sets of data seem to confirm that the temporal quality of the Percept matters and has an influence over whether an AVP or PVP verb can be licensed. However, the example with ‘watch’ seems more felicitous when combined with *fading*, though it is certainly not a *bad* sentence without it. There seem, therefore, to be further, finer-grained restrictions within the AVP subcategory. Take a look at the following:

- ? I’m looking at Annie run(ning)
- I’m watching Annie run(ning)
- I see Annie run(ning)

Both (2) and (3) are fine sentences in English while (1) leaves something to be desired. Looking more closely at the triad above, the data seem to suggest that ‘watch’ prefers a dynamic Percept while *look at* prefers a static Percept. This seems to be why *I’m watching the light fading* felt somewhat better than *I’m watching the light*.

Let’s see how far we can push this, by replacing *run(ning)* with something that could have either a dynamic or a static reading. Here, I choose *the boat*, which could (by pragmatic implicature) be dynamic (i.e., moving through water) or static (i.e., moored):

- I’m looking at the boat
- I’m watching the boat

Our suspicions seem to be confirmed. When there is some level of ambiguity over whether the Percept is static or dynamic that would need to be resolved pragmatically, it is difficult to discern which of the verbs ‘sounds best’ with the ambiguous collocate. What might be the cognitive

motivation for a distinction between the verbs *look (at)* and *watch*, then?

The human visual system may provide an answer. Chen & Choi (2008) point out that there are ‘two major functions of the eye’: fixation and tracking. Fixation involves positioning ‘the target object into the fovea’, allowing the eyes to ‘maximize the focus we can give to the object’. Tracking involves fixating objects ‘even when they are moving’ (ibid.). This might give us some hint as to why English differentiates between *look (at)* and *watch* in the first place.

Fixation involves keeping the eyes locked to a target. To fixate a target, the target must therefore remain in position (i.e., static). Tracking involves moving the eyes to follow the target. To track a target, the target must therefore be moving (i.e., dynamic). As we saw, *looking at* prefers to collocate with a static Percept while *watching* prefers to collocate with a dynamic Percept. It seems, then, that English might be picking out a difference in the embodied sensory and motor activity underlying these two modes of intentional viewing, leading to differential lexical encoding. On the one hand, we have *look at*, to describe fixation of a static object. On the other, we have *watch*, to describe tracking a dynamic object.

The PVP verb *see* seems not to have any preference over whether the percept is static or dynamic. This may be because, when we *see*, we are not intentionally modulating our sensory and motor systems with the *explicit intention* of engaging with the Percept. Rather, the Percept merely ‘catches our eye’, resulting in an involuntary saccade toward it. The ‘chance-like’ nature of a *seeing* episode means that it can therefore occur regardless of the nature of the Percept.

Based on the discussion so far, we can now further refine the participant roles for the three verbs under study:

	Participant One	Participant Two
See	Non-Agentive Perceiver	Fortuitous Percept
Watch	Agentive Perceiver	Dynamic Enduring Percept
Look at	Agentive Perceiver	Static Enduring Percept

An ontology of the verbs under study.

Verb choice therefore seems to be motivated by the perceptual qualities of the Percept and the level of interaction offered up between Percept and Perceiver. I therefore offer up the following ontology of the three visual perception verbs under study:

AVP		PVP	
+INTENT		-INTENT	
+ENDURING PERCEPT		±ENDURING PERCEPT	
-SHORT-LIVED PERCEPT		±SHORT-LIVED PERCEPT	
+DYNAMIC PERCEPT	+STATIC PERCEPT	±DYNAMIC PERCEPT	±DYNAMIC PERCEPT
-STATIC PERCEPT	-DYNAMIC PERCEPT	±STATIC PERCEPT	±STATIC PERCEPT
‘watch’	‘look at’	‘see’	‘see’

The verbs are categorised as either AVP or PVP. An AVP verb is licensed only when the visual experience was intentionally brought about, and only if the percept is enduring. A PVP verb is licensed whether the percept is enduring or not, but only when the visual experience was unintentionally brought about. The two categories are further broken down based on whether the percept is dynamic or static. If the experience is AVP, and the percept is dynamic, *watch* is licensed. If the experience is AVP, and the percept is static, *look at* is licensed. *See* is licensed whether the percept is dynamic or static.

The ‘affordance constraint’ – bringing everything together.

Above, I introduced the ‘time constraint’. This suggested that AVP vs. PVP verb choice relies on the temporal quality of the percept – whether it was ‘enduring’ or ‘short-lived’. I now want to subsume this into the more general explanatory concept of ‘the affordance constraint’ which can be used to account for all of the data presented so far.

The notion of *affordance* comes directly from Gibson's ecological psychology. An object's affordances are the opportunities offered up by it for interaction (Gibson 1983). A chair, for instance, can be said to 'afford sitting' while an apple can be said to 'afford eating'. The 'affordance constraint' as it applies to our visual perception verbs can thus be phrased as follows:

The Affordance Constraint: the affordances (i.e., opportunities for interaction) offered up by the Percept restrict vision verb choice in English. When the Percept affords the intentional engagement of an Agentive-Perceiver, an episode of AVP can occur, thus licensing *watch* or *look at*. If not, only an episode of PVP can occur, thus licensing *see*. If, furthermore, the Percept is dynamic, it affords object tracking, and therefore licenses the verb *watch*. If, instead, it is static, it affords object fixation and, consequently, the verb *look at* is licensed.

As a general explanatory concept, this resonates well with the Gibsonian approach taken thus far in this paper. Moreover, it fits into the wider Cognitive Linguistic enterprise of invoking general cognitive principles in our theorising about linguistic phenomena (Lakoff 1990).

Concluding remarks and future work.

In sum, English does seem to make a lexical distinction between episodes of AVP and PVP. Furthermore, verb selection and subcategorization patterns appear to be motivated by the level of interaction offered up between the Percept and the Perceiver. To account for this, I presented the 'affordance constraint', which is rooted in Gibsonian ecological psychology.

This paper is a preliminary attempt to bridge the gap between linguistic typology and the study of human visual experience and is a typical working paper. As such, there is still plenty more work to be done. Future work will focus on a more rigorous, empirically guided, treatment of the three verbs under study as well as comparison with a larger sample, including more complex constructions (e.g., *catch a glimpse of*; *catch sight of*), and verbs from other sensory modalities, in particular the auditory modality. A corpus-driven approach making use of the Behavioural Profiling methodology (Divjak & Gries 2006) is planned to do this.

Bibliography.

- BEAVERS, J., 2011, "On affectedness", *Natural Language & Linguistic Theory*, 29 (2), pp. 335–370.
- CHEN, K., CHOI, H. J., 2008, Visual Attention and Eye Movements. (<https://www.ics.uci.edu/~majumder/vispercep/visualattentionpaper.pdf>).
- CROFT, W., 2009, *Radical construction grammar: syntactic theory in typological perspective*, Oxford, Oxford University Press.
- DIVJAK, D., GRIES, S., 2006, "Ways of Intending: Delineating and Structuring Near-Synonyms" in S. Gries & Stefanowitsch, A. (Eds.), *Corpora in cognitive linguistics: corpus-based approaches to syntax and lexis*, Berlin, de Gruyter.
- DOWTY, D., 1991, "Thematic Proto-Roles and Argument Selection", *Language*, 67 (3), pp. 547–619.
- FREEMAN, W. J., 1999, Comparison of brain models for active vs. passive perception, *Information Sciences*, 116 (2-4), 97–107.
- GIBSON, J. J., 1983, *The senses considered as perceptual systems*, Westport, Greenwood.
- HARRIS, Z. S., 1954, Distributional Structure, *Word*, 10 (23), pp. 3146-162.
- LAKOFF, G., 1990, "The invariance hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?", *Cognitive Linguistics*, 1 (1), pp. 39-75.
- LANGACKER, R. W., 2014, *Essentials of Cognitive Grammar*, Cary, Oxford University Press, USA.
- MEHLER, J., DUPOUX, E., 1994, *What Infants Know: The New Science of Early Cognitive Development*, Blackwell.
- ROQUE, L. S., KENDRICK, K. H., NORCLIFFE, E., BROWN, P., DELFINA, R., DINGEMANSE, M., MAJID, A., 2015, "Vision verbs dominate in conversation across cultures, but the ranking of non-visual verbs varies", *Cognitive Linguistics*, 26 (1), pp. 31-60.

Van GELDEREN, E., 2018, *The Diachrony of Verb Meaning: Aspect and Argument structure*, New York, NY, Routledge, Taylor & Francis Group.

VIBERG, Å., 1983, "The verbs of perception: a typological study", *Linguistics*, 21 (1). pp. 123-162.

DIRE LA PERCEPTION EN RUSSE. LE CAS DU VERBE *čujat'*/ *počujat'* (sentir).

Irina THOMIERES-SHAKHOVSKAYA (Sorbonne – Université)

Le point de départ de cette recherche est constitué par les définitions lexicographiques du verbe *čujat'* (sentir), conformément auxquelles, parmi diverses acceptions de ce verbe, trois sont essentielles pour nous. Le dictionnaire d'Efremova⁴⁶ recense ainsi les acceptions suivantes de ce verbe⁴⁷ :

- distinguer au moyen de l'odorat (*en parlant des animaux*).
- distinguer au moyen des sens (d'habitude, par l'odorat) (*en parlant du sujet humain*). Nuance, métaphorique, parlée : ressentir dans son for intérieur.
- sens métaphorique, parlé. D'une manière intuitive, pressentir, prévoir (habituellement, quelque chose de désagréable).

Les verbes de « perception » en russe constituent un sujet porteur et divers volets de cette problématique ont déjà été explorés. Notre propos consiste ici à donner la « carte d'identité » du verbe *čujat'*/ *počujat'*, lorsqu'il réfère à la sphère de la perception olfactive, essentiellement en nous nous concentrant sur l'une des acceptions figurant dans les dictionnaires. Notre cadre théorique est défini par les travaux de Z. Harris sur le prédicat sémantique⁴⁸.

Nous aborderons d'abord la structure du verbe (1), ensuite les spécifieurs (2), les modifieurs (3), les adverbes et les locutions verbales (4) et enfin, les emplois métaphoriques (5).

1. La structure.

1.1. Le nombre et la nature des arguments du verbe *čujat'*/ *počujat'*.

Dans sa 1^{re} acception, le verbe *čujat'*/ *počujat'* entre dans une structure à deux arguments. Plus exactement, il admet un premier argument correspondant à l'expérimenter⁴⁹ et un second argument. La nature sémantique de ces deux arguments se prête à l'exploration de divers points de vue. Une étude statistique dans www.ruscorpora.ru aboutit aux résultats suivants.

1.1.1. Les noms d'objets et de substances.

Arrivent en tête de la liste les arguments exprimés par les *noms d'objets et de substances*. Les substances odorantes occupent une place de choix. Les noms des substances

⁴⁶ T.F. Efremova, *Novyj slovar' russkogo jazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj*. (en ligne <https://classes.ru/all-russian/>). Notons qu'Ušakov note encore une acception : « métaph, quelque chose et avec la conjonction *čto*. Deviner, venir à comprendre, ressentir en son for intérieur : *Starca velikogo ten' čuju smuščënnoj dušoj*. (Puškin) ».

⁴⁷ Le verbe *počujat'*, il est codé comme étant le perfectif de *čujat'*. Enfin, *učujat'* est recensé comme appartenant à la langue courante. Pour cette raison, ce verbe apparaîtra dans notre étude seulement en cas de besoin.

⁴⁸ Harris, Z.S., *Op. cit.*

⁴⁹ Nous préférons ce terme à celui d'*expérimenter* (notamment, Lacassain-Lagoïn, 2020, *Op. cit.*).

qui possèdent une odeur spécifique sont très fréquents. Considérons les exemples suivants :

1a).. iz-za spiny⁵⁰ čuju zapax česnoka, nu jasnoe delo, èto tolstuxa Zinka, ona i zdes', kak kogda-to v oršanskom progmage, obščityvaet i obvešivaet pokupatel'nic.. (A. Bravo. Komendantskij čas dlja lastoček // «Sibirskie ogni», 2012)⁵¹
'je sens l'odeur de l'ail/ une odeur d'ail'

1b)- So mnoj na kurse učilas' odna - .. pervye polgoda kak tol'ko zapax formalina počuet – srazu v obmorok padala. (M. Elizarov. Pasternak (2003))
'il suffisait qu'elle sente l'odeur de la formaline'

Dans la vision du monde des locuteurs, les référents des substantifs *česnok* (ail) et *formalin* (formaline) sont appréhendés comme des noms d'objets (1a) et des substances (1b, formaline) qui possèdent une odeur spécifique, souvent facile à identifier. D'autres exemples similaires, que nous allons citer ci-dessous, font apparaître des hyperonymes, autrement dit, des noms qui désignent des substances (au sens large) dont l'odeur, agréable ou désagréable, est connue de tous. C'est notamment le cas d'un substantif comme *blagovonie*, dans l'exemple 2a :

2a) V tot den' ja vernulsja ot učitelja Bèlsunu rano.. Ja otkryl dver' doma i srazu učujal zapax blagovonij. – Kto zdes' ? – kriknul ja. (E. Xaeckaja. Sinie strekozy Vavilona (1997))
'je sentis tout de suite l'odeur de l'encens'

Blagovonija, au pluriel, est un terme générique⁵² qui regroupe divers substantifs tels que, par exemple, *korica* (cannelle), *imbir'* (gingembre), et ainsi de suite. Dans le contexte qui est le nôtre, c'est l'idée du caractère agréable de l'odeur qui s'avère essentielle pour la compréhension de l'exemple. Le nom composé *zapax blagovonie* (l'encens) n'est accompagné d'aucun modifieur, adjectif par exemple, qui décrirait la nature de l'odeur ressentie. Ce rôle incombe au spécifieur⁵³, exprimé par un substantif au génitif, ici *blagovonija*.

D'autres remarques sont nécessaires pour commenter l'exemple 2b, qui fait apparaître l'hyperonyme *spirtnoe*, terme générique dont l'emploi qui met l'accent non pas sur la variété des boissons consommées, mais sur leur caractéristique commune, qui consiste à contenir de l'alcool, très probablement à de fortes doses :

2b) I v samom dele, kogda Mar'ja Mixajlovna prišla.. i stala protirat' pol pod moej krovat'ju, ja javstvenno počujala zapax spirtnogo. (I. Grekova. Perelom (1987))
'je sentis distinctement l'odeur de l'alcool/ une odeur d'alcool'

⁵⁰ Cet exemple est intéressant pour encore une raison. Mis à la part l'indication (présumée) de la source de l'odeur (*česnok* – ail), nous avons ici l'indication du lieu de provenance de l'odeur : *iz-za spiny*. Ce type d'information est relativement rare, car souvent, comme nous le verrons, elle n'est pas pertinente.

⁵¹ <http://www.reright.ru/analysis/1418323~%D1%87%D1%83%D1%8F%D1%82%D1%8C.html>

⁵² *Tolkovyj slovar' Ožegova*, <https://endic.ru/ozhegov/Blagovonie-1776.html>

⁵³ Nous désignons par ce terme le substantif au génitif qui forme avec le nom d'odeur un prédicat composé. Voir notamment Thomières, 2016, *Op. cit.*

Un autre lexème, à savoir l'adverbe *javstvenno*, construit à partir de *javstvennyj, jav'*, met l'accent sur la façon de percevoir la sensation olfactive. Enfin, dans cette série d'exemples, il nous en reste encore un, le numéro 3 :

- 3) Minuja prixožuju, [on] počujal zapax žarkogo iz kuxni. (P. Sirkes. Truba isxoda (1990-1999))
'il sentit l'odeur du rôti'

Ici, il est question de l'hypéronyme *žarkoe*⁵⁴, même si la nature exacte de la substance mentionnée n'est pas explicitée. La source - la provenance de l'odeur - est aussi indiquée (*iz kuxni*), ce qui constitue un cas de figure relativement rare.

Le terme *zapax*, compte tenu de ce qui a été dit ci-dessus, mérite une remarque particulière. Parmi les arguments du verbe *čujat'/ počujat'*, on relève surtout des hypéronymes tels que *zapax, von'*, etc. *Zapax* constitue alors le lexème le plus souvent utilisé. Il est cependant souvent accompagné de spécifieurs. Quant aux hyponymes, tels *spirtnoe* (alcool), *alkogol'* (alcool), ils peuvent très difficilement apparaître isolément en position de second argument des verbes mentionnés. Le mot *zapax* est en effet indispensable :

- 4) S neterpeniem ožidali devočki časov progulki. Ix ljubimcy, eščë izdali zaslyša približenie svoix malen'kix blagodetel'nic, prinimalis' tixo i radostno mjaukat' ..zabavno oblizyvajas', čuja vkusnyj zapax s'estnogo. (L. Čarskaja. Prijutki (1907))
'en sentant la bonne odeur de la nourriture'

L'exemple 4 illustre en effet notre affirmation concernant le besoin d'employer le classifieur *zapax*. Notons par ailleurs dans cet exemple la présence du modifieur, *vkusnyj* (bon, savoureux), qui, par l'intermédiaire de la synesthésie, exprime l'appréciation positive de l'odeur dont parle le narrateur.

Nous allons à présent nous pencher sur les exemples tels que 4, où le spécifieur est utilisé au sens métaphorique. En d'autres termes, un nom concret (ici, *apel'sin* - orange) ouvre une chaîne interprétative :

- 5) Ja rvanul zastěžky ; ulybnulsja, učujav zapax apel'sinov – zapax doma, sem'ji, aromat tex, kto menja pomnit, - izvlëk vsë, čto nužno i otravilsja soveršat' utrennij tualet. (A. Rubanov. Sažajte, i vyrastët (2005))
'en sentant l'odeur des oranges'

Le narrateur fait ici appel à ses propres souvenirs, sans quoi l'interprétation de l'exemple aurait été impossible. Ce type d'exemples n'est pas très fréquent, mais cependant représentatif du fait que la façon de représenter les sensations olfactives est grandement subjective. Seul le contexte large ou encore, un contexte explicatif est apte à suggérer au

⁵⁴ <https://endic.ru/ozhegov/ZHarkoe-8193.html>

lecteur le sens exact rattaché à telle ou telle suite de lexèmes. Notons en outre un fait important : *aromat*, dans cet exemple, est mis sur le même plan que l'hyperonyme *zapax*. *Aromat* (arôme), *blagouvanie* (arôme, parfum), *von'* (puanteur, fétidité), *smrad* (puanteur) forment une liste réduite⁵⁵ de substantifs permettant de nommer les sensations olfactives. Cette spécificité oppose le domaine olfactif à celui des « sensations auditives », où un grand nombre de lexème peut prendre en charge l'idée d'un son ou d'un bruit spécifique : *topot* (bruit de pas), *groxot* (fracas), *rëv* (rugissement), *ston* (gémissement), *vizg* (glapissement), *zvon* (cliquetis, tintement), pour ne citer que quelques exemples. De l'autre côté, dans cet exemple, *aromat* (arôme) est antéposé à *tex, kto menja pomnit* (ceux qui se rappellent de moi), et oriente vers une appréciation positive des personnes concernées, à la différence de *zapax*, seul hyperonyme qui peut renvoyer tant à une sensation agréable ou perçue comme telle qu'à une sensation désagréable.

Le propos au sujet des modifieurs, que nous venons de proposer, sera développé dans la section 1.2. Mais avant de passer à ce point, nous allons aborder une série de remarques essentielles liées à la nature sémantique des noms en position du spécifieur.

1.1.2. Les noms abstraits.

Dans cette section, nous aborderons essentiellement les noms d'odeur dit « composés », dans la mesure où ils sont construits au moyen d'au moins deux éléments : *zapax* (ou autre hyperonyme) suivi d'un nom considéré comme étant la source de l'odeur⁵⁶.

Lorsque l'on parle des spécifieurs, ce sont les noms abstraits qui posent une série de problèmes. Sachant que le verbe *čujat' / počujat'* est un verbe de perception qui renvoie, dans son sens strict, à un seul sens (l'olfaction), ces cas de figure sont susceptibles de poser des problèmes au niveau de l'interprétation. Considérons l'exemple 5a, qui fait apparaître le nom *veter* (vent)⁵⁷ :

6) V stepi proisxodil raskat prostranstva v prostor, v beskrajnost', kak i v more (ja vspominal Stoljarova, utverždavšego, čto v more mil' za sorok eščë točno⁵⁸ čuet zapax vetra s tex ili inyx beregov - kamennyj Mangyšlaka, gor'kij Apšerona, rezkij sul'fatnyj zapax Kara-Bogaza, pomerancevyj Girkana), no step' byla bolee interesna. (A. Iličevskij. Pers (2009))

'une odeur âcre et sulfatée de Kara-Bogaz, une odeur d'oranges amères d'Hirkan'

Deux interprétations sont *a priori* possibles. Il peut s'agir d'un emploi spécifique du verbe, qui renvoie ici à la sensation tactile, mais l'interprétation relative au domaine exclusif de

⁵⁵ On peut ajouter à cette liste *dušok, duxota* et *ugar*, comme dans les exemples que voici: *On pokuril, zabivšis' v tot ugol.. Matjušin, stoja k nemu spinoj u mojki, počujal gremučij dušok travy, čto zmejkami raspolzalsja po xozbloku.* (O. Pavlov. Delo Matjušina (1996)) / *Na pjatuju noč bez tětiki ob'javilis' sverčki – možet, duxotu i ugar počujali.* (K. Vorob'ëv. Drug moj Momič (1965)). On pourrait cependant se demander sur la nature exacte de la sensation encodée par *duxota*, l'olfaction ou sensation physique.

⁵⁶ Nous n'excluons pas, certes, les cas de la lecture factuelle ou contrefactuelle.

⁵⁷ *Čujat'* peut parfois être suivi d'une subordonnée complétive *A ty, po-moemu, xorošee pil, drug, - skazal paren'.* – *Čuju, po zapaxu, ètot tovarišč segodnja xlebnuju pil. Ošibajus'?* - *Otgadal, - kivnul Lučnikov.* (V. Aksënov. Ostrov Krym (avtorskaja redakcija) (1977-1979))

⁵⁸ L'adverbe mérite ici une attention particulière, il précise la qualité de l'acte de la perception.

l'olfaction n'est pas exclue pour autant. Le contexte droit milite en faveur de cette deuxième interprétation en mentionnant les noms d'odeurs, plus précisément, *rezkij sul'fatnyj zapax Kara-Bogaza* (une odeur âcre et sulfatée de Kara-Bogaz), *pomerancevyj Girkana* (une odeur d'oranges amères d'Hirkan), et nous oriente vers l'interprétation « olfactive » du contexte.

D'autres exemples qui mettent en évidence des noms abstraits ou des noms d'événements ne sont pas très fréquents. Or, ce que nous avons pu relever dans le corpus, ce sont des exemples qui mettent en évidence le transfert de sens du type métonymique. Voici l'un des exemples :

7) My breli s Alënoj vverx do Puškinskoj vdol' bul'varov i naxodilis' sovsem nedaleko ot vesny, i esli dnëm, v jasnuju pogodu vyjti na otkrytuju zemlju i posmotret' daleko v tu storonu, otkuda vesna, - kažetsja, slovno uže čueš eë zapax v vetre, plotnyj, letučij zapax syroj zemli. (A. Terexov. Kamennyj most (1997-2008))
'sentir son odeur [du printemps] dans le vent'

Vesna, repris par le pronom-adjectif possessif *eë* (pronom « son »), est un nom abstrait, il nomme une saison, elle est évoquée à cause de l'odeur qui lui est associée. Le contexte droit nous est de grande utilité à ce niveau : *zapax syroj zemli*. Cette structure, qui utilise *zapax* et le substantif au génitif, est par ailleurs accompagnée de deux modificateurs : *plotnyj* (compact) et *letučij* (volatile). A son tour, *vetre* est présenté comme vecteur, ou moyen de transmission de l'odeur.

De la sorte, souvent, lorsque le spécifieur est constitué par un nom abstrait, une paraphrase explicative permet au lecteur la levée de l'ambiguïté. Le cas de figure suivant que nous allons considérer concerne les noms de lieu et en position de spécifieur.

1.1.3. Les spécifieurs « noms de lieu ».

Ces cas de figure sont relativement fréquents. Les deux premiers exemples que nous nous proposons d'analyser sont 8 et 9 ci-contre :

8) Posmotri podkovy u moego konja. – Posmotrju. Kosta prislonil molot k stolbu i stal poočerëdno podnimat' nogi žerebcu. Kon'.. poslušno davalsja čuzomu čeloveku, čuja zapax kuznicy. (A. Ladinskij. Poslednij put' Vladimira Monomaxa (1960))
'sentant l'odeur de la forge'

9) Griška, zadržav, čujal zapax traktirov, žaren'ja, nemeckix sigar, piva, vsej ètoj navsegda otrezannoju krasoty, kotoroj on dyšal⁵⁹ vmeste s milymi tovariščami eščë god nazad na ètix ulicax. (Ju. Trifonov. Neterpenie (1973))
'[il] sentait l'odeur des tavernes, du rôti, des cigares allemands, de la bière, de toute cette beauté à jamais disparue'

Kuznica (forge, 8) et *traktir* (taverne, 9) désignent tous deux des lieux qui sont censés posséder une odeur particulière, que nous qualifions de « fonctionnelle » dans nos travaux

⁵⁹ Le verbe *dyšat'*, en tant que verbe relevant du domaine sensoriel, sera exploré par nous dans une étude postérieure.

précédents (Thomières, 2012, 2013, 2015, 2016). Le principe métonymique, autrement dit « une partie (fer fondu, etc.) pour le tout » pourrait être une piste de réflexion, voire une possible explication du fait que l'intercompréhension est ici possible. Par ailleurs *zapax kuznicy* se prête à une interprétation « en bloc », en suggérant la proximité de *kuznica*.

Quant à l'exemple 9, sa particularité consiste dans le fait qu'il contient deux verbes de perception, *čujat'* et *dyšat'*. De plus, mis à part *zapax*, toute une série de noms concrets sont employés, parmi lesquels les substances odorantes comme *sigary*, mais aussi comme *pivo*, *žaren'e*. L'hyperonyme *krasota* apparaît à la fin de l'énumération et il est associé à *dyšat'*, au sens métaphorique, qui rend difficile et ambiguë l'interprétation du contexte, puisque *krasota*, nom d'idéalité⁶⁰, n'est pas *a priori* associable à un verbe de perception olfactive ou tactile⁶¹. *Dyšat'*, *dyxanie* ne sont pourtant pas rares dans notre corpus, comme le démontre l'exemple suivant, 6d. Cet exemple se positionne à part dans notre corpus. En effet, il fait apparaître le nom de lieu *bereg* (côte). Le contexte droit va nous permettre de comprendre la phrase :

10) Nado bylo v konce-to koncov priderživat'sja xot' kakogo-nibud' napravlenija v bezbrežnom okeane. Minuli sutki, i na isxode vtoryx slonënok počujal dyxanie berega. Vejalo gorjačim peskom, proxladnymi rifami i vodorosljami. (A. Dorofeev. Èle-Fantik // «Murzilka», 2003)
'l'éléphant sentit l'odeur de la rive'

On a ici affaire à *dyxanie* et non à *zapax*. Il s'agit, certes, dans les deux cas, de noms d'olfaction, or, *bereg* (rive) semble être trop vaste pour être interprété ici de façon univoque. *Pesok* (sable), *skaly* (rochers), *rify* (récifs), *vodorosli* (algues), des noms concrets, permettent de faciliter la compréhension du contexte, ainsi, un nom de lieu non « fonctionnel » est expliqué par l'intermédiaire de toute une série de noms de substances et d'objets concrets.

Le dernier exemple que nous aborderons dans cette section concerne le substantif *žil'ë* (habitat). Il pourrait, dans une certaine mesure, être rapproché du 11 :

11) Narty spustilis' na lagunu, i sobaki, počujavšie blizkoe žil'ë, .. poneslis' k seleniju. (Ju. Rytxèu. Samye krasivye korabli (1997))
'les chiens, qui ont senti qu'une habitation était proche'

L'accent semble ici être mis à la fois sur *žil'ë* (habitation), mais aussi sur l'adjectif *blizkij* (proche), ainsi, est-il surtout question de la proximité d'un lieu que l'on souhaite joindre et pas de son odeur. On retrouve d'ailleurs cette même idée dans l'exemple 12 :

12) Po kirpičnomu korpusu točno dunulo vetrom : vse počujali blizost' grozy. (D.N. Mamin-Sibirjak. Tri konca (1890))
'tout le monde sentit que l'orage était proche'

⁶⁰ Flaux, N., Stosič, D., *Op. cit.*

⁶¹ Notons à ce propos un exemple dans lequel un nom de sentiment figure est position de spécifieur : *To li on ulovil isxodjaščuju ot neë nervoznost', to li, kak xorošij pëš, učujal zapax straxa, to li mnogoletnij opyt skazalsja.* (A. Marinina. Šestërki umirajut pervymi (1995)) – 'il sentit l'odeur de la peur'

Or, à la différence de l'exemple 11, il ne s'agit pas ici d'un nom concret (l'habitation), mais d'un phénomène météorologique. Quant à l'interprétation du verbe *počujat'*, d'après nos informateurs, il y a hésitation entre la lecture métaphorique et non-métaphorique (quelque chose, une odeur particulière, laisse présager l'orage).

Nous venons d'explorer un certain nombre de phénomènes relatifs aux combinaisons des verbes *čujat'*/*počujat'* et *učujat'* avec les noms des sensations olfactives. Nous allons maintenant nous pencher sur le cas de modificateurs, plus exactement, des adjectifs qui décrivent ou qualifient l'odeur.

2. Les modificateurs.

Deux groupes d'exemples doivent être distingués lorsque l'on aborde les modificateurs adjectivaux, les adjectifs appréciatifs d'un côté (2.1.) et les adjectifs relatifs (2.2.) de l'autre côté.

2.1. Les adjectifs appréciatifs.

Comme nous venons de le dire ci-dessus, le nom d'odeur est parfois caractérisé de deux points de vue. Tantôt il s'agit de caractériser l'odeur en donnant une appréciation positive ou négative, mais il peut aussi s'agir de décrire l'odeur. L'appréciation figure notamment dans les exemples 13 et 14 ci-dessous :

13) No vot vsě gotovo, .. I v ètot moment – besceremonnyj stuk v dver'. Ne uspevaet otvetit', kak na poroge vznikajut dvoe; Ratmir – pervyj. Ne pozže, ne ran'she, a tjutel'ka v tjutel'ku – budto na rasstojanii⁶² čujali appetitnyj zapax. Dostav eščë dve vilki, Lukašov stavil skovorodu posredi stola. (R. Kireev. Kartoska// Biblioteka «Ogoněk», 1989)

'comme s'ils sentaient l'odeur appétissante à distance'

14) Povelitel' džinnov otpravilsja v garem vzgljanut' na devušku. Kogda on priblizilsja k Nej, to počujal neprijatnyj zapax. « Čto èto za zapax?! » (S. Rjazancev. V mire zapaxov i zvukov (1997))

'il sentit une odeur désagréable'

Dans les deux cas cités, le caractère positif (13) – rendu au moyen de la synesthésie *appetitnyj* (appétissant) – *prijatnyj* (agréable) et le caractère négatif (14, *neprijatnyj*) - ne donnent pas lieu au doute au niveau de l'interprétation. C'est le cas, cependant, d'autres exemples, et notamment du 15 :

15) Papa inogda priezžal na nej domoj. Mne bylo tri goda. Do six por čuju golovokružitel'nyj zapax konskogo pota i dublënoj sedel'noj koži. (P. Širkes. Truba isxoda (1990-1999))

'je sens l'odeur vertigineuse de la sueur chevaline et de la peau tannée des selles'

⁶² Ce complément de lieu mérite une attention particulière. La mention de la distance à laquelle se trouve l'expérencier est en effet extrêmement rare dans notre corpus.

Deux visions s'opposent ici, dans la mesure où « fait tourner la tête » est soit positif, soit négatif, tout dépendant du point de vue du sujet humain qui expérimente tel ou tel *stimulus* olfactif. L'exemple suivant, 16, pose au contraire quelques problèmes au niveau de l'interprétation :

16) Sobaki znali : spor s ètim širokogrudym loxmatym čudoviščem s glazami iz golubogo nebesnogo l'da možet zakončit'sja tol'ko smert'ju – i, učujav strašnyj zapax, udirali ot svoix xozjaev. (A. Grigorenko. Mèbèt // «Novyj mir», 2011)
'à chaque fois qu'ils [les chiens] sentaient l'horrible odeur'

Pour certains de nos informateurs, l'exemple est clair, la créature : (*čudovišče* - monstre) dont il est question dans le contexte gauche est associée à une odeur spécifique. D'autres interprétations sont néanmoins possibles, selon nos informateurs.

Le dernier cas de figure, sur lequel nous nous arrêterons dans ce paragraphe, est celui qui a pour base l'idée du « prototype ». Le substantif *zapax* est accompagné à la fois du spécifieur, qui donne une idée (factuelle ou contrefactuelle) de l'origine de l'odeur, mais, en même temps, on note la présence d'un modifieur qui souligne l'idée de typicalité, de prototypicalité de la sensation olfactive. L'exemple 17 constitue, de ce point de vue, un cas de figure éclairant :

17) «Vot čto, okazyvaetsja, v lesu groxotalo.. » A eščë on učujal xarakternyj zapax èlektrolita. Otkryl kapot i ustavilsja na svoročennuju pulej klemmu. (O. Divov. Molodye i sil'nye vyživut (1998))
'il sentit l'odeur spécifique de l'électrolyte'

Xarakternyj (spécifique), mais aussi *tipičnyj* (spécifique) par exemple, permettent de mettre en évidence l'importance de l'odeur ressentie par le sujet observateur. Dans l'exemple cité, l'odeur signale un incident technique. Deux spécifications sont ici présentes : le modifieur et le spécifieur au génitif. Cette même idée de caractère prototypique rattachée à telle ou telle substance transparait dans d'autres exemples où *zapax* sert d'indice d'un événement important. *Zapax* figure dans le syntagme *po zapaxu* :

18) On mjal v rukax seno, njuxal. I vzgljad ego oživljalsja. Seno, vidat', on uže čujal po zapaxu. (V. Astaf'ev. Jasnym li dnëm (1967))
'on dirait qu'il reconnaissait le foin à son odeur'

Zapax n'est pas ici un argument du verbe, comme dans tous les exemples cités jusqu'à présent, mais il fait partie de l'adverbe de manière. *Čujat'*, à son tour, se construit avec un nom de substance directement, sans l'hyperonyme, ce qui forme un cas de figure extrêmement rare.

2.2. Les adjectifs relatifs.

Un nom d'odeur peut être accompagné de modifieurs exprimés par des adjectifs. Il arrive aussi que l'adjectif relatif soit synonyme du substantif au génitif. Ainsi, dans

l'exemple 19, il s'agit d'une odeur que l'on pourrait qualifier de « générique », car elle est propre non pas à un objet en particulier, mais à un ensemble d'objets :

19) Tigr, razumeetsja, čuet čelovečeskij zapax izdaleka, no, po-vidimomu, ne razbiraetsja v namerenijax človeka : po krajnej mere, ni razu Čèmpion, sidja na dereve, ne podvergsja napadeniju. (Foto-apparat v pogone za tigrom // «Sovetskoe foto», 1926)

'[le tigre] sent une odeur d'homme de loin'

L'apparition de *čelovečeskij* est ici motivée par le fait que la narration se fait sur la base de l'opposition *človek* (homme) – *tigr* (tigre) et même *človek* (homme) – *životnoe* (animal). Remplacer le modifieur par le spécifieur au génitif aboutit au même résultat. Cependant, on ne peut pas affirmer qu'il s'agit de structures strictement synonymiques dans la mesure où *človek* est à la fois le nom d'espèce et le lexème qui renvoie à l'individu présent dans le contexte de la narration. D'autres exemples de ce type sont extrêmement rares dans notre corpus sans pour autant être impossibles.

Avec l'exemple 20, nous abordons le terrain tout particulier des adjectifs qui entrent dans l'opposition, ici *čužoj* (étranger) – *svoj* (proche, familier, faisant partie de mon entourage). C'est un exemple très rare, où l'odeur est caractérisée mais pas spécifiée :

20) Eščë s poroga ona učujala čužoj zapax v dome, nekuju kislost' vozduxa v prixožej, no ob''jasnila ego tem, čto Man'ka zapustila kvartiru, ètogo on neë vpolne možno ožidat'. (G. Ščerbakova. Armija ljubovnikov (1997))

'elle sentit une odeur étrangère', 'elle sentit une certaine acidité de l'air'

Aux yeux des locuteurs interrogés, la difficulté que pose l'interprétation de cet exemple provient du fait que *čužoj* renvoie ici non pas à une personne mais à une odeur⁶³. L'accent est mis sur l'éventuelle présence d'une personne inconnue, ou les traces du passage de quelqu'un. Même si le contexte droit est censé lever l'ambiguïté, celle-ci relève de la nature exacte de l'odeur, de l'explicitation des éléments qui la composent, mais ne permettent pas pour autant de déchiffrer le sens réel de *čužoj*, qui est censé être l'opposé de *svoj*, *rodnoj*⁶⁴.

Nous terminerons cette sous-section par l'exemple 21, qui met également en avance un adjectif relatif en position du modifieur :

21) Uxat lovko polez vperëd, perevalivajas' s boku na bok, čuja mogil'nyj zapax zemli, gnijuščego dereva i ostyvšego dymka lučiny. (A. Ivanov. Serdce Parmy (2000))

'en sentant l'odeur tombale de la terre, du bois pourri et du feu du copeau éteint'

⁶³ Lorsqu'il est substantivé, *čužoj* (un étranger, un inconnu) peut aussi apparaître en position de spécifieur : *Počujav za vorotami čužix, vo dvore zagremela cep'ju, zametalas' sobaka*. (E. Nosov. Šopen, sonata nomer dva (1973)) – 'ayant senti ..l'odeur des inconnus' Il désigne alors un sujet humain animé, et ces substantifs sont extrêmement rares dans notre corpus.

⁶⁴ *Počujav v rodnoj kvartire inorodnoe telo, Džeki načinala lajat'*. (O. Dem'janova. Vot, naprimer// « Stolica », 1997.06.10) – 'Ayant senti dans son appartement natal un corps étranger'

Une série de plusieurs noms de substances [au sens large] est ici présente. Un seul nom d'odeur à proprement parler, *zapax*, est cependant utilisé. C'est l'adjectif *mogil'nyj* qui attire l'attention. Le spécifieur, le substantif au génitif, ici *zemlja* (terre), combiné à *zapax*, se prête *a priori* à diverses interprétations et la présence du modifieur permet en partie la levée de l'ambiguïté. Le contexte large, gauche et droit, ne laisse cependant pas de grande marge : le héros du roman risque sa vie en cherchant l'or et en essayant de faire face aux chamans. *Gnijuščee derevo* ne fait que renforcer cette sensation de malaise, de mauvaise augure, de même que *ostyvšyj dym lučiny*.

2.3. L'absence du spécifieur.

Ce paragraphe traitera d'une série d'exemples où *čujat' / počujat' (et učujat')* a en position de second argument le lexème *zapax* qui figure isolément, sans spécifieur. Deux cas de figure doivent être distingués lorsqu'aucun spécifieur ni modifieur n'accompagne le nom l'odeur *zapax*. (les autres noms d'odeur ne sont pas concernés). Tantôt, *zapax* renvoie à une odeur en général tantôt, à une odeur *a priori* désagréable. Nous allons le démontrer sur une série d'exemples. Soit l'exemple 22 :

22) Žena pod večer prišla i, ne čuja zapaxa, potomu što Vasilij ej otbil udarami dyxatel'nost' nosa, sprosila počti laskovo, želaja primirenija. (A. Slapovskij. 100 let spustja. Pis'ma neroždennomu synu // «Volga», 2009)
'sans ressentir d'odeur'

Le contexte large de la nouvelle permet de constater que l'odeur est ici l'odeur de l'alcool, le mari de la protagoniste étant un ivrogne. On pourrait, dans un autre contexte, supposer qu'il s'agit d'une incapacité générale de ressentir des odeurs. La situation est différente dans l'exemple 23, où *zapax* renvoie aussi à l'odeur de l'alcool ou du moins, d'un breuvage alcoolique et qui, de plus, possède une odeur désagréable, ce que laisse entendre le verbe *vonjat'* (puanteur) dans le contexte gauche :

23) Vzboltali, nalili po stakanam. Dyšat' staralis' rtom, čtoby ne čujat' zapaxa, no počemu-to vsě vonjalo. – S bogom! – skazal Grigor'ev. – Avos' ne pomrëm, - nesliškom uverenno progovoril Ivan Ivanyč i, zažmurivšis', oprokinul židkost' v rot. (Ju. Nagibin. Zlaja Kvinta (1972-1979))
'pour ne pas sentir l'odeur'

Mais voici deux autres exemples, semblables à 23 :

24) Irina Pavlovna vylezla iz mašiny, učujav zapax iz svinogo koryta Beljanki, smorščilas', kak mjakuška. (A. Troickij. Udar ir prošlogo (2000))
'ayant senti l'odeur qui provenant du bac du porc Beljanka'
25) -Značit, ryba uže davno vonjaet, a my tol'ko segodnja učujali zapax! – Tebe ne ugodiš', vzdohnula Klava Ivanovna, - to my čeresčur toropimsja, to, naoborot, my golovotjapy i rotozei. (A. L'vov. Dvor (1981))
'on sentit l'odeur à peine aujourd'hui'

Zapax encode une sensation désagréable aussi bien dans 23 que dans 24, mais une différence importante doit être notée. Dans 24, l'odeur est soit désagréable soit inattendue, imprévue, anormale. Dans 25, en revanche, le contexte gauche est suffisamment explicite pour permettre de comprendre le sens rattaché à *zapax*. à savoir l'odeur du poisson pourri.

Mis à part ces deux exemples cités, nous en avons relevé d'autres, où *zapax* désigne une odeur que l'on n'identifie ou ne souhaite pas identifier, du moins dans l'immédiat :

26) Nu ladno, poiščem žil'ja. Raz tut obstanovka, dolžno byt' i žil'ë. – Čuju zapax! – po-susaninski zavopil Maksimov i dobavil delovito : - Dymkom potjagivaet. Sčami. (V. Aksenov. Kollegi (1962))
'je sens une odeur'

Dans 26, *zapax* est considéré être compris univoquement par le sujet parlant. Maksimov, qui cherche un logement, mentionne l'odeur d'une habitation, symbolisée ici par le feu de bois et la soupe au chou. Un autre verbe qui attire l'attention dans cet exemple est *potjagivaet* suivi de l'instrumental, que l'on peut aussi classer dans la catégorie des « verbes de perception »⁶⁵ et rapprocher de *paxnut'*, que nous analysons dans un travail antérieur⁶⁶.

Il arrive aussi, certes, que *zapax* apparaisse isolément sans spécifieur ni modifieur lorsque le contexte large ne laisse pas de doute quant à l'interprétation de l'exemple, comme c'est le cas ci-dessous :

27) -Sejčas zakipit, i bljudo budet gotovo ! Zapax-to čueš, starik ? Božestvenno! Vopreki vsem pravilam etiketa oni pri molčalivom popustitel'stve Berezovskogo ograničilis' minimal'noj servirovkoj. (E. Parnov. Tretij glaz Sivy ((1985))
'l'odeur, tu la sens ?'

Il s'agit ici, de toute évidence, d'un plat qui sera bientôt servi. L'odeur est d'ailleurs caractérisée dans le contexte droit, au moyen de l'adverbe *božestvenno* (divinement).

D'autres éléments encore attirent notre attention lorsqu'il s'agit de décrire *čujat'*/*počujat'*. En premier lieu, les adverbes et les locutions adverbiales qui caractérisent le processus de la perception, sa qualité ou son intensité.

3. Les adverbes et les locutions adverbiales.

Cette section traite d'une problématique spécifique. Souvent, en parlant des noms d'odeurs composés, nous avons analysé la nature sémantique du spécifieur. L'emploi du nom de l'organe de sensation pourrait sembler ici inapproprié, voire superflu, or, s'agissant du verbe *čujat'* (mais aussi *učujat'*), polysémique et qui permet des emplois figurés, employer *nos* permet, à notre sens, de désambiguïser. Ce type d'exemples sont, certes, rares dans notre corpus. Il n'en sont pour autant inexistantes. Cette section s'ouvre par un exemple tout particulier. Ainsi, nous avons parfois affaire au lexème *nos* (nez). Considérons l'exemple 28 :

⁶⁵ Dans l'une de ces acceptions, ce verbe renvoie en effet à la propagation d'une sensation : « O pojavlenii lëgkogo priznaka rasprostraneniya čego-l. » (Efremova, <http://endic.ru/efremova/Potjagivat-80191.html>)

⁶⁶ Thomières, 2015, *Op. cit.*

28) Kostja čixnul. Eščë raz, eščë.. I prosnulsja. Pročiščennyj čixom nos srazu učujal znakomyj zapax. Plan šabat ! Anašku ! (S. Kaledin. Zapiski grobokopatelja (1987-1999))

‘il [Kostija] éternua. Son nez, nettoyé par l'éternuement, sentit aussitôt une odeur connue’

L'exemple présenté est l'un des rares où l'on observe la cooccurrence d'un verbe tel que *čujat* / *učujat* et du substantif *nos* (nez) dans le cadre d'une seule et même phrase. L'emploi de *nos* ici est dû, nous semble-t-il, au principe de la pertinence. L'explication donnée à la possibilité subite de ressentir l'odeur de la marijuana est dû à un événement préalable, le fait d'éternuer.

D'autres exemples que nous avons relevés n'ont pas recours à *nos*, nom d'un organe de sensation, mais à un nom abstrait associé. Considérons⁶⁷ à ce titre l'exemple 29 :

29) Bylo nemalo stervjatnikov, dal'nim njuxom čujavšix zapax bol'soj krovi i predugadugavšix, č'ja tvërdaja ruka vskroet strane veny... (M. Šoloxov. Tixij Don. Vtoraja kniga (1928-1940))

‘qui, d'avance, sentaient l'odeur du 'grand sang'⁶⁸,’

L'organe d'olfaction, de perception cède ici la place au terme-même d'olfaction. Enfin, cet exemple 29 peut être rapproché du suivant, 30, où apparaît également le nom abstrait *obajanie* [à la place de *obonjanie* – odorat] :

30) « Svoim tonkim obajaniem ja počujala, čto iz pistoleta sovsem nedavno streljali ». (S. Atasov. 1000 zolotyx anekdotov (2003))

‘grâce à mon odorat fin, je sentis qu'on venait d'utiliser le pistolet’

On a ici un transfert de sens de type métonymique de l'abstrait vers le concret. Mais l'idée de base est toujours la même : le narrateur qualifie, apprécie (en bien) sa capacité d'éprouver des sensations olfactives. Cela explique, en partie, la raison de l'apparition de l'adjectif modifieur qui précède le nom *obonjanie*. On pourrait parler ici de la relation de cause à effet entre l'instrumental et le verbe. Mais un autre nom abstrait, qui se rapporte également à la perception, à savoir *čut'ë*, apparaît quelquefois dans notre corpus :

31) Kakim-to čut'ëm čujala, čto Ženja i pravda možet kol'nut' nožnicami v život. (Ju. Trifonov. Isčeznovenie (1981))

‘on ne sait pas comment, par quel moyen [litt. « odorat »], elle sentait que Ženja pouvait réellement lui donner un coup de ciseaux dans le ventre’

À en croire les informateurs interrogés, il ne s'agit pas ici d'une lecture « perceptive » du verbe. Nous sommes dans le domaine de la métaphore. Ce qui attire par ailleurs l'attention

⁶⁷ *Smotrju, na skam'e naprotiv – ženščina s meškom. i ja, ne znaju kak, po uglastyj vystupam, čto li .. serdcem počujal : ne morkovka v meške, ne kartoška, ne svëkla – knigi !* (D. Rubina. Belaja golubka Kordovy (2008-2009)) – ‘avec mon cœur, je sentis .. elle portait des livres dans son sac’

⁶⁸ Ici : ‘qui pressentaient qu'il allait y avoir plusieurs victimes’.

dans cet exemple, c'est le verbe régit une subordonnée complétive *čto Zenja i pravda možet kol'nut' nožnicami v život*.

4. Les emplois métaphoriques.

La métaphore n'est pas un phénomène rare dans notre corpus d'exemples. Notre recherche a permis de révéler un certain nombre de métaphores diverses. Nous allons en premier lieu aborder le transfert de sens du type « argent – enrichissement ». Il est notamment présent dans les exemples ci-dessous :

32) Interesno, kakim obrazom kommersanty čujut zapax deneg, esli «den'gi ne paxnut»? (N. Bogoslovskij. Zametki na poljax šljapy (1997))
'comment les commerçants font-ils pour sentir l'odeur de l'argent'

L'intérêt de cet exemple est double. D'un côté, il illustre une métaphore. Conformément aux résultats de l'enquête menée auprès des locuteurs russophones, la suite entière *čujut zapax deneg* peut être interprétée de manière univoque : le client est aisé, voire très aisé. De l'autre côté, le dicton *den'gi ne paxnut* est aussi important dans l'exemple 32. Son auteur a, de toute apparence, pour objectif, de créer un jeu de mots qui pourrait être résumé en trois éléments : *zapax – den'gi – paxnut*. L'exemple 33 va nous permettre de considérer un autre aspect de la métaphore « argent – odeur » :

33) A v Moskve vsë potixon'ku oživaet, v domax zatopili, s propuskami legče, i popolzla, kak tarakany, nečist'. Kak èti ljudi čujut zapax naživy, kak znajut, gde možno izvleč dlja sebja pol'zu, - spekuljanty vsej mastej, aferisty, voennye, ne pobyvavšie ni razu na fronte.. (T. Okunevskaja. Tat'janin den' (1998))
'ces gens sentent l'odeur du profit'

Il n'est plus question ici d'un nom concret, *den'gi*, mais d'un nom abstrait, *naživa*, et le verbe est employé ici au sens métaphorique. Cependant, l'exemple 33 peut être rapproché du 32. Dans les deux cas, l'idée sous-jacente à la métaphore évoque l'enrichissement. Nous arrivons maintenant au troisième et dernier exemple qui sera présenté dans cette section :

34) Delo bylo vovse ne v servise. V xolščëvoj sumke na bedre u Tilli ležali šest'desjat serebrjanyx siklej, ot kotoryx rasxodilsja tonkij, gor'kovatyj aromat. Na nego-to i otreagirovala krasavica v magazine. Èto i nazyvaetsja xorošo vymuštrovannaja obsluga: čujat' zapax siklej, bezošibočno otdeljaja ego ot vsej pročix gorodskix i plotskix zapaxov. (E. Xaekaja. Sinie strekozy Vavilona/ Devočki iz kolodca (2004))
'les shekels .. qui diffusaient une odeur légère et un peu amère'

L'occurrence *zapax siklej* confirme la possibilité de l'extension du paradigme « zapax + unité monétaire ». Tout nom d'unité monétaire est susceptible d'apparaître dans ce contexte sans que cela pose problème au niveau de la compréhension.

Une deuxième série d'exemples met en valeur une autre métaphore, qui utilise le lexème du champ lexical du feu : *palënoe*, etc. Il s'agit dans ce cas de l'idée du danger :

35) Ne mozet byt', čtoby on ni o čěm ne dogadyvalsja ! Ved' on čujal zapax palěnogo eščě togda, kogda ničego ne bylo, kogda Nikolaj i Katja tol'ko vzgljadami obmenivalis'. (A. Marinina. Za vsě nado platit' (1995))
'il a senti l'odeur du brûlé'

Cette même idée du danger se retrouve dans une autre série d'exemples, qui utilisent d'autres lexèmes que le *feu* :

36) ..Ivan Kuz'miča znaete v Šelaputinkax ? – sprosil doktor. – Kto ž ego ne znaet.. – kak by spokojno probasil Tixon Tixonovič, uže čuja opasnyj zapax delikatnogo dela. – Tol'ko on ne Šelaputinkax, a na Beloj Zaimke. (E. Evtušenko. Jagodnye mesta (1982))
'en sentant déjà l'odeur dangereuse d'une affaire délicate'

L'affaire à venir, susceptible de se présenter devant le personnage Tixon Tixonovič est qualifiée doublement : au moyen du modifieur *delikatnoe*, mais aussi directement au moyen de l'adjectif *opasnyj*. Ainsi, de même que dans l'exemple 36, le verbe *čujat'* accompagné de *zapax* renvoie à une affaire censée être dangereuse.

Notre dernier exemple, 37, est particulier. Il s'agit ici aussi de métonymie, l'idée est de mettre en relation *le sang* et la *mort* ou les *victimes* :

37) Bylo nemalo stervjatnikov, dal'nim njuxom čujavsix zapax bol'soj krovj i predugadyvavsix, č'ja tvěrdaja rujka vskroet strane veny... (M. Šoloxov. Tixij Don. Kniga vtoraja (1928-1940))
'qui sentaient l'odeur du grand sang'⁶⁹

De même que dans les exemples précédents, *čujat'* employé métaphoriquement renvoie plutôt à des faits et événements vus comme négatifs, bien que cela ne soit pas toujours le cas, comme nous l'avons vu avec les noms de pièces de monnaie. Notons par ailleurs un fait important : aucun exemple d'emploi métaphorique n'a été relevé dans notre corpus bien que les résultats de l'enquête auprès des locuteurs n'excluent pas cette possibilité.

Conclusion

L'analyse de l'emploi du verbe *čujat'/počujat'* dans le corpus constitué de phrases du russe contemporain a permis de mettre en évidence des spécificités de ce verbe qui resteraient inaperçues si on s'en tenait aux seules définitions du dictionnaire. Nous avons ainsi mis en évidence divers emplois prédicatifs de ce verbe en recensant les arguments possibles et en nous penchant sur la nature sémantique des noms d'odeur en position d'argument : noms concrets, noms abstraits, noms des lieux. Nous avons ensuite passé en revue divers modifieurs : adjectifs appréciatifs, adjectifs relatifs. Notre dernier point d'analyse a été les adverbes et les locutions adverbiales. Enfin, la dernière section a été consacrée aux emplois métaphoriques de *čujat'/počujat'*. La dimension textuelle a permis

⁶⁹ Ici : 'qui pressentaient qu'il allait y avoir plusieurs victimes'.

de donner un éclairage beaucoup plus fin aux faits de la langue que ne permet l'étude de verbes isolés, hors contexte.

Bibliographie

FLAUX, N., STOSIČ, D., 2011, « Noms d'« idéalités », prépositions et temporalité », in E. Arjoca, C. Avezard-Roger, Goes, J., Tihi, A. (dir.), *Temps, aspect et classes de mots : études théoriques et didactiques*, Arras, Artois Presses Université, 2011, pp. 155-178.

HARRIS, Z.S., 1976, *Notes de cours de syntaxe*, 1976, Paris, Editions du Seuil.

KLEIBER, G., 2011, « Petite sémantique des couleurs et des odeurs », in E. Lavric & W. Pöckl & F. Schallhart (Ed.), *Comparatio delectat. Akten der VI. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich* (85-113), 2011, Frankfurt, Peter Lang.

KLEIBER, G., 2011, « Pour entrer par la petite porte de même dans la sémantique des noms », *Romanica Cracoviensia*, 2011, N 11, pp. 214-225.

LACASSAIN-LAGOIN, Ch., 2020, « La complémentation propositionnelle des verbes dits de perception en anglais contemporain : de la perception à la cognition », dans ce recueil.

THOMIÈRES, I., 2012, La façon de dire le son en russe. (Contribution à l'étude des noms prédicatifs de « sensations auditives », *Revue des études slaves*, N 83 (2-3), pp. 579-592.

THOMIÈRES, I., 2013, « Ode à l'odeur », *La Revue russe*, N 40, pp. 49-60.

THOMIÈRES, I., 2015, « Négation et Perception. Le cas du verbe russe *paxnut'* (sentir) », *Journée d'études sur la Négation*, 17 juin 2015, CeLiSo.

THOMIÈRES, I., 2016, « Les noms de sons et d'odeurs en russe. Valeurs et emplois », *Neophilologica*, 2016, N 28, pp. 273-285.

**DIRE ET CONCEVOIR LE « NOIR » EN GREC ARCHAÏQUE :
VARIATIONS AUTOUR D'UNE « COULEUR »
Joséphine VAUTHIER (Université Jean Moulin Lyon III)**

*Plura, inquit, sunt, Favorinus, in sensibus oculorum
quam in uerbis uocibusque colorum discrimina*⁷⁰.

1. Introduction.

Si la couleur est proéminente du point de vue de la perception humaine, elle n'est pas évidente sur le plan linguistique. Parmi les nombreuses images homériques, certaines épithètes chromatiques peuvent surprendre : le « sang noir » des guerriers de l'*Illiade*, pourtant jaillissant, la mer, tour à tour noire, blanche, grise, violette ou lie de vin⁷¹. Autant d'associations qui étonnent. Cette étrangeté dans l'utilisation des couleurs, mais aussi l'absence apparente de la couleur bleue dans les caractérisations chromatiques a donc laissé penser que la poésie épique traditionnelle ne recourait à la couleur que de manière imprécise et floue. Cette tendance, au vu de ces collocations chromatiques inattendues, a tout d'abord été interprétée comme le signe d'un stade de développement primitif, une déficience visuelle chez les Anciens. À cet effet, la question des couleurs en grec ancien a généré une dense littérature. Pendant longtemps on pensait que les Grecs, atteints d'une « cécité chromatique », devaient être daltoniens, incapables de discerner les différentes nuances chromatiques⁷², notamment le bleu, le vert, ou le jaune.

Un des premiers à soutenir cette thèse était le chef d'état anglais Gladstone dans la deuxième moitié du XIX^e siècle^{73 74}. S'étonnant de la faible représentation colorée en grec, il jugeait le concept homérique de couleur moins élaboré et plus indéfini que le nôtre. Et en tout cas, de manière générale, la notation des couleurs ne correspondait pas à celle de son époque. Décalage qui l'amène à penser que ce sont des preuves d'une différence d'ordre perceptif, cognitif et physiologique entre les Anciens et son époque. Selon lui, sur une vingtaine de dénominations colorées, seulement huit étaient bâties à l'aide de *vrais* termes de couleurs : λευκός, μέλας, πολίος, ξανθός, κυάνεος, ἐρυθρός, πορφύρεος, φοινικόεις⁷⁵. Ceux-ci, plutôt que la notation de nuances, devaient transcrire la notation de la luminosité, de brillance et de saturation. Cette hypothèse s'est bien pérennisée et reste plutôt reconnue de nos jours. Ses recherches sont reprises par Platnauer plus d'un demi-siècle plus tard, et pour lui aussi :

[L]a terminologie grecque de la couleur est franchement déficiente quand on la

⁷⁰ Aulu-Gelle, *Nuits Attiques* II, XXVI, 3, « Favorinus, il y a plus de nuances dans les sensations des yeux, dit-il, que dans les mots et les noms de couleurs » (je traduis).

⁷¹ Pour des travaux sur les couleurs de la mer dans les textes homériques : Grand-Clément (2013), Christol *in* Villard (2002), Ferrini (2000).

⁷² Nietzsche affirmait que les Anciens avaient « *das auge für blau und grün blind* », *Morgenröte*, Chemnitz, 1881.

⁷³ Gladstone (1858 : 468 ; 473 ; 48 (488)). Ses investigations se concentraient sur les textes homériques. D'autres études postérieures, comme Lambert (2005), ont montré que dans d'autres registres et époques les couleurs n'étaient pas plus fréquemment utilisées plus tard. Thucydide est par exemple considéré comme un auteur sans couleur.

⁷⁴ Sont venus accrédiiter cette thèse plus tard, entre autres Alfred Geiger (1867) avec *Zur Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Stuttgart, puis Hugo Magnus (1877), *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes*, Leipzig.

⁷⁵ De manière générale respectivement : blanc, noir, gris, blond-jaune, noir-bleu, rouge, pourpre, écarlate.

compare celle des modernes. Cela peut s'expliquer par l'une des deux causes suivantes : ou bien les Grecs ne percevaient pas les couleurs - ou tout au moins les couleurs faisaient sur leurs sens une impression beaucoup moins vive que sur les nôtres [...] - ou bien, ce que je crois plus plausible, ils n'accordaient que peu d'intérêt aux différences qualitatives de la lumière décomposée et en partie absorbée.⁷⁶

De la même manière que Gladstone, il établit une liste de 28 noms de couleurs, dont 9 dits « achromatiques » et 19 « chromatiques ». Parmi ces achromatiques on trouve : μέλας, κελαινός, κατακορής pour l'expression du noir, ἀργός, λειρίοεις, λευκός pour le blanc et γλαυκός, πολιός, φαιός pour le gris. Les conclusions de Gladstone et Platnauer sont finalement les mêmes, et elles établissent que, dans le vocabulaire de la couleur grec, la luminosité prime sur la teinte et que tout se base sur l'expression du contraste (sombre/clair, brillant/mat, opaque/translucide). On l'admet encore communément, comme le résume Irwin⁷⁷ : « [Greeks] preferred to describe contrast rather than hue, so that, especially in the earliest poets, blacks and whites predominate. They emphasized a contrast by describing one extreme as black, the other as white; e.g. men were dark, women light, sadness dark etc. ». Si maintenant l'idée de la cécité chromatique des Anciens a de toute évidence été réfutée, beaucoup d'études, influencées par les organisations sémantiques des langues modernes se sont dans cette veine limitées à établir des correspondances entre les nuances chromatiques connues dans leurs langues et en grec, jugeant ainsi de ses lacunes et anomalies. En réalité, travailler sur le lexique des couleurs en grec ancien est tâche ardue en ce que tout observateur est conditionné, tenté de projeter ses visions et dénominations chromatiques sur sa langue d'étude. Cela supposerait que les couleurs sont des universaux linguistiques avec une réalisation et une distribution identiques dans toutes les langues, ce que l'on ne peut pas postuler.

Notre enquête vise à dresser une liste de termes équivalents qui puissent circonscrire le concept français de noir en grec ancien, tout en cherchant à savoir s'il existe un terme prévalent. La notion d'équivalence peut poser problème dans cette perspective⁷⁸, les couleurs n'étant pas des « concepts stables en tant qu'unités mentales⁷⁹ ». Pour autant, sans vouloir calquer l'expression d'une couleur en français à une autre, notre langue d'étude, recherchant l'exactitude de la correspondance - on ne pourra jamais en être certain - nous entendons comprendre comment les termes que nous avons sélectionnés ramifient et s'organisent en système linguistique autour de la notion de noir.

Le choix d'une étude consacrée à l'expression du noir est motivé par le fait qu'il n'existe pas d'étude consacrée uniquement à cette couleur. Et pourtant, il s'agit de la couleur la plus représentée dans le corpus archaïque, et donc d'une catégorie fondamentale dans cette langue. En outre, Pastoreau explique que la plupart des langues anciennes ont un nombre plus développé de lexèmes que les langues modernes pour le vocabulaire du noir, eut égard à la qualité des noirs⁸⁰. Ce qu'on peut seulement d'ores-et-déjà considérer c'est que, en grec, le noir constitue un des deux pôles avec le blanc entre lesquels s'intercalent les autres χρώματα⁸¹, ce qui peut expliquer leur grande supériorité

⁷⁶ Platnauer (1921 : 162).

⁷⁷ Irwin (1974 : 29-30).

⁷⁸ Certains articles se concentrent sur la réalité des emplois d'un terme de couleur en grec, par exemple *ibid.* pour κούνεος et χλωρός, Grand-Clément (2013) pour πορφύρεος. La méthode par équivalence est adoptée par exemple par Lambert (2005).

⁷⁹ Lyons (2003).

⁸⁰ Pastoreau (2008 : 34).

⁸¹ *Ibid.*, 111 : « Greek colour theory revealed that the Greeks included black and white in discussions of colour. They seem, indeed, to have pictured a gradation of colour from white at one extreme through light hues to

numérique. En cela, le concept « noir » désigne de manière référentielle le sombre, l'opaque, mais on peut se demander s'il peut désigner une teinte ou toute couleur poussée à sa valeur la plus foncée⁸². Si Gladstone et Platnauer proposent déjà plusieurs pistes sur les lexèmes privilégiés dans l'expression du noir : μέλας - au premier rang chez Gladstone, κελαινός et κατακορής, deux autres adjectifs doivent être pris en compte : κυάνεος et πορφύρεος. Ils serviront de base à notre étude. On exclue d'emblée κατακορής « saturé », non spécialisé dans l'expression chromatique et attesté pour la première fois chez Platon dans une prose technique⁸³. Le but est donc tout d'abord d'établir s'il existe d'autres lexèmes potentiels et ensuite de savoir comment s'organise leur système sémantique au vu des spécialisations et emplois de chacun. Existe-t-il un ou plusieurs hyperonymes et des emplois spécifiques et spécialisés, et dans ce cas lesquels ? Il s'agira enfin, après avoir observé leur réalisation linguistique, de mener une étude distributionnelle des termes sélectionnés pour dire le noir.

2. Perception et catégorisation chromatiques en grec.

2.1. Les couleurs, des universaux linguistiques ?

Nommer les couleurs mobilise à la fois la perception et le lexique. Ce carrefour entre cognition et culture rend difficile l'appréhension des termes de couleur d'une autre langue, d'autant plus dans le cas du grec ancien qui est une langue sans locuteur vivant, sans natif que l'on puisse interroger. Décrire les moyens linguistiques d'une langue pour le domaine chromatique n'est donc possible que par un travail sur corpus et en se demandant comment tels termes peuvent construire telle notion de couleur.

Deux hypothèses majeures traitent de la catégorisation des couleurs en linguistique : d'une part le courant relativiste avec Sapir et Whorf⁸⁴, selon lequel le lexique et les catégories linguistiques conditionnent les représentations mentales et la perception, et d'autre part le courant universaliste (évolutionniste), défendu par Berlin et Kay⁸⁵, selon lequel la perception détermine les couleurs. L'hypothèse Sapir-Whorf avance que le langage influencerait la perception du monde et qu'il n'y aurait pas d'universaux qui structureraient les langues. Elle devait être invalidée par l'hypothèse Berlin-Kay (BK), très diffusée mais très controversée⁸⁶, qui cherchait à établir une structure universelle de la hiérarchie des couleurs dans un grand nombre de langues, et à définir de manière universelle des « termes de couleur fondamentaux » et l'application de ces concepts dans les langues. Fondée sur une étude en linguistique cognitive, la théorie des *basic color terms* reposait sur l'idée que chaque langue possédait jusqu'à onze points focaux⁸⁷ dans le *continuum* de la couleur. Celles-ci se classent par paliers: à chaque stade, elles connaissent un nombre différent de *basics*, selon la

darker ones and finally to black at the other extreme ».

⁸² Pastoreau (2008 : 34-37).

⁸³ On exclura aussi des termes qui suggèrent l'absence de couleur comme ἀμαυρός, attesté que trois fois dans le corpus archaïque et qui a plus à voir avec l'idée de transparence, malgré le sens de « noir » du grec moderne μαυρός.

⁸⁴ La thèse a d'abord été élaborée par Sapir, puis reprise par son élève. Par exemple Sapir (1921). Ce courant est aussi représenté par la linguiste Wierzbicka pour qui les noms de couleurs ne sont ni des concepts universaux ni des prismes sémantiques (Wierzbicka, 2008).

⁸⁵ Berlin, Kay (1969).

⁸⁶ L'article de Lucy (1997) souligne les limites de l'hypothèse BK en soulevant les possibilités de transferts des catégories de la langue de l'observateur sur la langue d'étude. Mais nous limitons là l'horizon théorique sur la catégorisation linguistique des couleurs en général.

⁸⁷ Ceux-là sont, en métalangage anglais, *black, white, red, yellow, green, blue, brown, purple, pink, orange, grey*.

hiérarchie structurelle suivante⁸⁸ :

Stade I	Noir et blanc
Stade II	Rouge
Stade IIIa	Vert
Stade IIIb	Jaune
Stade IV	Vert ou jaune
Stade V	Bleu
Stade VI	Marron
Stade VII	Violet, rose, orange, gris

Tableau 1 : Séquence évolutive des langues dans la théorie Berlin-Kay.

Au premier stade de cette séquence évolutive, on doit cependant comprendre que l'opposition primaire n'est pas tant une opposition chromatique qu'une opposition d'ordre polaire sombre/clair, humide/sec, chaud/froid⁸⁹. Dans leur étude, le grec ancien est classé, sur la base des travaux de Capell⁹⁰, comme une langue de rang IIIb⁹¹. Ce-dernier recense quatre *basic color terms*, notant « the paucity of color words in Ancient Greek » : λευκός [white], ἐρυθρός [red], χλωρός [yellow] et γλαυκός [black]. La traduction de γλαυκός par « noir » est pour le moins très étonnante, signifiant originellement *bleu pâle*⁹² ou *gris*, d'autant plus que la définition qu'en donne Capell ne fait pas référence au noir : « the word *glaukós* is normally applied to eye-color, but it also describes the willow, the olive and the sedge (...), had no reference to color but meant 'bleaming, glancing' and 'silvery' ». Dans cette étude, aucun terme n'est donc cité qui puisse faire office de *basic* pour l'expression du noir de manière convaincante et le très fréquent μέλας brille par son absence. L'expression du contraste et de la luminosité étant *a priori* prédominante en grec, il faut donc s'étonner de ce classement. Moonwomon pense, lui, que le grec archaïque doit être classé dans un stade intermédiaire entre les stades III et IV, la langue connaissant un développement des termes chromatiques au cours de son évolution et aurait connu les noir, blanc, rouge, jaune, et très peu le vert⁹³. La théorie BK étant une théorie de référence pour la catégorisation des couleurs, elle nous sert en ce sens de point de départ pour notre étude.

L'article fondamental sur le vocabulaire de la couleur en grec ancien de Lyons⁹⁴ propose de tester et d'appliquer la théorie BK au grec ancien. Ses conclusions ne sont pas tant qu'elle est littéralement incompatible avec cette langue que certains termes ne correspondent pas à ce que BK appellent des termes fondamentaux. Pour autant, selon lui, le grec avaient des *basics* pour exprimer les noir (μέλας), blanc (λευκός), rouge (aucun terme fondamental ne s'impose⁹⁵), jaune (ξανθός) et vert-BK (χλωρός). Finalement, malgré son postulat de départ, l'étude de Lyons semble corroborer le classement BK du grec comme une langue de stade IIIb en reconnaissant de véritables termes fondamentaux de couleur en grec ancien - et le choix de Gladstone des termes de couleur au « sens propre » semble aussi correspondre pour partie à ce classement - et parmi eux l'adjectif μέλας. À cet

⁸⁸ Berlin, Kay (1969 : 14-45 ; 104).

⁸⁹ *Ibid.* (17) : « black plus most dark hues, and white plus most light hues ».

⁹⁰ Capell (1966 : 40).

⁹¹ Berlin et Kay (70-71).

⁹² Chantraine (2009).

⁹³ Il existe à cet effet une confusion autour de χλωρός, qui peut correspondre tantôt au jaune, tantôt au vert.

⁹⁴ Lyons (2003).

⁹⁵ Pour Lyons il existe trois candidats pour le rouge-BK : ἐρυθρός, φοινίκειος, πορφύρεος, mais aucun ne s'imposerait plus que les autres. Moonwomon (1994) considère cependant ἐρυθρός comme unique représentant du rouge-BK.

effet, il s'agira d'observer ce à quoi ce-dernier réfère, la manière dont il recoupe le concept de « noir » et dont d'autres adjectifs s'organisent autour de lui et se répartissent la référence au pôle noir/sombre. Ce cadre théorique nous servira de point de départ pour notre étude.

2.2. L'importance du contexte formulaire en grec archaïque.

Cette enquête a été menée sur un corpus poétique épique archaïque en hexamètres dactyliques datant des VIII-VI^{èmes} siècles avant notre ère, comptant les épopées de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* d'Homère, la *Théogonie* ainsi que le poème didactique des *Travaux et les jours* d'Hésiode, et enfin les *Hymnes homériques* - ceux qui ont été établis comme archaïques, de l'époque et des styles homériques et hésiodiques⁹⁶. C'est en fait un corpus bien particulier car il se caractérise par un style formulaire. Ses spécificités doivent être prises en compte pour l'étude des couleurs. Les matières épique et hymnique, d'abord orales, mobilisent des unités syntagmatiques appelées « formules » (*pattern*) que l'on ne retrouve pas en prose. Elles devaient servir tout d'abord à réciter les épopées. Certaines sont très connues comme *l'aube aux doigts de rose*, mais d'autres semblent anodines, comme *le vin rouge*, *le sang noir* ou *le lait blanc*, qui peuvent sembler pléonastiques à Aristote, qui considère d'ailleurs cette dernière comme exemple type de « poétisme »⁹⁷. Cette redondance apparente, tout autant que les surprenantes images qui servent plus à plaire qu'à informer, ne se retrouvent pas en prose. En réalité, on ne peut pas analyser la poétique épique sans prendre en compte ce facteur formulaire qui biaise l'appréhension des couleurs et l'affectation de leurs référents. Il faut alors considérer que les substantifs se trouvent différemment connotés selon qu'ils se voient attribués des épithètes dites « homériques », des épithètes de couleur, ou qu'ils sont employés seuls.

L'étude de ces formules est périlleuse dans la mesure où le sens accordé aux épithètes homériques, en contexte, est tributaire d'un caractère figé par leur adaptabilité à certains patrons métriques. En cela, les épithètes sont soit spécifiques - et par là sémantiquement pleines, soit elles sont ordinaires et on peut les reléguer à une fonction ornementale sans charge dénotative ou spécifiante. Sur la question des épithètes formulaires, la théorie fondamentale de Milman Parry⁹⁸, voulant qu'elles soient uniquement appelées à répondre à certains schémas métriques visant à l'oralité, a depuis été nuancée, voire remise en question. P. Vivante⁹⁹ pense qu'elles devaient exprimer « une qualité intrinsèque de l'idée exprimée ». Elles attireraient l'attention sur les référents en question en créant des « vivid images », mais permettraient aussi de différencier les moments de l'épopée. M. Caponi¹⁰⁰, s'attachant à comparer l'emploi des épithètes de couleur dans un corpus de prose et de poésie à partir de l'étude de trois référents (vin, sang, lait, trois liquides fortement assimilés chez les Anciens), établit que l'usage des couleurs en prose est quasi inexistant et semble uniquement répondre à des exigences descriptives et scientifiques. Les épithètes de couleur y seraient seulement significatives et leur emploi « objectif », quand en poésie elles auraient des motivations

⁹⁶ Car la collection des *Hymnes homériques* contient des pièces postérieures à l'époque archaïque, intégrées à la collection dès l'Antiquité par proximité avec les hymnes empreints des styles homérique et hésiodique. Nous avons de fait gardé les *Hymnes à Déméter*, à *Apollon*, à *Hermès* et à *Aphrodite*.

⁹⁷ Aristote, *Rhétorique* III, 1406a. Il fait ici certainement référence à un passage de l'*Illiade*, IV, 434.

⁹⁸ Ses travaux constituent une référence pour la question des épithètes homériques et des formules, définies ainsi : « a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given idea » (Parry : 1971, 237). Ayant construit la théorie de l'oralité, il propose de voir dans ces épithètes un stock de formules préfabriquées. Le fondement principal de cette théorie était que les poètes avaient à leur disposition un stock commun de formules poétiques dans lequel tout poète pouvait puiser (Parry : 1971, 8). Mais, comme le souligne Bouvier (2015), la pratique formulaire serait donc reléguée à la technique d'assemblage du centon.

⁹⁹ Vivante (1982 : 12).

¹⁰⁰ Caponi (2009).

stylistiques et seraient subjectives. Clivage qui peut laisser sceptique¹⁰¹. D'autant plus que les épithètes de couleurs en poésie restent peu fréquentes, comme l'avait déjà remarqué Gladstone qui s'étonnait en relevant, pour le nom du vin (οἶνος) attesté 140 fois chez Homère, seulement 14 occurrences où il serait déterminé par une épithète chromatique. On ne peut donc pas réellement dire, à notre avis, que l'épithète chromatique est l'apanage du langage poétique et qu'elle n'est jamais motivée en contexte.

L'intérêt de travailler sur un tel corpus est de pouvoir construire une interprétation distributionnelle des éléments lexicaux que nous avons sélectionnés pouvant dénoter le concept de « noir » en tenant compte des aspects de la collocation formulaire et le caractère figé et répétitif des formules dans lesquelles apparaissent ces adjectifs de couleur, comme nous le verrons lors de nos observations sur leur distribution en § 4. Elles recouvrent une majorité écrasante de nos occurrences, et sont en cela des emplois restreints et contraints.

3. Les moyens linguistiques pour dire noir.

3.1. « Noir » dans les langues indo-européennes.

Le noir est la couleur la plus représentée dans le corpus archaïque. On compte plus de 220 occurrences de μέλας et ses composés pour 121 occurrences de λευκός et ses composés. Le blanc reste donc secondaire dans le corpus archaïque¹⁰². Le blanc est pourtant souvent la couleur qui accuse la plus grande fréquence dans la majorité des langues, devant le noir¹⁰³.

Il n'existe pas de mot indo-européen commun pour dire le noir¹⁰⁴, ce qui nous renvoie à la particularité du sentiment de la couleur et à sa place dans le champ perceptif, qui ne se généralise jamais vraiment. En fait, il n'y a qu'un nom de couleur qui continue un nom indo-européen, c'est le rouge¹⁰⁵. En grec, l'adjectif le plus couramment associé à l'idée de « noir », μέλας, ne répond pas à une racine indo-européenne qui se retrouverait dans d'autres langues pour dire « noir ». Même si son déploiement dans les langues indo-européennes est certain. Il n'y a pas non plus de terme pour dire noir en grec mycénien (ancêtre du grec alphabétique)¹⁰⁶. Pour Moonwomon¹⁰⁷ le contraste polaire en mycénien repose plutôt sur l'opposition entre blanc (λευκός) et rouge (έρυθρός). Dans la poésie archaïque, un déplacement du contraste polaire entre noir (μέλας) et blanc (λευκός). Cela peut justifier le déploiement des termes exprimant les tons foncés en grec archaïque déjà¹⁰⁸. En latin, on trouve deux adjectifs : *niger* et *ater*. On admet aussi *pullus* « sombre, noirâtre » (dit des vêtements funèbres notamment) tiré de la même racine que le grec πολίος « blanc gris, mat » (dit d'une épée

¹⁰¹ On peut réfuter complètement l'idée selon laquelle le contexte poétique justifie que nous ne trouvions pas les couleurs auxquelles on s'attendrait, c'est-à-dire des dénominations chromatiques retranscrivant *objectivement* la perception du réel. Pour cette question, v. Pelletier-Michaud (2016). Par ailleurs, il est évident que les prosateurs s'inspirent des poètes, « diseurs de vérité ».

¹⁰² Contrairement à ce que dit Lambert (2005). Par ailleurs, λευκός a moins de synonymes et est moins spécialisé dans l'expression chromatique dans les langues indo-européennes (Chantraine, 2009). Il reste plutôt associé à l'idée de lumière (ex. lat. *lux* « lumière », *luna* « lune »).

¹⁰³ Biggam (2012 : 34).

¹⁰⁴ En réalité, cela paraît naturel en ce qu'il n'existe pas de grammaire de la couleur comme il peut y en avoir pour l'espace, le temps, la taille etc. Cela signifie que la couleur n'est pas saillante sur le plan linguistique, même si elle est clairement reconnue du point de vue sensoriel et perceptif.

¹⁰⁵ On reconstruit έρυθρός (gr.), *ruber* et *rufus* (lat.), *rakta-* (skt), *rosso* (it.), *rouge* (fr.), *red* (ang.), *rot* (all.) etc.

¹⁰⁶ On trouve seulement une occurrence *ke-ra-no-qe*, un boonyme ; il aurait donné le grec alphabétique κελαιός.

¹⁰⁷ Moonwomon (1994).

¹⁰⁸ Notons que plusieurs siècles séparent les matériaux mycéniens et homériques.

par exemple). Sur la question du noir, aucune similarité entre ces deux langues qui n'empruntent manifestement pas aux mêmes souches.

Étymologiquement, le rayonnement de la racine de μέλας est particulièrement notable. Elle ne dénote pas systématiquement une teinte foncée d'ailleurs. Chantraine¹⁰⁹ propose un rapprochement avec le mycénien *mi-to-we-sa* (*μιλτο-Φεσσαί en grec alphabétique, pour la description d'un chariot de teinture rouge), à l'origine de l'adjectif grec μίλτος « rouge vermillon ». Ce qui ne paraît convaincant ni sémantiquement ni phonétiquement. Faut-il donc poser une parenté entre le chromatisme rouge (considéré comme extrémité du contraste en mycénien) et l'expression du pôle foncé ? On rattache sinon μέλας au groupe baltique : le letton atteste *meļns* « noir, noir sale », le lituanien *mėlnyas*, qui désigne les tons bleus ; au groupe brittonique : le gallois *melyn*, le cornique *milan*, et le breton *mélan* utilisé pour désigner des tons jaunes. On associe aussi le grec moderne μελάνος, qui évoque un noir tirant sur le bleu qui nous fait penser au grec ancien μώλωψ « bleuâtre » et μολύνω « tacher ». Ce sème de « tache » se retrouve en letton et en vieux prussien, où *melne* veut à la fois dire « sale » et « bleuâtre ». Moonwomon et Irwin proposent un lien réfuté par Chantraine avec le sanskrit *malina-* « sale », qui pourrait s'avérer sémantiquement satisfaisant. La racine de μέλας est donc très productive dans les langues indo-européennes, et elle peut finalement recouvrir un large rayon de couleurs : rouge, jaune, noir, bleu, sans renvoyer systématiquement à des teintes foncées. Mais néanmoins, pourrait-on affirmer que μέλας est un terme générique qui désigne très largement l'extrême foncé, pouvant ainsi inclure de façon plus générale différents chromatismes sans trouver une spécificité tonale particulière ?

Il faut néanmoins remarquer que le grec ancien est la seule langue, avec le sanskrit, qui n'a qu'un seul mot pour dire ce que nous différencions dans notre langue et dans d'autres comme le « noir » et le « sombre » (de la même manière qu'elles assimilent sous une même dénomination ce que nous disons « blanc » et « clair »), comme le résume le tableau suivant :

	GREC ANCIEN	SANSKRIT	LATIN	VIEIL IRLANDAIS	ALLEMAND	ANGLAIS
SOMBRE	Μέλας, κελαινός	<i>Kṛsná</i> -	<i>Fuscus, pullus</i>	<i>Dorche, temen</i>	<i>Dunkel</i>	<i>Dark</i>
NOIR	Μέλας, κελαινός	<i>Kṛsná</i> -	<i>Ater, niger</i>	<i>Dub</i>	<i>Schwarz</i>	<i>Black</i>

Tableau 2 : Comparaison entre [BLACK] et [DARK] dans quelques langues indo-européennes¹¹⁰.

Finalement il paraît illusoire de penser que μέλας a deux sèmes différents signifiant « noir » et « sombre ». Cette illusion serait produite par la traduction et le passage du terme d'une langue à l'autre¹¹¹. La question reste cependant de savoir si tous les termes peuvent se traduire par cette ambivalence en français.

3.2. Un candidat pour un basic : μέλας .

Si, pour BK, γλαυκός était le *basic* affilié à l'expression du noir, les travaux de Platnauer et Gladstone (et plus tard Lyons) préféraient μέλας. Plus qu'établir si μέλας entre bien dans la théorie BK, il faudrait se demander si celui-ci réunit des critères de basicité suffisants pour considérer qu'il

¹⁰⁹ Chantraine (2009).

¹¹⁰ BUCK (1949 : 1052-3).

¹¹¹ Comme l'affirmait Lyons (2003 : 51).

constitue le moyen privilégié pour l'expression de la catégorie du noir-BK, un hyperonyme assez satisfaisant pour englober sémantiquement ses concurrents. De toute manière, on ne pourra jamais résoudre complètement cette question, faute de natifs ; sans pouvoir se fier aux dictionnaires on peut cependant considérer les textes témoins et étudier par leur biais le déploiement de certains concepts. On peut en effet dire que μέλας répond plutôt très bien aux critères de basicité de BK¹¹². C'est un terme primaire, vieil adjectif non dérivé cumulant beaucoup d'occurrences et productif puisqu'il est bien intégré dans les diverses possibilités morphologiques de la langue : sur sa base sont bâtis verbes dénominatifs, factitifs, beaucoup de composés et quelques emplois gradés. Sa fréquence stabilise son extension référentielle et devrait en cela le rendre basique. Ce qui fait plus difficulté, c'est la question du niveau 1. Une étude distributionnelle concentrée sur le comportement des lexèmes spécialisés dans l'expression du noir permettra d'établir si μέλας peut être considéré comme hyperonyme et si c'est le lexème qui comptabilise le plus de collocations (ce qui attesterait d'un plus grand déploiement en langue). Considérant la particularité du contexte formulaire et les jeux de correspondances et de substitutions dans les formules, les termes qui ont à voir avec l'extension de μέλας (κελαινός, κυάνεος et πορφύρεος) peuvent interroger ses emplois et amener à se demander, s'il est substituable à ceux-là, s'ils sont dans un rapport de synonymie, de complémentarité ou d'hyperonymie-hyponymie. Il serait pour autant réducteur et étonnant de penser que les trois adjectifs soient de purs synonymes dont les emplois seraient souvent motivés par le mètre¹¹³. Cette occurrence permet de directement poser la question :

Ἦς ἄρα φωνήσασα κάλυμι' ἔλε δῖα θεάων
 κυάνεον, τοῦ δ' οὐ τι μελάντερον ἔπλετο ἔσθος. Ainsi parla la divine déesse, et elle prend un voile
 sombre : il ne se trouve pas de plus noir
 vêtement¹¹⁴. (*Iliade*, XXIV, 94)

Μέλας apparaît là comme un hyperonyme de κυάνεος et semble l'inclure dans son sémantisme, plaçant indubitablement l'adjectif dans la liste du vocabulaire du noir. Cependant, le biais de la traduction peut poser problème car l'on pourrait tout aussi bien comprendre que κυάνεος signifie « noir » en tant que teinte et μέλας « foncé », en tant qu'expression d'un extrême, ou dans une acception métaphorique. Dans ce cas, les deux adjectifs ne seraient pas à mettre sur le même plan et μέλας n'engloberait pas l'extension de l'autre. Il paraît pour autant difficile de soutenir que κυάνεος et μέλας sont de stricts synonymes. L'interprétation de ce passage différant selon les traducteurs, il est d'autant plus délicat de catégoriser cette occurrence : la déesse « prend son voile, un voile bleu sombre : il n'est pas plus noire vêtue » (Mazon, 1945) ; « un voile bleu, tel que rien n'est plus sombre » (Backès, 2006) ; « se couvrit de son voile bleu, plus sombre que tout autre » (Brunet, 2010) ; « took a dark-hued veil, than which no raiment was more black » (Loeb, 1999) ; ou « more dark » (Irwin, 1974). Mais ce problème de traduction, déjà mentionné, résulte-t-il d'une différence dans la conception des couleurs avec la langue originale ou du passage d'une langue à une autre ? Pour Irwin¹¹⁵, cette occurrence atteste de toute évidence que κυάνεος signifierait « very dark » et que les deux termes, souvent en association (par exemple ailleurs en *Iliade*, 4, 275-282), impliquent une relation hiérarchique entre les deux. L'étude distributionnelle permettra de valider le statut de *basic* pour μέλας si celui-ci montre qu'il peut se substituer à tous les autres lexèmes du vocabulaire du noir

¹¹² Berlin et Kay (1969 : 6) et Biggam (2012 : 58-63). Le terme doit être (1) lexicalement simple (« monolexemic »), (2) de niveau 1 (« not included in that of any other color term »), (3) employé couramment, et référentiellement stable (4) non limité à certains contextes.

¹¹³ Point de vue de Irwin (1974).

¹¹⁴ Je traduis.

¹¹⁵ Irwin (1974 : 85).

et s'il ne trouve pas d'emplois restreints.

3.3. Autour du pôle « sombre » : les autres lexèmes.

Nous avons pu sélectionner grâce aux dictionnaires¹¹⁶ un premier rayon de lexèmes équivalents à μέλας : κελαινός, κυάνεος et πορφύρεος. Le premier est un terme que Chantraine¹¹⁷ traduit par « sombre » et dit expressif, dérivé par le suffixe primaire *-no pas vraiment productif et en apparence hétéroclite. Il s'insère dans une série de termes plutôt obscurs qui dénotent pour certains la couleur sombre : ὀρφνός « obscur » (rare et tardif) qui donne le substantif ὀρφνή « obscurité », πελιτνός « gris foncé » (ionien-attique), πρεκνός « bigarré », μόρφνος « de couleur sombre », ἔρεμνός « sombre » (homérique et dérivé de ἔρεβος « les ténèbres »). Il peut être rapproché d'autres groupes sémantiques adjectivaux exprimant la crainte ou la haine (δεινός, σνερνός, στυγνός), la rapidité - et donc l'opacité puisque les deux idées sont associées en grec (σπερχνός, κραιπνός), la faiblesse (ἀλαπαδνός, ἀκιδνός, δύστηνος), la sphère du sacré (ἀγανός, σεμνός, ἀγνός). En ce sens, il nous paraît clair que ce suffixe sert à bâtir un champ sémantique exprimant le haut degré (notamment avec l'expression du sacré, notion que nous savons bivalente) et se rattachant à un réseau d'adjectifs évaluatifs, expressifs, qui se situent dans la sphère de l'obscurité vue comme un agent péjoratif.

L'adjectif κυάνεος, qui a donné le cyan moderne, tire son nom de l'émail de couleur bleu foncé κύανος (un emprunt, comme beaucoup de noms de matière en grec). Son sémantisme pose un certain nombre de problèmes car le terme entretient des rapports compliqués avec le chromatisme, et a à cet effet généré une dense littérature à son propos. Il fait à première vue penser à la couleur bleue, et c'est de cette manière qu'il a de prime abord été classé (par Platnauer et Gladstone entre autres), défini (dès Platon, *Timée*, 68) et analysé (Lambert et Pelletier-Michaud). Mais dans ce cas, comment traduire certaines formules comme les « nuages bleus », les « hommes bleus », les « cheveux et sourcils bleus » : peut-on seulement se résoudre à voir le sens originel évoluer ? Irwin, qui lui consacre un chapitre dans son étude¹¹⁸, pense que l'adjectif signifiait primitivement « noir » ou « dark, with no trace of blue »¹¹⁹, et que son emploi dans les textes archaïques laissait entrevoir ce sens avant de tirer vers le bleu dans les textes lyriques¹²⁰. Selon elle, κυάνεος et μέλας seraient parasyonymes *stricto sensu* et κυάνεος ne serait pas fait de κύανος. On admet donc qu'il tranche avec μέλας et κελαινός par son sème intrinsèque qui semble pencher vers une autre catégorie chromatique, tout en restant dans la même catégorie des couleurs dites « sombres ». Pour Grand-Clément¹²¹, l'adjectif se caractérise par l'expression de la « solennité » qui explique ses affinités et associations avec le domaine divin.

Enfin, nous avons choisi d'attirer l'attention sur un autre terme quelque peu polysémique : πορφύρεος. Si les trois termes précédents semblent très clairement apparentés du point de vue du sens, mais aussi et surtout de par leur distribution, leur champ d'application, cet adjectif a un statut à part. Son chromatisme n'évoque pas à proprement parler la noirceur mais un chromatisme pourpre. Sa place doit donc être remise en cause, même s'il trouve souvent une connotation « noire »,

¹¹⁶ Chantraine (2009), Bailly (2000), Liddell & Scott (1996).

¹¹⁷ Chantraine (1968).

¹¹⁸ Irwin (1974 : 79-110).

¹¹⁹ *Ibid.* (7) : « in many early literary works words for blue and green were lacking and that words which later came to mean “blue” often originally meant “black” ».

¹²⁰ Selon elle, le fait que l'adjectif ne soit pas associé uniquement à des « sea-deities » atteste que l'adjectif n'est pas spécialisé dans l'expression du bleu et du domaine marin, contrairement à ce qu'avance Pelletier (2016).

¹²¹ Grand-Clément (2011).

notamment parce qu'il partage les mêmes référents que μέλας. C'est ce sens qui est premier dans les dictionnaires. Mais parce que ce n'est pas le cas de toutes les occurrences, nous avons exclu le lexème de notre corpus¹²².

Par substitutions poétiques on pourrait élargir la sphère du pôle sombre à un deuxième rayon de termes qui peuvent assumer cette connotation en entrant en concurrence dans des formules pouvant contenir μέλας. Ce sont des termes associés à l'expression de l'obscurité, mais pas forcément d'ordre chromatique. On trouve αἴθων/αἴθοψ, ἐρεμνός et δνοφερής. Ces deux derniers sont surtout associés aux ténèbres et à l'obscurité et leurs emplois sont trop rares et restreints pour être classés comme de véritables lexèmes chromatiques. Le doublet αἴθων/αἴθοψ signifie étymologiquement « brûlé par le soleil/feu » et se rapporte autant à l'éclat du feu qu'à la couleur noire de ce qui est brûlé¹²³. Les deux adjectifs comptent des occurrences notables (comme la formule αἴθοψ οἶνον « le vin aux sombres feux » et donc le « vin noir »), suffisamment diversifiées pour qu'on leur fasse une place dans notre classement.

Lexèmes ¹²⁴	Corpus	Hésiode	Homère	Hymnes homériques
Μέλας	222	9	199	14
Κελαινός	39	0	33	6
Κυανέος	51	4	41	6
Αἴθων/ αἴθοψ	59	5	54	0

Tableau 3 : Proportion du vocabulaire des noirs (premier rayon restreint).

4. Étude distributionnelle : qu'est-ce qui est noir en grec ?

Il faut maintenant s'interroger sur la diversité des supports nominaux des lexèmes sélectionnés dans notre échantillon. Dans ce corpus, ces-derniers n'ont pas une grande variété distributionnelle et sont quasi tous formulaires. Mais on doit bien considérer qu'un terme de couleur ne fonctionne jamais seul et qu'il entre dans un réseau de polysémie et de parasynonymie avec d'autres termes substituables. C'est sa distribution contextuelle qui peut ainsi permettre la circonscription de son sémantisme.

	Μέλας		Κυανέος		Κελαινός		Αἴθων/ αἴθοψ
	S.	C	S	C	S	C	
Animal	4	4	2	-	-	-	9
Bateau	-	85	-	14	-	-	-
Cendre	4	-	-	-	-	-	-
Cheveux	-	-	1	11	-	-	-
Barbe	-	-	1	-	-	-	-
Sourcils	-	-	3	-	-	-	-

¹²² Nous ne nous attardons donc pas sur cet adjectif et renvoyons aux travaux de Grand-Clément (2011). Sa connotation sombre vient assurément de son lien avec le verbe πορφύρω « bouillonner » qui induit par-là la notion d'opacité.

¹²³ Il est à la base du composé ethnique Αιθίοπες « au visage brûlé par le soleil » qui donne le nom de l'Éthiopie moderne.

¹²⁴ Et leurs composés/dérivés : μελαγχροτής, μελαίνο, μελάνδετον, μελανόχροος, μελάνδροσ, ἀμφιμέλας, παμμέλας ; κελαινεφής ; Κυανόπεπλος, κυανοπρώρος, κυανοχαίτης, κυανώπη.

Peau	1	3	2	-	1	-	1
Intellection	3	1	-	-	-	-	-
Douleurs	3	-	-	-	-	-	-
Eau	4	-	-	-	-	-	-
Mer	6	-	-	-	2	-	-
Source	-	4	-	-	-	-	-
Matière/métal	2	-	-	-	-	-	20
Mort	24	-	-	-	-	-	-
Nuées	4	-	8	-	-	13	1
Nuit	20	-	-	-	2	-	-
Sang	10	-	-	-	9	7	-
Terre	13	-	1	-	1	-	1
Vêtement	1	-	-	5	-	-	-
Vin	3	-	-	-	-	-	27
Autre ¹²⁵	6	-	-	-	-	-	-

Tableau 4 : Distribution du vocabulaire des noirs.
(S = forme simple ; C = forme composée)

De manière générale, l'expression du noir englobe les univers des nuées et de la nuit (vue comme un vaste nuage), de la mort, du danger et de la peur, de la navigation, des liquides noirs (mer, vin, sang), le corps, et quelques supports isolés. Les adjectifs μέλας, κελαινός et κυάνεος se retrouvent tous les trois en association avec l'idée d'occultation, de privation de lumière avec la récurrence significative du verbe καλύπτω « cacher » dans leur environnement cotextuel (*Odyssee* IV, 180 ; 402 ; V, 353 ; VII, 253 ; XXIV, 315 ; *Iliade* V, 310 ; XI, 356 ; XVII, 591 ; XVIII, 22 ; XX, 418 ; *Théogonie* 745).

Les occurrences de la famille de μέλας sont écrasantes et représentées dans tous les domaines sauf dans la seule expression du système pileux, assumée de manière spécialisée par κυάνεος. Celle-ci est même hégémonique pour la référence à la mort¹²⁶. Qui plus est, il est très parlant que les supports isolés, non représentés dans la collocation formulaire chromatique soient par défaut désignés par l'adjectif μέλας. Cela prouve bien que μέλας doit être considéré comme un hyperonyme utilisé dans l'expression du noir, quand celle-ci n'est pas formulaire, et autour duquel vont s'organiser les autres adjectifs dans un réseau participant à la construction du concept noir.

En regard, κελαινός est peu attesté et ne recoupe qu'une partie des référents de μέλας, dont ceux du vin et du sang. Ce manque de spécialité et d'autonomie référentielle conduit de manière compréhensible à sa raréfaction après la période archaïque, puis à son élimination complète après les Tragiques, certainement considéré comme un pur doublet sémantique de μέλας, beaucoup moins vigoureux et rayonnant.

Κυάνεος, lui, ne peut pas apparaître comme un strict synonyme. Même s'il est bien représenté, il ne possède pas le pouvoir d'abstraction et ne trouve pas de référent rouge comme c'est le cas pour μέλας. C'est certainement pour cette raison que le terme évolue en désignant la teinte bleue, incompatible avec les référents rouges. De là à postuler, comme Moonwomon, que μέλας se spécialise pour les référents rouges, rien ne l'assure. Κυάνεος ne peut donc que partiellement être un

¹²⁵ Nous avons recensé sous cette rubrique tous les référents qui n'étaient pas déterminés plus de deux fois par une épithète chromatique.

¹²⁶ Il se partage la caractérisation de la mort avec πορφύρεος dans un autre sens, v. Grand-Clément (2011).

hyponyme de μέλας, surtout dans la mesure où il trouve une spécialisation particulière. Ce que nous pensons, c'est que l'adjectif est utilisé pour désigner des référents qui peuvent être d'un noir très intense et brillant de manière préférentielle : les cheveux (ou tout référent pileux : barbe, sourcil, cheveux) et les vêtements. À notre sens, cette qualité du noir implique une brillance telle qu'il peut admettre des reflets bleus, comme on peut le dire du « noir de jais » ou du « noir corbeau ». Ce qui se prête très bien au système pileux. Les autres référents que sont les serpents (δρακόν), la peau (χρώς) la proue des bateaux (κυανοπρόριος) et les nuées (νεφός/νεφελή) font un peu plus problème, mais peuvent s'expliquer de la même manière¹²⁷.

Enfin, le doublet d'αἴθων trouve un emploi particulièrement formulaire avec deux principales collocations figées. Sa disparition à venir s'explique bien par sa faible représentation et applicabilité dans le corpus.

5. Les emplois du noir.

En grec ancien, les emplois descriptifs des couleurs sont rares, et qui plus est difficiles à déterminer. Les emplois descriptifs et métaphoriques sont le plus souvent inextricablement liés et se situent à différents niveaux d'analyse. Mais, de manière certaine, on peut considérer comme descriptifs les cas où le noir est utilisé pour décrire le corps (peau et pelage), les cas où il est considéré comme un agent tachant (par exemple *Iliade* V, 354), ou comme un étalon prototypique (*Iliade* IV, 277). Les emplois de κῶανος sont donc le plus souvent descriptifs. Mais, majoritairement, le noir est utilisé de manière privilégiée dans l'expression du contraste¹²⁸, qui n'est ni vraiment descriptif, ni tout à fait symbolique ou affectif. Nous n'évoquerons pas plus longuement les emplois métaphoriques, symboliques et narratologiques du noir dans le corpus archaïque, faute de temps, mais la question mériterait une étude approfondie.

6. Conclusion.

Notre étude se proposait de travailler sur une sélection de termes pour traduire un concept mental privilégié en grec archaïque. Bien sûr, il ne s'agit là que d'un aperçu des ressources lexicales du grec et de leur rayonnement dans la langue. On a ainsi pu constater qu'il y avait eu tout d'abord, du grec mycénien au grec homérique, une démultiplication lexicale pour la catégorie des tons sombres à noirs, puis ensuite un affaiblissement des ceux-là en grec classique. Cette tendance est assurée par la spécialisation de κῶανος pour le chromatisme bleu et son affectation privilégiée à certains référents, clairement bleus (mer, ciel), la disparition de κελαινός au profit d'une fusion de ses emplois avec ceux de μέλας, et la faible postérité du doublet d'αἴθων. Ce champ sémantique en grec archaïque comptait donc un certain nombre de représentants non négligeables, avec un lexique noir plutôt éclaté. Et si originellement, comme le stipule Moonwomon, l'usage des couleurs (λευκός, ἐρυθρός) était associé à des couleurs souvent artificielles (liées à des colorants et des matières) pour décrire et classer les biens du monde mycénien, on observe un glissement fonctionnel dans la langue homérique (qui n'est pas non inhérent au décalage de support) puisque les noms de couleur dans le corpus archaïque sont plus courants et nombreux et expriment, plus qu'une teinte objective, des réalités chromatiques autant que des perceptions imagées de valeurs affectives.

L'examen minutieux du champ sémantique des épithètes dites de couleur présentes dans les poèmes révèle que la référence chromatique se trouve parfois associée à d'autres notions, qui ne sont

¹²⁷ La parenté entre ces deux couleurs n'est pas isolée puisque le sanskrit utilise le même adjectif pour désigner les deux couleurs : *krishna*- (qui a donné sa couleur au dieu, représenté à la peau bleue ou noire selon les traditions).

¹²⁸ Irwin (1974 : 111-200).

pas nécessairement visuelles, comme le mouvement (qui mène à l'opacité), la matière, ou la charge affective délivrée dans l'expression du contraste, à laquelle participe l'idée de noir en grec. Finalement, l'univers chromatique homérique du noir paraît plutôt cohérent et organisé autour d'un lexème qu'on peut dire fondamental, μέλας.

Bibliographie.

- ANDRÉ, J., 1949, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- BAILLY, A., 2000, *Dictionnaire grec-français*, nouvelle édition, Paris Hachette.
- BERLIN, B., KAY, P., 1969, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press.
- BIGGAM, C. P., 2012, *The Semantics of Colour, A historical Approach*, Cambridge University Press.
- BOUVIER, D., 2015, « Quand le concept de « formule » devient un obstacle épistémologique : la conception du stock de formules préfabriquées (I^{re} partie) », *Gaïa : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, N 18, pp. 225-243.
- CARASTRO, M., 2009, *L'Antiquité en couleurs : catégories, pratiques, représentations*, textes réunis par M. CARASTRO, *Actes des journées d'études « L'antiquité en couleurs : catégories, pratiques, représentations »*, organisées à Paris, les 12 et 13 décembre 2005, par l'atelier « Antiquité et sciences sociales », Grenoble, Ed. J. Million.
- CHANTRAINE, P., 2009, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Avec en supplément les Chroniques d'étymologie grecque (1-10) : histoire des mots*, Nouvelle édition, Paris, Klincksieck.
- 1968, *La Formation des noms en grec ancien*, Paris, Klincksieck (1^{ère} éd. 1933).
- FERRINI, M.-F., 1995, « Μέλαν ὕδωρ : concezioni e interpretazioni », *Rudiae*, 7, pp. 211-229.
- 1998, « Τὸ μὲν Α λευκὸν τὸ δὲ Β ἄνθρωπος. Λευκός e μέλας nella filosofia greca », *QUCC*, n.s.59, 2, pp. 59-80.
- 2000, « La porpora e il mare », *AIV*, 158 (1), pp. 47-94.
- GLADSTONE, W.-E., 1858, *Homer's Perceptions and Use of Colour*, Oxford University Press.
- GRAND-CLEMENT, A., 2011, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens*, De Boccard, Paris.
- 2013, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », *Pallas*, 92, pp. 143-161.
- HARDIN, C.L., MAFFI, L., 1997, *Color Categories in Thought and Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- IRWIN, E., 1974, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto, Hakkert.
- LAMBERT, F., 2005, « Variation sur les couleurs : bleu, blanc, rouge en grec ancien », in *Questions de classification en linguistique : méthodes et descriptions, Mélanges offerts au Professeur Christian Molinier*, p.159-176, (éds) CHOI-JONIN, I, BRAS, M. et al., Bern/ Berlin. Bruxelles [etc.], Peter Lang.
- LIDDELL, H. G., SCOTT, R. (1996), *Greek-English Lexicon, with a revised Supplement*, Clarendon Press, Oxford.
- LUCY, J., 1997b, « The linguistics of 'colour' », in C. L. Hardin, L. Maffi (éd.), *Color categories in thought and language*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 320-346.
- LYONS, J., 2003, « Le Vocabulaire de la couleur », *Lalies*, 22, éd. Rue d'Ulm, pp. 41-70.
- MOLINIER, Ch., 2001, « Les adjectifs de couleur en français. Éléments pour une classification », *Revue Romane*, 36/2, pp. 193-206.
- 2006, « Les termes de couleur en français. Essai de classification sémantico-syntaxique », *Cahiers de Grammaire*, 30, « Spécial Anniversaire », pp. 259-275.
- MOONWOMON, B., 1994, « Color Categorisation in Early Greek », *JIES*, Vol.22, spring/summer, pp. 37-65.
- PARRY, A. (éd.), 1987, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. New York & Oxford, Oxford University Press.
- PASTOUREAU, M., 1990, « Une histoire des couleurs est-elle possible ? », *Ethnologie française*, 20/4, pp. 368-377.
- 2008, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil.
- PELLETIER-MICHAUD, L., 2016, « Aux origines poétiques de la couleur : pour une approche littéraire des lexiques chromatiques anciens. L'exemple des élégiaques latins et de leurs modèles

grecs », *Anabases*, 23.

PLATNAUER, M., 1921, « Greek colour-perception », *Classical Quarterly*, 15.

SAPIR, E., 1921, *Language: an introduction to the study of speech*, New York, Hartcourt, Brace.

VILLARD, L., 2002, *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, Publications de l'Université de Rouen.

— 2005, *Études sur la vision dans l'Antiquité classique*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre.

VIVANTE, P., 1982, *The Epithets in Homer: A Study in Poetic Values*, New Haven-Londres, Yale University Press.

WIERZBICKA, A., 1996a, « The meaning of colour terms: semantics, culture and cognition », *Cognitive Linguistics*, 1, pp. 99-150.

— 2008, « Why there are no 'colour universals' in language and thought' », Vol. 14, *Issue 2*, pp. 407-425.

ANALYSE CONTRASTIVE DES VERBES DE PERCEPTION VISUELLE PROTOTYPIQUES EN MANDARIN STANDARD¹²⁹ ET EN FRANÇAIS : COMPLÉMENTATION ET POLYSÉMIE

Zhichao WANG (Sorbonne Université)

Résumé.

Cet article se focalise sur la relation entre la complémentation et la polysémie des verbes de perception visuelle prototypiques en mandarin standard et en français. Plus précisément, il s'agit principalement de la paire contrastive *voir* et 看(*kàn*). L'article met en avant les notions fondamentales de la perception, comme la perception directe/indirecte, volontaire/involontaire, afin d'éclaircir les propriétés des deux verbes. Puis, au travers des trois modes de perception (perception physiologique, perception physio-cognitive et perception cognitive), nous analysons, aux niveaux morphosyntaxique et sémantique, la relation entre la polysémie et les différents compléments des verbes. Au final, à partir de propriétés du français et du chinois, nous essayons d'expliquer les raisons engendrant les similarités et les différences présentées dans les parties précédentes.

Remerciement

Cet article a pu se réaliser grâce à l'aide de ma directrice Madame Christiane Marque-Pucheu à qui je veux exprimer ma reconnaissance infinie.

1. Introduction.

En français, comme en chinois, il existe cinq modes de perception dont la perception visuelle est la plus représentative. Les verbes de perception visuelle non seulement expriment « le fait de percevoir une réalité extra-linguistique par le sens de la vue » (Grezka 2009 :11) mais aussi « admet[tent] une extension sémantique » (Grezka 2009 :12) ; ce processus cognitif avec passage du réel à l'abstrait met en jeu partiellement le phénomène de leur polysémie, en français comme en chinois. Dans notre article, nous cherchons à répondre à la question suivante : comment la polysémie des verbes de perception visuelle prototypiques se réalise-t-elle selon les différents compléments en chinois et en français ? Pour répondre à cette question, l'article mettra d'abord en avant des notions fondamentales concernant la perception, et dans cette partie, nous présenterons une analyse contrastive des verbes de perception prototypiques en chinois et en français, plus précisément, du verbe 看(*kàn*) au regard de la paire *regarder / voir*. L'intérêt de cette première étape consiste à montrer comment le mandarin peut utiliser seulement un verbe de perception visuelle prototypique 看(*kàn*) pour exprimer la perception *volontaire/involontaire* et la perception *directe/indirecte*¹³⁰, ce qui nous donnera une base de distinction générale. Ensuite, l'article montrera différents genres de compléments des verbes de perception visuelle prototypiques en mandarin standard et en français, en particulier les compléments complétifs. En même temps, nous expliquerons la relation entre l'interprétation polysémique et les compléments complétifs de ces verbes. Notre étude s'appuiera sur un corpus parallèle de *Jean-Christophe* et de la traduction de Lei FU.

2. Notions fondamentales par rapport à la perception.

¹²⁹ Désormais appelé le chinois.

¹³⁰ Selon R. Enghel (2005 : 15), « La perception directe correspond à une interprétation immédiate et plus au moins inconsciente de la situation aperçue tandis que la perception indirecte est le résultat d'une activité déductive à partir des stimuli sensoriels ».

Dans cette partie, nous allons mentionner deux dichotomies de la perception : l'une est la bifurcation entre perception directe et indirecte ; l'autre se divise entre perception volontaire et involontaire. La première décrit l'activité de perception en tenant compte de la cognition humaine, ce qui est valable en français et en chinois, la deuxième met l'accent sur l'existence de l'intention du perceuteur¹³¹, et sur ce point, les deux langues possèdent différentes interprétations verbales. De plus, nous montrerons également le lien entre ces deux façons de percevoir le monde, ce qui nous permet de délimiter notre étude autour de la complémentation et de la polysémie correspondant aux verbes de perception visuelle en français et en chinois.

2.1. Perception directe et indirecte.

Dans le champ de la perception, il est nécessaire de mettre en avant la distinction entre la perception directe et la perception indirecte. Le critère radical de cette bifurcation consiste en l'existence (ou en l'absence) d'un procès déductif durant l'activité de la perception. Autrement dit, durant un processus de perception directe, le perceuteur interprète immédiatement et inconsciemment ce qu'il aperçoit ; en revanche, dans un processus de perception indirecte, le perceuteur interprète ce qu'il aperçoit de façon déductive. Par exemple,

1) Je vois Pascal arriver.

2) Je vois que Pascal est arrivé.

Dans la phrase 1, le fait *Pascal arriver* est le résultat direct de la perception visuelle *voir*, en même temps, les deux actions, *arriver* et *voir*, se passent simultanément, ce qui indique également que l'interprétation de *Pascal arriver* est immédiate.

En revanche, dans la phrase 2, le résultat *Pascal est arrivé* et l'action de la perception *voir* n'ont pas de simultanéité, autrement dit, le résultat de *voir* est une interprétation déductive basée sur quelques traces réelles aperçues dans la situation de perception, par exemple, *je vois quelques objets de Pascal, je vois ses traces de pas*, etc.

Cependant, il ne faudrait pas confondre la perception physique/ cognitive avec la paire directe/indirecte, plus précisément, une perception cognitive est toujours indirecte, parce qu'il s'agit nécessairement d'un processus déductif, mais une perception physique peut être directe ou indirecte, par exemple, *Je la vois sortir* vs *Je vois, (à tes yeux), que tu es fatigué*. R. Enghel précise que « la dichotomie physique/cognitive est subordonnée à la dichotomie direct/ indirect »¹³² en présentant la figure suivante :

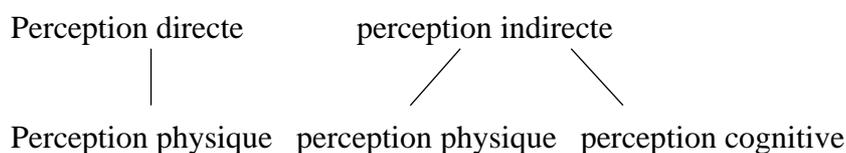


Figure 1. Perception directe/indirecte vs Perception physique/cognitive

Certes, à côté de cette notion de directe et indirecte, des linguistes ont proposé d'autres appellations par exemple, Barwise&Perry (1983), *épistémiquement neutre/ positive*, Bayer (1986), *perception d'un évènement/ d'un fait*, etc. Ici, il n'est pas nécessaire de comparer les différentes notions qui

¹³¹ Ce terme désigne l'être-humain tout au long de l'article.

¹³²R. Enghel, *Les modalités de perception visuelle et auditive, différences conceptuelles et répercussions sémantico-syntaxiques en espagnol et en français*, Proefschrift voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, voor het behalen van de graad van doctor in de Romaanse Taal- en Letterkunde, p. 15.

n'appartiennent pas au centre de nos recherches, et nous adoptons la perception directe et indirecte dans notre article.

D'ailleurs, la dichotomie directe/ indirecte, découlant de l'interaction entre la cognition humaine et le monde réel, fournit la première raison de la polysémie des verbes prototypiques de la perception visuelle, en français, comme en chinois.

2.2. Perception volontaire et perception involontaire.

Si la dichotomie directe et indirecte s'établit selon l'absence ou l'existence du procès déductif durant le processus de la perception, la dichotomie volontaire et involontaire se fonde sur l'existence de l'intention du perceuteur. Plus concrètement, dans une perception volontaire, le perceuteur, en tant qu'observateur, aperçoit volontairement, à travers ses organes perceptifs, ce qu'il aperçoit ; en ce qui concerne la perception involontaire, il s'agit d'un perceuteur, qui n'a pas besoin de faire des efforts pour percevoir ce qui se passe, autrement dit, « les aperçus » se déroulent naturellement devant les organes perceptifs du perceuteur¹³³. Pour la perception visuelle, en français, le verbe prototypique de la perception volontaire est *regarder*, et le verbe prototypique de la perception involontaire est *voir*. En chinois, nous ne distinguons pas la paire volontaire et involontaire, le verbe prototypique de la perception visuelle 看(kàn : regarder/voir), n'est muni de sens volontaire ou involontaire que dans son interaction avec ses arguments et ses contextes énonciatifs, parce que « le mandarin est une langue fortement dominée par la pragmatique¹³⁴. » Plus précisément, selon SHEN Jiaxuan (沈家煊) :

La relation entre la catégorie grammaticale et la catégorie pragmatique en chinois n'est pas comme dans les langues indo-européennes où la relation est séparée et indépendante : mais [en chinois], c'est la catégorie pragmatique qui inclut celle de grammaire. Autrement dit, en chinois, de la grammaire à la pragmatique, il n'y a pas de processus de « réalisation », parce que la grammaire est un constituant de la pragmatique.¹³⁵

Voici un exemple de 看(kàn) volontaire et 看(kàn) involontaire :

3). 看, 飞机!

Kàn, fēi jī!

V. N.

Regarder avion

Regarde, (il y a) un avion!

4). 我 看 到 他 了。

Wǒ kàn dào tā le

Pro.1^{er} V. Aux. Pro.3^{ème} Aux.

¹³³ Ce qui ne veut pas dire que la perception involontaire est une perception totalement passive.

¹³⁴ La version originelle est : « 汉语是语用强势的语言。 » Lu Jianming (陆俭明), *Méthode des recherches de la grammaire du mandarin moderne (现代汉语语法研究教程)*, Peking University Press, p. 7.

¹³⁵ Jiaxuan Shen (沈家煊), *Xian dai wai yu (现代外语 langues étrangères modernes)*, 2017, janvier, la version originelle est : « 汉语里语法范畴和语用范畴的关系不是印欧语那样的分立关系, 而是包含关系, 语用包含语法。换言之, 从语法到语用, 汉语没有一个“实现”的过程, 语法本来就是语用的“构成”部分 »

Je voir il avoir
Je l'ai vu.

Dans la phrase 3, le verbe 看(kàn) a besoin de l'intention du percepteur pour apercevoir *l'avion* qui vole, donc il implique un sujet volontaire et se traduit par *regarder* ; en revanche, la phrase *d* peut être paraphrasée comme *il est apparu dans ma vue*, c'est-à-dire que le percepteur *je* n'a fait aucun effort pour voir; le mouvement de la perception va plutôt de la personne perçue (*il*) au percepteur (*je*), et ainsi, ce verbe 看(kàn) implique un sujet involontaire. Il est remarquable que l'on ajoute un auxiliaire 到(dào), dont le sens originel est *arriver* et qui marque le trajet de percevoir (du percepteur à l'objet perçu), en introduisant le résultat du verbe 看(kàn). De même, nous remplaçons souvent 看到(kàn dào) par 看见(kàn jiàn, voir apparaître) pour exprimer le même sens. En revanche, pour le verbe 看(kàn), l'appui sur un auxiliaire ou un autre verbe pour exprimer la perception involontaire n'est pas exigé, voici un exemple :

5) 曼希沃想转过身来看。

Màn xī wò xiǎng zhuǎn guò shēn lái kàn

N. V. V. Aux. N. Prép. V.

Melchior vouloir retourner corps pour voir

Melchior se retourna pour voir (R. Rolland, Jean-Christophe, N°191)

De surcroît, une perception volontaire correspond toujours à une perception directe, ce qui s'explique par le fait que la volonté active de la perception n'entraîne pas de processus déductif. En revanche, une perception involontaire peut être directe ou indirecte, comme les deux exemples montrés dessus dans la partie 1.1. Sur ce point, R. Enghel ajoute que « Les VdP_{volontaire} ne sélectionnent pas le complément qui dénote des actes de perception indirecte, à savoir la complétive. De plus, les VdP_{involontaire} sont susceptibles d'étendre leur champ sémantique plus que les verbes exprimant la perception volontaire. »¹³⁶, autrement dit, la complémentation du verbe de perception volontaire (*regarder*) est limitée (ex. les complétives sont éliminées), ce qui ne nous permet pas d'avoir un champ sémantique aussi riche que pour le verbe de la perception involontaire (*voir*). Comme notre étude se focalise sur la complémentation et sur la polysémie des verbes prototypiques de la perception visuelle, nous consacrerons principalement nos recherches au verbe *voir* et à son correspondant chinois 看(kàn).

3. Complémentation de voir et 看(kàn).

En français, Aude Grezka (2009 : 85) regroupe les emplois de *voir* dans les trois hyperclasses : perception physiologique, perception physio-cognitive et perception cognitive. Chaque classe correspond à certaines fonctions du verbe et à certains compléments spécifiques. A partir de ce classement, nous aborderons la relation entre le complément et la polysémie, ensuite, nous comparerons ces différents compléments et le sens correspondant aux verbes dans les deux langues.

3.1. Perception physiologique : complément et polysémie de voir et de 看(kàn).

Le concept de complément touche non seulement le domaine syntaxique (Complément

¹³⁶ Enghel, R., *Les modalités de perception visuelle et auditive, différences conceptuelles et répercussions sémantico- syntaxiques en espagnol et en français*, Proefschrift voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, voor het behalen van de graad van doctor in de Romaanse Taal- en Letterkunde, p.24

d'objet direct/indirect, complément propositionnel, etc.), mais aussi sémantique (Complément circonstanciel) et pragmatique (Complément d'agent¹³⁷). Cette polyvalence du complément nous permet de dégager les différents sens et fonctions de leur verbe et l'interaction entre ces compléments et son verbe engendre les différents emplois du dernier, et donc sa polysémie. Dans notre article, pour le verbe *voir* et son correspondant chinois 看(*kàn*), nous nous limiterons à l'analyse syntaxique et sémantique de leurs compléments, en particulier à celle du complétif.

3.3.1. Voir vs 看(*kàn*) dans le cas intransitif.

En français, le verbe *voir* peut être intransitif, donc dans ce cas sans il est complément direct mais il peut être modifié par un complément adverbial, ce qui différencie les deux emplois suivants :

- a. Melchior se retourna pour voir (R. Rolland, Jean-Christophe, N° 191)
- b. Lui s'en divertissait, et se penchait curieusement pour mieux voir. (R. Rolland, Jean-Christophe, N° 1164)

Les deux *voir* appartiennent à la classe de la perception physiologique. Mais leur interprétation sémantique est différente. Dans l'exemple *a*, ce *voir* exprime *une capacité visuelle*, mais le *voir* de *b* exprime *l'acuité visuelle*¹³⁸. Il est impossible d'ajouter un complément après le premier *voir* sans modifier l'interprétation, mais c'est possible avec la négation :

- a' Melchior se retourna pour ne pas voir (Romain Rolland, Jean-Christophe, modifié N°191)

En revanche, pour le *voir* de *b*, l'acuité visuelle a toujours besoin d'une qualification de degré, donc un complément adverbial est exigé dans ce cas, si l'on supprime *mieux*, le sens de *voir* de *b* devient le même que dans *a* :

- b'. Lui s'en divertissait, et se penchait curieusement pour voir. (Romain Rolland, Jean-Christophe, modifié, N°1164)

L'emploi de leur équivalent en chinois correspond également à l'analyse précédente :

- A. 曼希沃想 转过身 来看。
Màn xī wò xiǎng zhuǎn guò shēn lái kàn
N. V. V. Aux. N. Prép. V.
Melchior vouloir retourner corps pour voir
Melchior se retourna pour voir (Romain Rolland, Jean-Christophe, p. 191)
- B. 他 可 觉得 很 有趣,
Tā kě jué de hěn yǒu qù
Pro.3^{ème} Conj. V. Adv. Adj.
Il mais penser très intéressant
低下头 去 想 看 个 仔细。
Dī xià tóu qù xiǎng kàn ge zǐ xì
V. N. V. V. V. Aux. Adv.
Baisser tête aller vouloir voir précisément

¹³⁷ Du point de vue logique, ce genre de complément s'appelle également « sujet logique » ou « thème ».

¹³⁸ A. Grezka (2009 : 86) propose ces deux termes dans son ouvrage.

Lui s'en divertissait, et se penchait curieusement pour mieux voir. (R. Rolland, Jean-Christophe, modifié, N°1164)

Dans la phrase A, 看(kàn) est intransitif, exprimant une capacité visuelle (看见 kàn jiàn :voir/看不见 kàn bú jiàn :ne pas voir), dans la phrase B, avec l'aide de l'adverbe 仔细 (zǐ xì :précisément), le verbe 看(kàn) décrit plutôt une acuité visuelle (voir *précisément*).

D'ailleurs, nous constatons que quand le verbe de perception visuelle est intransitif, ce verbe décrit une action physiologique. Dans ce cas, le complément direct ou indirect est exclu et la possibilité d'ajouter un complément adverbial distingue le sens de capacité visuelle de l'autre, l'acuité visuelle, en chinois et en français.

3.1.2. Voir vs 看(kàn) dans le cas transitif.

Quand le verbe de perception visuelle est transitif, les compléments se divisent en deux grandes catégories : les compléments nominaux (COD, COI) et les compléments propositionnels (les complétifs, les relatifs, les infinitifs).

Les compléments nominaux couvrent toutes les hyperclasses. Dans la classe physiologique, Aude Grezka (2009 :86) distingue *la vision passive* de *la vision active*, plus précisément :

Les prédicats de la [vision passive] sont des verbes qui impliquent une perception visuelle non intentionnelle, dite passive. Cette classe représente les emplois fondamentaux du verbe *voir*. La [vision active] est relative aux verbes qui se rapportent à une perception visuelle intentionnelle, dite active.¹³⁹

Ainsi, un verbe de perception involontaire peut impliquer non seulement une vision passive mais aussi une vision active : « Bien que le sujet percevant ne façonne pas l'objet avec lequel il établit un contact mental, son expérience demeure personnelle et dépend de sa propre perspective sur le monde »¹⁴⁰

Quand le verbe de perception est transitif, pour la vision passive, nous obtenons deux interprétations sémantiques différentes :

- c. Il ne revenait qu'à la nuit, quand il ne pouvait plus rien voir. (R. Rolland, Jean-Christophe, p.1411)
- d. On ne voit pas voir un animal d'ici.

Le complément de voir de c est *rien*, qui est considéré comme le *compte rendu de la perception passive* (Grezka, 2009 : 86); dans cette phrase, puisqu'il fait nuit, *il* n'arrive plus à percevoir le monde où *il* se trouve, et le complément indéfini *rien* résume bien l'objet de ce *voir*. En revanche, le *voir* de d porte une *propriété visuelle d'un objet ou d'un lieu* (Ibid.), autrement dit, *voir* exprime ici un sens de « pouvoir voir », et le complément d'objet peut être indéfini ou défini (*On ne voit pas la maison d'ici*). Cette distinction sémantique résulte de la présence de l'adverbe *d'ici*.

En chinois, cette différence se retrouve comme en français. Prenons les deux exemples

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ Enghel, R., *Les modalités de perception visuelle et auditive, différences conceptuelles et répercussions sémantico- syntaxiques en espagnol et en français*, Proefschrift voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, voor het behalen van de graad van doctor in de Romaanse Taal- en Letterkunde, p. 62.

suivants :

C. 直到夜里什么 都 看 不 见 了 才 回 来。

Zhí dào yè lǐ shén me dōu kàn bú jiàn le cái huí lái

Conj. N. Prép. Pro. Adv. V. Nég. V. Aux. Conj. V.

Jusque nuit dans quoi tout voir ne apparaître avoir ne que revenir

Il ne revenait qu'à la nuit, quand il ne pouvait plus rien voir. (R. Rolland, Jean-Christophe, N°1411)

D. 大家 从 这 里 看 不 到 一 只 动 物。

Dà jiā cóng zhè lǐ kàn bú dào yī zhī dòng wù

N. Prép. Adv. V. Nég. Aux. Cl. N.

On de ici voir ne pas un animal

On ne voit pas un animal d'ici.

Dans la phrase C, comme en français, c'est le pronom indéfini 什么 (*que/quoi*) qui est le compte rendu du verbe *voir*. En revanche, dans la phrase D, la présence de l'adverbe 从这里(*cóng zhè lǐ, d'ici*) marque également le sens de « pouvoir voir » de 看(*kàn*).

Une autre sous-catégorie de la perception physiologique est la vision active qui, selon Aude Grezka, correspond à quatre interprétations sémantiques du verbe *voir*. Il s'agit des prédicats de spectacle, de lecture, d'examen visuel et de visite (ex : voir une pièce de théâtre, un livre, une machine, un ami, etc.). Cette classification est liée principalement au sens du complément d'objet direct et ces quatre emplois de *voir* « décrivent une manière de regarder »¹⁴¹, autrement dit, l'interprétation sémantique de ces emplois est très proche du verbe *regarder*. Dans ce cas, le complément peut être nominal, ou phrastique (subordonnée indirecte en *si* pour le troisième emploi ou relative), mais le complétif introduit par *que* et les infinitifs sont exclus. En chinois, nous pouvons trouver des équivalents comme : 观看(*guān kàn*), 阅读(*yuè dú*), 检查(*jiǎn chá*) et 参观(*cān guān*). Les interprétations sémantiques dépendent également du complément comme en français. Puisque l'interprétation sémantique de la vision active de *voir* / 看(*kàn*) se réalise principalement par le biais de celle de son complément dont les propriétés morpho-syntaxiques ont peu d'influences sur la polysémie, nous ne développerons donc pas ces emplois dans notre article.

3.2. Perception physio-cognitive : complément et polysémie.

Dans cette catégorie, en français, il existe seulement un emploi de *voir* et le complétif introduit par *que* est la seule possibilité de complémentation. Ce processus de perception se distingue du compte rendu de la vision passive (*voir supra* 2.1.2) par la divergence de temps entre le verbe principal (donc *voir*, en général) et le verbe de la complétive. Nous comparons les deux exemples suivants :

e. Elle fut ravie de voir que Christophe s'amusait. (R. Rolland, Jean-Christophe, N°1252)

f. Elle voit que Christophe s'est amusé. (R. Rolland, Jean-Christophe, modifié, N°1252)

L'emploi de *voir* dans *e* introduit un fait qui se passe en même temps que l'action de *voir*, ce qu'indique la concordance temporelle entre *fut* et *s'amusait*. Ainsi, la subordonnée complétive introduite par *que* présente le compte rendu de la perception passive de *voir*. En revanche, pour un *voir* de catégorie physio-cognitive, la perception est toujours indirecte, mais le complétif introduit

¹⁴¹ Grezka, A., *La polysémie des verbes de perception visuelle*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 174.

plutôt une déduction basée sur le fait aperçu au lieu du seul fait lui-même, ce qu'indique la divergence temporelle entre *voit* (*présent*) et *s'est amusé* (*passé composé*).

D'ailleurs, dans ce mode de perception, un critère indispensable est la divergence temporelle entre le verbe de la principale et celui du complétif, qui exclut la possibilité de complémentation par une relative ou une infinitive, qui demandent la simultanéité entre leur verbe visuel et le verbe principal.

Cet emploi physio-cognitif existe de même en chinois, voici un exemple :

F. 她 看 出 来 克 里 斯 朵 夫 之 前 玩 得 开 心。

Tā kàn chū lái kè lǐ sī duǒ fū zhī qián wán de kāi xīn
Pro.3^{ème}sg.fém. V. Adv. N. Adv. V. Aux. Adj.

Elle voir bien Christophe avant s'amuser content

Elle voit que Christophe s'est amusé. (R. Rolland, Jean-Christophe, modifié, N°1252)

À la différence du français, tout d'abord, il n'existe pas de conjonction comme *que* pour introduire le complétif, ici, il s'agit du fait que la phrase mineure¹⁴² fonctionne comme le complément d'objet direct du verbe 看(kàn), l'adverbe 出来(chū lái : bien) indique indirectement que le complément est le résultat de la déduction de 她(tā : elle). Nous expliquerons la structure du complétif introduit par *que* et son équivalent chinois dans la partie suivante. De plus, puisque le chinois est une langue isolante et donc que la conjugaison verbale n'existe pas, afin de bien préciser le temps du verbe, la présence de l'adverbe 之前(zhī qián : avant) est obligatoire, sinon, l'interprétation sémantique peut renvoyer à la perception purement physiologique. Ainsi, comme en français, 看(kàn) a un emploi physio-cognitif, qui demande la présence d'un adverbe temporel marquant la non simultanéité temporelle entre le verbe de perception et le verbe de la phrase mineure.

Un autre problème est suscité par l'absence de conjugaison en chinois : comment rendre compte de l'infinitif du français en chinois ? Plus précisément, dans un énoncé, le manque de temps en chinois rend l'interprétation sémantique du verbe strictement liée à la situation d'énonciation, autrement dit, c'est souvent l'adverbe temporel qui marque le temps du verbe, comme 之前(zhī qián : avant) dans l'exemple F. Si nous supprimons cet adverbe, une autre interprétation sémantique est possible :

F' 她 看 克 里 斯 朵 夫 玩 得 开 心。

Tā kàn kè lǐ sī duǒ fū wán de kāi xīn
Pro.3^{ème}sg.fém. V. N. V. Aux. Adj.

Elle voir Christophe s'amuser content

Elle voit que Christophe s'amuse. (R. Rolland, Jean-Christophe, modifié, N°1252)

Elle voit Christophe s'amuser.

Ici, la suppression de l'adverbe rend floue la temporalité du verbe 玩(wán : s'amuser) : avec la suppression nécessaire de l'adverbe déductif 出来(chū lái : bien), l'interprétation sémantique de l'énoncé devient purement physiologique. En français, on peut observer une subordonnée complétive ou un infinitif comme complément : le complétif souligne une conclusion de la perception ; l'infinitif

¹⁴² Selon ZHAO Yuanren (赵元任), « Le fait que la phrase mineure fonctionne comme le complément d'objet direct apparaît souvent après le verbe de logique et de perception. (小句作宾语, 最常见的是用在表示思维和感觉的动词后) », La grammaire du mandarin (国语语法), L'édition d'études (学海出版社), p. 52.

met l'accent sur l'action perçue de la perception. Mais en chinois, dans ce cas, en raison du manque de conjugaison verbale, le complément est seulement la phrase mineure, donc, nous éliminons la comparaison de la proposition infinitive complément de *voir* et 看(kàn) dans notre article.

D'ailleurs, dans la catégorie physio-cognitive, le verbe de perception indique toujours une perception indirecte. En français, la seule possibilité de complémentation est le complétif, le temps du verbe et celui du verbe de perception ne présentant pas de simultanéité. En chinois, la présence de la phrase mineure est le seul moyen de complémentation dans laquelle il est obligatoire d'avoir un adverbe temporel marquant la divergence temporelle entre le verbe visuel et le verbe principal.

3.3. Perception cognitive : complément et polysémie autour du complétif introduit par *que*.

La perception cognitive est toujours indirecte, en français, cette propriété ne permet que la mise en place des compléments nominaux et des compléments complétifs. Nous allons présenter, de façon générale, les interprétations sémantiques de cette catégorie et nous nous focalisons plutôt sur le complétif. De plus, dans cette catégorie de *perception cognitive*, Aude Grezka distingue deux genres de perception : l'un est relatif à la représentation ; l'autre est lié à l'intellection¹⁴³. Nous allons analyser le cas du complétif dans ces deux sous-catégories.

3.3.1. Complétif de la perception de représentation.

La *perception représentation* est « toujours la source du procès mais elle n'est plus de même nature »¹⁴⁴, plus précisément, nous avons trois types d'interprétation sémantique : *illusion* (ex. *voir qqch/qqn en rêve*), *imagination* et *prévision*.

La première sous-catégorie interdisant le complétif comme complément, nous analysons plutôt les deux dernières, voici des exemples :

g. Je vois qu'un fantôme est dans un miroir.

G. 我 看到 了 一个 鬼 在 镜 子 里。

Wǒ kàn dào le yī gè guǐ zài jìng zi lǐ

Pro.1^{er} sg. V. Aux. Cl. N. V. N. Prép

Je voir un fantôme se trouver miroir dedans

Je vois qu'un fantôme est dans un miroir.

Ici les deux verbes de perception, *voir* et 看(kàn), s'interprètent comme *imaginer* parce que *le fantôme* n'existe pas en réel mais dans l'imagination du perceuteur. Le contenu imaginaire se présente syntaxiquement sous forme de complétif en français et d'une phrase mineure en chinois.

h. Un astrologue voit que je serai heureux dans toute ma vie.

Dans cette phrase, le sens de *voir* est proche de *voir* dans la classe physiologique, mais le complétif introduit un fait irréel dans lequel le verbe *voir* a le sens de *prévoir*.

Voici sa traduction en chinois :

H. 占 星 家 看 到 我 会 幸 福 一 生。

Zhān xīng jiā kàn dào wǒ huì xìng fú yī shēng

¹⁴³ Grezka, A. (2009 : 187).

¹⁴⁴ *Ibid.*

N. V. Pro.1^{er} sg. Adv. V. N.
 Astrologue voir je au futur être heureux toute la vie
 Un astrologue voit que je serai heureux dans toute ma vie.

Syntaxiquement, il s'agit encore de la phrase mineure (我会幸福一生 : je serai heureux dans toute ma vie) en tant que complément. Sémantiquement, comme en français, la phrase mineure présente également une prédiction qui est irréaliste, donc le verbe 看到(kàn dào) est sémantiquement égal au verbe 预言(yù yán : prévoir).

3.3.2. Complétif de la perception d'intellection.

La perception cognitive peut non seulement présenter un fait imaginaire ou une idée irréaliste, mais également indiquer un procès intellectuel qui comporte cinq sous-catégories sémantiques : *constatation*, *considération*, *jugement*, *conception* et *compréhension*. Comme les deux dernières n'autorisent pas le complétif comme complément en français¹⁴⁵, nous analyserons seulement les trois premières sous-catégories.

Le complétif peut exprimer une constatation :

i. Je vois qu'il a peur de moi.

I. 我 看 得 出 他 害 怕 我。
 Wǒ kàn de chū tā hài pà wǒ
 Pro.1^{er} sg. V. Aux. V. Pro.3^{ème} sg. V. Pro.1^{er} sg.
 Je voir bien il avoir peur de je
 Je vois qu'il a peur de moi.

En français, le complétif implique une constatation du percepteur, il est donc possible de remplacer *voir* par *constater*. En chinois, cette constatation se trouve dans une phrase mineure, et la composition adverbiale entre l'auxiliaire 得(*de*) et un verbe de direction 出(*chū* : sortir) éclaircit ce processus cognitif de déduction. Si l'on supprime cette composition adverbiale, l'interprétation sémantique de l'énoncé peut correspondre non seulement à une perception de constatation (看 kàn= 觉察 jué chá : *constater*), mais aussi à une perception de considération (看 kàn= 觉得 jué de : trouver /penser), ainsi, cette composition adverbiale est indispensable pour bien préciser le sens de la constatation.

En ce qui concerne la sous-catégorie *considération*, le complétif indique une pensée du percepteur :

j. Je vois que ce problème est très grave.

J. 我 看 这 个 问 题 挺 严 重。
 Wǒ kàn zhè ge wèn tí tíng yán zhòng
 Pro.1^{er} sg. V. Dét. N. Adv. Adj.
 Je voir ce problème très grave.
 Je vois que ce problème est très grave.

En français, le fait aperçu est le degré du *problème* qui est un concept impossible à voir physiologiquement mais capable d'être considéré par la cognition. Dans les deux langues,

¹⁴⁵ Ici, nous donnons deux exemples pour les sous-catégories *conception* et *compréhension*. *Conception* : Je vois clair dans la forêt. (Le concept se présente principalement sous forme de nom comme COD de voir ici)/ *Compréhension* : Je vois ce dont tu parles. (Pour interpréter le sens de compréhension, le pronom démonstratif plus son relatif est indispensable.)

sémantiquement, le verbe visuel exprime de manière identique le sens de considération : en français, *voir* signifie *considérer*, en chinois, 看(kàn) signifie 认为(rèn wéi : considérer). Syntactiquement, nous remarquons la paire contrastive : le complétif en français et la phrase mineure en chinois.

La sous-catégorie du jugement est valable dans les deux langues, voici un exemple :

k. Je vois qu'il a tort.

K. 我 看 (判断) 他 是 错的。
 Wǒ kàn (pàn duàn) tā shì cuò de
 Pro.1^{er} sg. V. (V.) Pro.3^{ème} sg. Cop. Adj.
 Je voir (juger) il être faux
 Je vois qu'il a tort.

En français, le jugement *avoir tort*, se trouvant dans le complétif, est uniquement perçu par l'activité mentale, ce qui vaut également en chinois. Ici, *voir* s'interprète comme *juger*, 看(kàn) comme (判断 pàn duàn : juger)

D'ailleurs, ces trois emplois cognitifs démontrent que la perception évolue de l'aspect physiologique à celui de la psychologie. Pendant ce processus mental, les deux verbes visuels sont munis des différentes interprétations sémantiques ; syntaxiquement, le français autorise seulement le complétif comme complément, la structure correspondante en chinois est la phrase mineure, la limite entre la *constatation* et la *considération* en chinois doit être fixée par une composition adverbale de l'auxiliaire 得(de) avec un autre verbe (voir l'exemple I).

4. Conclusion.

Pour conclure, nous avons distingué tout d'abord deux dichotomies de perception (directe/indirecte, volontaire/involontaire) en expliquant la première différence entre les deux verbes de perception visuelle prototypiques en français (*voir*) et en chinois (看) : au contraire du français, en chinois, le verbe 看 peut exprimer le sens volontaire et involontaire, ce qui relève de la domination pragmatique du chinois. Ensuite, autour du complément de ces verbes dans trois grandes hyperclasses établies en fonction de la façon de percevoir le monde (physiologique, physio-cognitive et cognitive), nous avons analysé différents compléments relatifs du côté syntaxique, notamment le complétif, afin d'expliquer le lien entre ces complémentations et leur polysémie correspondante dans les deux langues. Plus concrètement, dans la classe physiologique, les interprétations sémantiques de ces deux verbes sont relatives à deux visions différentes : la vision passive au regard de la vision active. Comme l'interprétation sémantique liée à la vision active a tendance à glisser vers le verbe volontaire *regarder*, nous avons mis l'accent sur la vision passive où le verbe *voir* se divise en deux parties selon la transitivité verbale. Chaque partie correspond à des interprétations variées (*capacité visuelle* au regard d'*acuité visuelle* pour le verbe intransitif, *compte rendu de la perception* au regard de *propriété visuelle* pour le verbe transitif). De surcroît, la perception peut se trouver entre physiologique et cognitif, il s'agit alors de la deuxième hyperclasse *physio-cognitive*. Ce mode de perception se distingue du premier par la divergence temporelle entre le verbe principal et le verbe du complétif, en français, ce qui se traduit en chinois par la présence obligatoire d'un adverbe temporel. Quand la perception est totalement cognitive, le français et le chinois s'appuient respectivement sur le complétif et la phrase mineure pour interpréter leur polysémie, mais en même temps, l'interprétation du chinois est plus étroitement liée à la situation d'énonciation.

Nous rappelons que l'objectif de notre recherche est non seulement de trouver des similarités et des hétérogénéités concernant la polysémie et la complémentation des verbes de perception visuelle prototypiques dans les deux langues, mais également d'essayer d'expliquer les raisons, liées aux propriétés des deux langues, pour lesquelles existent ces similarités et ces différences. Quant aux différences observées, au niveau syntaxique, il s'agit des propriétés correspondant respectivement à la langue flexionnelle et à la langue isolante, comme l'absence de marqueur grammatical de conjugaison et de l'équivalent de la conjonction *que* en chinois. Sur le plan sémantique, l'interprétation sémantique du chinois est largement influencée par la pragmatique, ce qui demande précisément la mise en place de la situation d'énonciation d'où l'énoncé provient. Cependant, les similarités de perception dans les deux langues font apparaître une relation entre la langue et la perception. Plus précisément, selon Ibarretxe (1999b:29) :

« Human conceptual categories, the meaning of words and sentences and the meaning of linguistic structures at any level are not a set of universal abstract features or uninterpreted symbols but motivated and grounded more or less indirectly in experience, in our bodily, physical and social/cultural experiences [...]»

Autrement dit, les propriétés conceptuelles de la perception déterminent leur interprétation sémantique et, plus ou moins, leur interprétation syntaxique dans une langue.

Bibliographie.

- ACHARD, M., 2000, "Construal and complementation in French: the perspective dimension", in Horie, Kaoru (éd.), *Complementation: cognitive and functional perspectives*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 92- 130.
- CHEN, J., 2003, *Ying han shi jue chang gui yin yu bi jiao*(*Etude contrastive de la métaphore de la perception visuelle en chinois et en anglais*), Pékin, Jie fang jun wai guo yu xue bao, 1^o édition.
- DELBECQUE, N., 2002a, *Linguistique cognitive: comprendre comment fonctionne le langage*, Bruxelles, De Boeck, Duculot.
- FAUCONNIER, G., 1984, *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GREZKA, A., 2009, *La polysémie des verbes de perception visuelle*, Paris, L'Harmattan.
- Hu, Z., 1998, *You guan yu yong xue yin yu de ruo gan wen ti* (*Problèmes liés à la métaphore pragmatique*), Pékin, Wai yu yu wai yu jiao xue, 1^o édition.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. B., 1999b, 'Metaphorical mappings in the sense of smell', in Gibbs, R. W. Jr., Steen, G.J. (éds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics, Selected Papers from the 5th International Cognitive Linguistics Conference*, Amsterdam, July 1997, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 29-45.
- LANGACKER, R. W., 1966, « Les verbes *faire, laisser, voir, etc.* », *Langages*, N 3, pp. 72-89.
- LU, J., 2012, *Xian dai han yu yu fa jiao cheng* (*Méthode des recherches de la grammaire du mandarin moderne*), Pékin, Peking University Press.
- ENGHEL, R., 2005, *Les modalités de perception visuelle et auditive, différences conceptuelles et répercussions sémantico-syntaxiques en espagnol et en français*, Gent, Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte.
- SHEN, J., 2017, *Han yu you mei you zhu wei jie gou* (*Existe-il la structure « sujet- prédicat » en chinois*), *Xian dai wai yu* (*langues étrangères modernes*), Canton, Université des langues

étrangères et du commerce étrangère de Canton, pp. 1-14.

ZHAO, Y., 1981, *Guo yu yu fa (La grammaire du mandarin)*, Taipei, Xue hai chu ban she.

ÉTUDE COMPARATIVE DES ADJECTIFS DE PERCEPTION EN FRANÇAIS ET EN CHINOIS : DU SENS PROPRE AUX EMPLOIS MÉTAPHORIQUES

Liu YANG (Université Paris-Sorbonne)

Introduction.

Les adjectifs de perception dénotent les sensations de l'être humain. Néanmoins, leur sens ne se limite pas aux sentiments organiques propres, mais peut s'étendre à d'autres sentiments humains. En linguistique, ce phénomène, qui sollicite la métaphore, relève de la rhétorique, mais aussi de la sémantique et de la pragmatique. L'objectif est donc de comparer les adjectifs de perception en français et en chinois sous l'angle de la linguistique cognitive, afin de mettre en lumière les questions suivantes. Dans la pratique langagière de ces deux langues, comment les sens métaphoriques des adjectifs de perception sont-ils produits ? Quelles sont les relations avec les sens propres ? Dans ce cadre, y a-t-il des similitudes et des différences entre le français et le chinois ?

Je voudrais donc tout d'abord mettre en lumière la notion de métaphore, afin de connaître ses relations avec les adjectifs de perception et avec la communication quotidienne. Ensuite, je vais présenter les adjectifs de perception, en analysant leurs sens propres et métaphoriques sous l'angle de la linguistique cognitive. Selon ces théories, je déduis trois grilles de comparaison pour les adjectifs de perception en français et en chinois. Finalement, je réaliserai une étude comparative entre eux.

1. Le cadre théorique et la méthodologie.

1.1. La métaphore : un concept dont nous dépendons.

Un ouvrage intitulé *Les métaphores dans la vie quotidienne* de Lakoff et Johnson (1985) nous montre que la métaphore est un concept dont nous dépendons dans la vie quotidienne et que les actions et les paroles de l'être humain sont pleines d'emploi métaphorique. Selon eux, « [l']essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience) en termes de quelque chose d'autre ». Ainsi, pour réaliser ces démarches de substitution et de transfert dans la pratique langagière, beaucoup de savoirs et de savoir-faire, relatifs à la linguistique, la rhétorique, la culture, le mode de pensée, etc. sont mis en œuvre tous ensemble. Dans ce sens, la métaphore est liée étroitement et naturellement avec la cognition, puisque l'emploi de la métaphore reflète le mécanisme langagier, les connaissances mobilisées et le mode de pensée du locuteur.

La production et la fonction de la métaphore sont-elles identiques dans des milieux linguistiques différents ? D'après Lakoff et Johnson « [n]otre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique » Ainsi, la base physiologique analogue de l'être humain implique qu'un nombre considérable de métaphores sont similaires et compréhensibles malgré des systèmes linguistiques différents. Néanmoins, grâce aux structures linguistiques distinctes et aux contextes culturels variables, certains adjectifs de perception peuvent avoir des sens métaphoriques particuliers. En fait, la notion chinoise de métaphore est aussi nuancée. Elle signifie plus précisément un des types de comparaison sur le plan rhétorique. Selon *Cihāi, le Dictionnaire Chinois Autorisé et Encyclopédique*, la comparaison désigne une figure de style de la rhétorique. Quand un objet possède un point commun avec un autre objet, ce dernier peut se comparer au premier en le remplaçant. Ainsi, trois facteurs sont nécessaires pour construire la comparaison :

un objet, un autre objet similaire et le point commun. Parallèlement, dans l'emploi de la comparaison, trois éléments essentiels sont le comparé, le comparant et le mot comparable. Selon la visibilité de ces trois éléments, la comparaison en chinois est distinguée par la comparaison normale, la métaphore et la métonymie etc. Entre autres, la métaphore représente particulièrement une comparaison plus étroite, abstraite et conceptuelle entre le comparé et le comparant. Donc, en français et en chinois, la métaphore ne signifie pas une similarité formelle et extérieure, mais plutôt montre les points communs plus profonds et cognitifs entre des objets différents ou bien entre des concepts divers.

Au niveau lexical, grâce à une connexion métaphorique, les « catégories cognitives incompatibles » sont parfois mises en relation dans les champs conceptuels et cognitifs. Ainsi, les sens métaphoriques des adjectifs de perception permettent d'établir une relation potentielle, pertinente et abstraite entre des champs perceptifs et conceptuels différents. Mais d'où les sens métaphoriques viennent-ils ? De la perception à l'expression, quel rôle la cognition joue-t-elle ? Pour les adjectifs de perception, quelle est la relation entre la cognition et la perception ?

1.2. Les adjectifs de perception sous l'angle de la linguistique cognitive.

Les adjectifs de perception permettent de qualifier et de déterminer « une opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel ». A travers les organes sensoriels humains, nous pouvons exprimer notre expérience sensorielle par les mots liés à la perception, classifiés selon cinq sens : la vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe et le goût, parmi lesquels les adjectifs de perception peuvent décrire particulièrement le degré de sentiment (par exemple les niveaux différents des sentiments entre « froids » « tièdes » et « ardentes »), la sphère de sens (comme les adjectifs de perception appartiennent aux sphères sensorielles vu, auditif, olfactif, gustatif et touché), l'émotion de l'être humain (comme les adjectifs de perception dans les expressions : « un visage *sombre* » et « des *doux* moments ») et aussi l'esprit de perception (comme les adjectifs de perception dans ces expressions suivantes : « une explication *limpide* », « un refus *poli* », « un esprit *aigu* »). Néanmoins, le processus de perception ne désigne pas tout à fait celui de cognition, puisque le premier ne produit que des représentations objectives pour l'objet aperçu, sur le plan linguistique, il s'agit du sens propre des adjectifs de perception. Ainsi, la perception ne correspond pas à la cognition à moins que les expériences sensorielles soient exprimées métaphoriquement. Comment la perception s'exprime-telle dans la langue ? Et comment y dégager les sens métaphoriques au-delà des sens propres ? Ce sont des questions que nous voulons résoudre dans l'analyse des adjectifs de perception sous l'angle de la linguistique cognitive.

Selon Fuchs, l'enjeu de la linguistique cognitive « [...] est d'affirmer la spécificité de son objet (le langage à travers les langues), et de conserver la maîtrise de ses concepts et de ses méthodes, tout en veillant à ce que ceux-ci puissent s'articuler avec ceux des disciplines connexes, dans le cadre de paradigmes théoriques plus généraux partagés par les différentes disciplines. ». Donc, la linguistique cognitive nous permet d'analyser un phénomène linguistique en tenant compte des disciplines voisines. Dans ce sens, l'apprentissage d'une langue ne se limite plus à apprendre par cœur des connaissances grammaticales, mais plutôt des connaissances de toutes les disciplines interactives qui doivent être appréhendées. Ainsi, les adjectifs de perception possèdent des caractéristiques fascinantes, ne se limitant pas aux sens obtenus par les organes sensoriels, mais quand nous les mettons dans des disciplines comme la sémantique, la pragmatique, la culture, la rhétorique et la psychologie, ils peuvent aussi exprimer les sens établis soit entre les sensations, soit au-delà de l'esprit humain. Nous pensons donc que c'est le fond théorique sur lequel les sens métaphoriques

des adjectifs de perception sont produits.

1.3. Méthodologie.

L'adoption d'une perspective cognitive en linguistique dans l'analyse du sens métaphorique des adjectifs de perception permet de s'« interroger sur l'ensemble des connaissances spécifiques que maîtrise l'esprit humain au travers de la faculté de langage, elle-même appréhendée à partir du système des langues ». D'après Fuchs, la linguistique cognitive met l'accent sur quatre grandes réflexions : d'abord, c'est « la nature » des connaissances mobilisées dans la production langagière du locuteur. Ensuite, c'est « l'architecture fonctionnelle » de ces connaissances, désignant l'organisation, la relation et l'interaction des disciplines relatives dans le langage. Après, « la dynamique du langage » est aussi considérée comme un problème crucial, puisque le langage n'est jamais constant. « La variabilité linguistique » et « l'évolution des systèmes linguistiques au cours du temps » nous permettent d'étudier un fait langagier diachroniquement. Finalement, la relation entre « le langage et d'autres facultés humaines, caractéristiques du fonctionnement symbolique de l'esprit » est interrogée, où la perception est mise en relation avec les traitements langagiers et cognitifs.

Ces quatre réflexions sur la linguistique cognitive nous inspirent trois grandes grilles d'analyse des adjectifs de perception. Tout d'abord, la formation du sens des adjectifs de perception dépend des domaines linguistiques, comme l'étymologie, la morphologie, la sémantique et la pragmatique. Ensuite, certains sens particuliers viennent souvent des disciplines en dehors de la linguistique. Il s'agit de la culture et des coutumes, partagées par un peuple. En plus, il existe des phénomènes langagiers consacrés sous l'influence de la culture commune, par exemple la locution, le proverbe et les citations citées par des œuvres littéraires. Finalement, nous analysons le sens des adjectifs de perception sous l'angle de la synesthésie. C'est une notion venant de deux disciplines, la psychologie et la rhétorique.

Bien sûr, nous ne voulons pas dire que chaque principe d'analyse est la cause unique d'un sens métaphorique, puisque dans la production du sens métaphorique, toutes les disciplines ne sont pas bien distinctes. Au contraire, elles interagissent ensemble, en même temps, le langage évolue toujours. Nous ne voulons que trouver l'origine principale d'un sens métaphorique d'un adjectif de perception. La signification de cette étude comparative est de mettre en lumière le mode de pensée et l'orientation de l'esprit du locuteur dans les milieux linguistiques différents. Elles favorisent donc l'intercompréhension des langages différents et de la cognition variable pour le monde objectif chez des peuples différents.

Pour réaliser cette étude comparative, le corpus est primordial, constitué de trois sources : les dictionnaires, les corpus en ligne et les données linguistiques recueillies dans la vie quotidienne. Avec ces corpus, tout d'abord, nous recueillons les adjectifs de perception français, en cherchant les adjectifs chinois correspondants à travers la traduction. Ensuite, une comparaison entre ces adjectifs français et chinois est mise en œuvre, afin de mettre en lumière les origines des emplois métaphoriques. Finalement, les principes métaphoriques des adjectifs de perception sont dégagés.

J'ai donc recueilli 318 adjectifs de perception français, couvrant les cinq sens humains, les résultats statistiques sont résumés dans le tableau suivant :

Sens (nombre des adjectifs de perception)	Sous-catégories	Pourcentage des adjectifs de perception possédant les sens métaphoriques
--	------------------------	---

Vue (156)	Lumière (22)	63,64% (14/22)
	Aspect (41)	53,66% (22/41)
	Couleur (93)	24,73% (23/93)
Odorat (11)		81,82% (9/11)
Ouïe (13)		53,85% (7/13)
Goût (43)		81,40% (35/43)
Toucher (94)	Texture (72)	72,22% (52/72)
	Température (22)	68,18% (15/22)

Tableau 1

Selon ce tableau, nous pouvons découvrir que plus de la moitié (55,66%, 177 adjectifs sur 318) des adjectifs de perception possèdent des sens métaphoriques dans la pratique. Ainsi, les sens métaphoriques des adjectifs de perception ne sont pas un cas minoritaire. Ils sont d'ailleurs omniprésents dans la communication quotidienne. En fait, le travail de collection nous montre aussi que le sens métaphorique d'un adjectif de perception n'est jamais unique, sous les conditions d'influence différentes, un adjectif de perception peut avoir certains sens métaphoriques dans des domaines différents pour exprimer le mode de pensée et les émotions diverses de l'être humain, comme l'adjectif de perception « doux » possède des sens dans les domaines du goût (« une saveur douce »), de l'odorat (« des doux aromes »), de la vue (« la lumière douce »), du toucher (« une peau douce ») et de l'ouïe (« une musique douce »), en outre, il peut aussi décrire les réalités relatives à un mouvement (« un mouvement doux »), à une pente (« un escalier doux ») et à une condition atmosphérique (« une soirée douce ») etc. Donc, dans la deuxième grande partie, les origines des sens métaphoriques des adjectifs de perception sont mises en lumière, en réalisant une étude comparative des origines et des fonctions des adjectifs de perception entre le français et le chinois.

2. L'étude comparative des adjectifs de perception français et chinois.

Les principes de la linguistique cognitive, introduits déjà dans la partie précédente, ainsi que les observations des corpus, nous permettent de résumer les résultats selon trois aspects, représentant aussi les trois grilles de comparaison des adjectifs de perception français et chinois.

2.1 Sur le plan linguistique.

Nous analysons tout d'abord la linguistique française et la linguistique chinoise, puisqu'évidemment la construction et les fonctions grammaticales de l'adjectif ne sont pas identiques entre le chinois et le français. Cela cause certaines différences dans les sens propres et figurés des adjectifs de perception. En français, l'adjectif est un mot « que l'on ajoute au nom pour exprimer les qualités, les diverses manières d'être des personnes ou des choses désignées par ce nom ». Au sein d'un syntagme nominal et d'une phrase, l'emploi de l'adjectif suit des règles grammaticales assez rigoureuses et constantes. Au contraire, l'adjectif chinois ne désigne pas une nature de mot, plutôt une manière de structure. Un adjectif chinois est toujours composé par un ou quelques caractères chinois, portant eux-mêmes des sens. Ainsi, les caractères influencent et limitent le sens et l'emploi de l'adjectif constitué. En plus, la structure de l'adjectif chinois est aussi variable, se distinguant selon le nombre et l'ordre de caractères, par exemple, des structures différentes comme AABB, ABAC, ABAB, ABB, AAB, AA, AABC, ABCC produisent des effets sur le ton, la vivacité et l'intensité d'expression. Par ailleurs, l'adjectif chinois, possédant des fonctions syntaxiques très

flexibles, peut devenir un sujet, un complément d'objet, un complément circonstanciel, un prédicat et une épithète dans une phrase. En somme, la constitution, la structure et la fonction syntaxique de l'adjectif chinois sont très flexibles et difficiles à classer. Donc, les adjectifs de perception français, en tant qu'une référence, sont recueillis en premier, et à travers la traduction chinoise, nous réalisons une étude comparative.

Bien que le français et le chinois soient deux langues bien distinctes sur le plan linguistique, il existe certains consensus dans les sens des adjectifs de perception.

Premièrement, les sens des adjectifs de perception lient toujours à l'objet perçu et le sentiment réel. La morphologie française permet de changer la nature de mot à travers le radical et l'affixe. Donc, certains adjectifs possèdent aussi une nature substantive ou bien dérivent d'un nom et d'un verbe relatif. Par exemple le mot « élastique » est à la fois un nom et un adjectif pour décrire un objet ou bien une caractéristique extensible et flexible. En chinois, l'adjectif de perception est toujours constitué par des caractères chinois, représentant aussi un fait aperçu. Par exemple, 冰的, (bīng de, glacé) est constitué par un caractère 冰 bīng glace, et de 的 particule grammaticale de structure. Ainsi, nous pouvons facilement obtenir une sensation de froid relative à la glace. Donc, les sens des adjectifs de perception viennent toujours de l'objet perçu, et nous pouvons observer facilement cette relation à travers la construction lexicale.

Le deuxième point porte sur le sens métaphorique des adjectifs de perception. En français, un adjectif de perception peut produire des sens abstraits, figurés et métaphoriques. Parallèlement, un caractère chinois, possédant un sens sensoriel concret, peut construire à la fois des adjectifs ayant des sens de perception concrets, et des adjectifs ayant des sens figurés et métaphoriques. Par exemple, l'adjectif de vue, « clair », dans l'un de ses sens propres, qualifie un endroit qui reçoit beaucoup de lumière, correspondant à l'adjectif chinois 明亮的 míngliàngde. Et un sens figuré de « clair » est de décrire une interprétation qui ne prête pas à confusion. En chinois, nous utilisons l'adjectif 明确的 míngquède, ou bien 明白的 míngbáide pour exprimer le même sens. Ainsi, le caractère 明 míng désigne un signe symbolique établi entre le sens de perception concret et métaphorique. En fait, ce type de consensus entre les adjectifs de perception chinois et français représente un tiers de nos données recueillies. Bien que les sens des adjectifs de perception en chinois et en français ne se forment pas de manière identique, à travers cet angle d'analyse, nous pouvons découvrir que la production de sens métaphorique se base toujours sur leurs sens propres, et nous pouvons observer cette dérivation à travers la construction lexicale.

À part les points communs, il existe aussi des différences à cause de la construction des adjectifs de perception différente. Comme nous l'avons déjà indiqué, les caractères chinois, composants d'un adjectif de perception, limitent en quelque sorte son sens et son emploi. Par exemple, l'adjectif « délicieux » qualifie non seulement l'aliment, mais aussi une personne et une chose. Mais en chinois, l'adjectif correspondant 美味的 měiwèide, ne qualifie que l'aliment, puisque le caractère 味 contient déjà un sens relevant du goût. Ce type de différence, bien que peu importante, représentant seulement 11,32% des données, est toujours le plus obscur et le plus difficile pour les apprenants de langue. Pour eux, les sens métaphoriques, n'ayant aucun rapport avec le sens propre dans leur système langagier, sont toujours incompréhensibles et négligés.

Pour conclure notre première partie d'analyse, nous découvrons que le sens propre et le sens métaphorique ne sont jamais séparés. Effectivement, quelle que soit la langue, la perception réelle de l'être humain est toujours l'origine principale de la production des sens métaphoriques des adjectifs de perception. Par ailleurs, le chinois, en tant qu'idéogramme, établit une interaction entre la perception, la graphie et la morphologie. Donc, l'analyse des sens des adjectifs de perception ne doit

pas négliger le sens des caractères constitués. En fait, la linguistique influence seulement une partie des sens des adjectifs de perception, étant relativement facile à observer, mais d'autres sens, produits sous un contexte culturel particulier sont toujours plus discrets.

2.2. Sur le plan culturel.

En raison des différences de coutumes et de culture traditionnelle de ces deux pays, certains adjectifs de perception possèdent des sens métaphoriques différents en français et en chinois. L'habitude de vie et la culture influencent profondément le mode d'expression, le mode de pensée et l'angle de vue sur le monde réel. En outre, les œuvres littéraires classiques et les pensées philosophiques d'un pays s'inscrivent largement dans les expressions langagières d'un peuple. Ainsi, le chinois, existant déjà plus de trois mille ans, est enrichi progressivement par toutes les connaissances historiques, littéraires, philosophiques etc. Dans ce sens, l'un des phénomènes langagiers le plus représentatif est le proverbe et la locution, citant toujours des anciennes œuvres, comme les œuvres confucianistes et taoïstes, utilisés généralement dans la communication quotidienne. Également, le latin, l'histoire de la Bible, la mythologie grecque et les œuvres littéraires français classiques à partir du XVI^e siècle forment aussi le contexte culturel des Français.

Entre autres, les adjectifs de couleur sont un bon exemple sur ce point-là, par exemple : la couleur rouge dans ces deux langues, porte une signification de passion et de chaleur, mais en français, elle a encore des sens péjoratifs, comme la colère, le danger, la révolte et le sang etc. : ainsi, l'expression « être rouge de colère » montre que le visage devient rouge à cause de la colère. Mais en chinois, « le visage rouge » signifie un teint de bonheur, puisque le rouge en chinois représente la bonne chance, la célébration et la joie. Il existe encore un proverbe 红光满面 hóngguāngmǎnmiàn, désignant un visage rouge rayonnant de santé. En outre, l'adjectif chinois « jaune » 黄 huáng a la même prononciation que le caractère 皇 huáng le roi. En plus, dans la Chine ancienne, le jaune est une couleur réservée uniquement pour la famille royale. Ainsi, en chinois, il existe des proverbes comme 黄道吉日 huángdàojírì, il s'agit du jour prospère où tout va se passer bien. Mais en français, en dehors du sens de chaleur, lumière et bonne humeur, le jaune signifie aussi le mensonge et la tromperie. L'expression de « rire jaune » qualifie un rire hypocrite. Une hypothèse des origines de cette locution est « liée au safran, réputé provoquer une sorte de folie qui déclenche un rire incontrôlable ». L'autre hypothèse pense qu'elle vient d'une locution chez Oudin en 1640, citée par l'auteur Claude Duneton : dans « il rit jaune comme farine », la farine fait référence aux « dissimulateurs » en langage argotique. En fait, ce type de sens métaphorique n'est pas exclusif pour les adjectifs de couleur. En français, l'adjectif de goût, « acide », à part la saveur aigre et piquante, peut aussi décrire une personne acerbe, un ton incisif et une couleur criarde. En revanche, en chinois, 酸的 suānde, peut exprimer le sens de « jaloux », venant de la locution chinoise « prendre du vinaigre » pour exprimer la jalousie amoureuse.

Curieusement, bien que les deux pays, la France et la Chine, soient éloignés géographiquement, culturellement et linguistiquement, certains adjectifs de perception se partagent les sens métaphoriques des adjectifs de perception, grâce à des mécanismes physiques similaires et à l'objectivité du monde réel. Par exemple, l'adjectif français « blanc » porte toujours un sens métaphorique comme « pur » et « innocent », comme dans l'expression « être blanc comme neige ». En chinois, l'adjectif correspond 白 bái peut aussi construire un adjectif 清白 qíngbái, il s'agit aussi d'innocent.

Par conséquent, pour 30,50% des adjectifs de perception recueillis, leurs sens métaphoriques font toujours référence à des connaissances culturelles et littéraires. Par ailleurs, ce type de sens

métaphorique nous montre que les expériences sensorielles de l'être humain ont toujours une tendance à s'étendre dans les champs spirituels. Donc, l'enjeu de comprendre ce type de sens métaphorique des adjectifs de perception ne doit pas s'arrêter au niveau linguistique, mais il faut connaître les connaissances sous-jacentes.

2.3 L'influence de la synesthésie : la notion vient de la psychologie et de la rhétorique.

Sous l'influence de la structure linguistique et du contexte culturel, les adjectifs de perception produisent des sens métaphoriques, étant en quelque sorte prédéfinis dans la pragmatique. Néanmoins, il existe un type de sens métaphorique plus souple, établi entre les perceptions des cinq sens. Sur le plan psychologique, cette notion est nommée « synesthésie » par Alfred Vulpien et Jules Millet au XIX^e siècle, désignant « la confusion ou l'association que font certains sujets entre deux sensations de nature différente ». Bien que la synesthésie désigne parfois une association des sensations « le plus souvent congénitale et inexplicée ». En fait, sur le plan langagier, « toutes les langues ont en effet en commun, dans leurs expressions idiomatiques, soit une certaine confusion des différents domaines sensoriels, soit le principe conscient d'une analogie entre ceux-ci. », comme chaud et froid existent en tant qu'adjectifs du toucher, mais dans les expressions « tons chauds/froids » « visage froid », « cœur chaud », ils peuvent également exprimer les sentiments émotionnels et le sens visuel.

En fait, la synesthésie est une notion utilisée aussi dans la rhétorique, et elle est toujours mise en pratique dans la création littéraire. En chinois, la synesthésie est considérée comme une figure de style sur le plan rhétorique. Selon le *Dictionnaire chinois autorisé et encyclopédique Cǐhǎi*, la synesthésie s'appelle aussi « la perception transférée », dans la vie quotidienne, les cinq sens ont toujours des expériences psychologiques interactives. Donc, dans l'écriture, cette figure de style peut exprimer un champ de perception par un autre, pour réaliser une expression empathique. En fait, il existe également une notion française similaire dans le cadre rhétorique, appelée la « métaphore synesthésique », proposée par Stanford, désignant « un transfert de sens entre deux termes ». En fait, bien que la notion de synesthésie, ou bien la métaphore synesthésique n'occupe pas une place dominante dans l'analyse linguistique et littéraire, la pratique de cette notion n'est pas du tout étrangère dans l'expression quotidienne et dans la création littéraire française. Charles Nodier fait une remarque dans ses *Notions élémentaires de linguistique* :

« Un objet avait paru rude ou âpre à la main ou au goût ; le premier organe averti de cette impression en a transporté le nom pittoresque à l'usage de l'ouïe, à celui de la vue, à la désignation des êtres abstraits qui rebutent, qui offensent ou qui blessent. Nous dirons encore aujourd'hui, une couleur crue, une musique terne, une phrase louche, une réflexion amère. »

Nous pouvons dire que les cinq sens humains, bien que distincts, produisent un fonctionnement interactif dans le processus de perception et dans la pragmatique des adjectifs de perception. Certains emplois sont consacrés, les autres sont créés par les individus, dans la création littéraire par exemple. Nous voudrions citer une poésie célèbre de Baudelaire, « Correspondances », s'intégrée aux programmes du lycée en France. Dans beaucoup d'études analytiques, comme chez Jean-Luc et Antony Soron, cette poésie est un bon exemple de l'emploi de synesthésie. Par exemple, le vers « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, doux comme les hautbois, verts comme les prairies » Selon Jean-Luc, dans ce vers, l'adjectif « frais » exprime le toucher, mais il contient aussi un sens métaphorique de « innocent » et « naïf » ; l'autre adjectif « doux » ayant un sens propre de toucher ou bien de goût, relie ici à l'ouïe ; le dernier adjectifs « vert » est évidemment une couleur venant de la vue, mais dans le vers, il est considéré comme une ambiance harmonieuse, où l'odeur et l'image d'herbes devient très frais et vivants.

En chinois, de nombreux anciens poèmes et proverbes empruntent la métaphore synesthésique à des adjectifs de perception pour créer une ambiance pittoresque. Un ancien vers chinois « 暗香浮动月黄昏 ànxiāng fú dòng yuè huánghūn », indique qu'un parfum faible flotte au clair de lune à l'heure du crépuscule. Entre autres, les adjectifs de vue, 暗 àn sombre, et 浮动 fú dòng flottant, décrivent tous le parfum.

Les sens métaphoriques venant de la synesthésie sont difficiles à soumettre à des statistiques, puisque cette troisième petite partie nous montre l'évolution et la flexibilité du langage. Les adjectifs de perception qualifient non seulement un sens humain, mais aussi s'étendent dans les autres champs sensoriels. En même temps, selon les vécus de l'être humain, certains sens métaphoriques peuvent aussi être créés par l'individu dans la création littéraire.

Conclusion.

Cette étude essaie de mettre en lumière les sens des adjectifs de perception, non seulement les sens propres pouvant qualifier et déterminer les expériences sensorielles obtenues à travers les organes sensoriels, mais aussi les sens métaphoriques venant de l'esprit humain. Selon les principes de la linguistique cognitive, nous déduisons trois principes d'analyse, selon lesquels les sens des adjectifs de perception sont classifiés, analysés et recensés. Néanmoins, il faudrait préciser encore une fois que les trois principes d'analyse ne sont pas les causes uniques pour un sens métaphorique. Les raisons pour lesquelles nous relevons ces trois principes d'analyse, sont pour établir en quelque sorte une interaction entre ces disciplines.

Toutes ces analyses nous montrent que les sens métaphoriques des adjectifs de perception viennent tout d'abord de la dérivation des expériences sensorielles concrètes. Ensuite, ils sont figés par toutes les connaissances relatives au contexte culturel d'un peuple, et montent toujours vers les domaines abstraits. Et finalement, ils s'adaptent aussi aux vécus individuels, selon leur propre angle de vue, les sens métaphoriques des adjectifs de perception peuvent être créés de manière rhétorique, surtout dans la création littéraire, nous pouvons créer un vers comme « la nuit étoile le ciel, on voit les étincellements sonnants ». Nous essayons de combiner la vue avec l'audition, pour que l'image de la nuit étoilée soit plus vivante.

En outre, cette étude nous donne également des inspirations pour les disciplines relatives à la langue. D'une part, dans l'apprentissage de la langue étrangère, les sens métaphoriques sont toujours considérés comme la partie impénétrable pour les apprenants. Donc, la didactique du français langue étrangère doit introduire également les connaissances relatives aux disciplines cognitives, puisque l'apprentissage d'une langue est de construire un système langagier, où l'apprenant peut établir une intercompréhension entre la langue maternelle et étrangère. D'autre part, cette étude porte aussi une réflexion sur la traduction d'œuvres littéraires, où les sens métaphoriques des adjectifs de perception sont toujours mis en pratique. Ainsi, dans une œuvre littéraire, l'emploi métaphorique représente en quelque sorte l'esthétique littéraire, et pour les lecteurs, la compréhension des sens métaphoriques désigne un plaisir de lecture. Donc, le traducteur doit-il traduire directement les sens sous-jacents ? Ou bien faut-il trouver une métaphore similaire dans la langue cible ?

Bien que les sens des adjectifs de perception soient parfois divers dans les langues différentes, ils sont aussi les fruits communs de la perception et de la cognition de l'être humain. Par conséquent, l'étude comparative entre les adjectifs de perception français et chinois favorise l'élimination des malentendus dans la communication, et permettent de réaliser les échanges linguistiques, littéraires et interculturels entre la France et la Chine.

Bibliographie

Références françaises :

- ARISTOTE, 1858, *Poétique* (trad. et notes Jules Barthélemy-Saint-Hilaire), Paris, A. Durand.
- BAUDELAIRE, Ch., 1857/2011, « Correspondances », *Les fleurs du Mal*, Paris, Larousse.
- BRUZAN, A., CHEVALIER, J.-M., MOCAN, R., VICOVANU, R., 2015, *La Perception, entre cognition et esthétique*, Classiques Carnier.
- CADIOT, P., 2002, « Métaphore prédicative nominale et motifs lexicaux », *Langue Française*, N 134, pp. 38-57.
- CAVALLA, C., CROZIER, F., 2005, « Expérience d'enseignement de l'expression des Emotion-Sentiments en classe multiculturelle de FLE », in *Diversités culturelles et apprentissage du français*, Edition Polytechnique, pp. 57-70.
- CAVALLA, C., 2006, « Lexique et représentation des sentiments », in *Former les professeurs de langues à l'interculturel. À la rencontre de différents publics*, Belgique, Cortil-Wodon, E.M.E, pp. 185-198.
- COLLECTTA, J.-M., TCHERKASSOF, A., 2003, *Les émotions : cognition, langage et développement*, Mardaga, Sprimont.
- COSNIER, J., 1994, *Psychologie des émotions et des sentiments*, Paris, Retz.
- DETRIE, C., 2001, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion.
- DOMINIQUE, S., « Le jaune : tous les attributs de l'infamie ! », *l'Express*, (https://www.lexpress.fr/styles/5-le-jaune-tous-les-attributs-de-l-infamie_488943.html, consulté le 21 novembre 2019)
- FUCHS, C., 2004, « Pour introduire à la linguistique cognitive », *La linguistique cognitive*, HAL, (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00067934/document>, consulté le 25 octobre 2019)
- JEAN-LUC, « Correspondances : un art poétique idéaliste », *Études littéraires* (<https://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire-correspondances.php>, consulté le 25 novembre 2019)
- HADERMANN P., 2011, « La synesthésie : essai de définition », *Synesthésie et rencontre des arts*, Presses de l'Université Saint-Louis.
- GENETTE, G., 1966, *Figures*, Paris, Editions du Seuil.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M., 1985, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, traduction de Defornel M. et Lecercle J.-J., Paris, Minuit.
- LALA, M.-C., 2005, « La métaphore et le linguiste », in *Figures de la psychanalyse*, N 11, pp. 145-161.
- LALANDE, A., 2010, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF.
- NOËL, F. J. M., CHAPSAL, C. P., 1889, *Langue française Grammaire*, Paris, C. Delagrave.
- NODIER, C., 1834, *Notions élémentaires de Linguistique ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture*, Bruxelles, Eugene Renduel.
- PLANELLES, G., 2014, *Les 1001 expressions préférées des Français*, Paris, Opportun.
- PRANDI, M., 2002, « La métaphore : de la définition à la typologie », *Langue Française*, N 134, Nouvelles approches de la métaphore, pp. 6-19.
- TAMBA-MECZ, I., 1981, *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, PUF.
- TAMINE, J. 1979, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, N 54, pp. 65-81.
- SORON, A., 2005, *Séquence pédagogique : Baudelaire, les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard.
- STANDORF, W.B., 1942, « Synaesthetic Metaphor », in *Comparative Literature Studies/Études de littérature comparée*, II, pp. 26-30.

Références chinoises :

- LI, P., 1998, « sensation, vue, ouïe, toucher, odorat et goût » (« 感觉视觉听觉触觉嗅觉和味觉 »), dans *Recent Developments in Science and Technology Abroad*, N 9.
- LIU, Z., 2004, « Analyse du développement du sens des adjectifs de perception » (« 感官形容词词义演变 »), *Journal of Zhanjiang Ocean University*, Vol. 24, N 2, pp. 97-101.
- GAO, Q., 2010, « Analyse cognitive de la métaphore des sens en mandarin » (« 汉语感官隐喻的认知阐释 »), *Littérature*, 2010 (10), pp. 124-125.
- SHU, D., 2000, *Étude de la métaphore (隐喻学研究)*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press.

- HOU, B., 2008, *La sémantique du lexique sensoriel du mandarin* (汉语感官词的语义语法研究), sous la direction de Li B., mémoire de master de l'Université normale de Nankin.
- HOU, R., 2003, « Les systèmes métaphoriques des sens en mandarin » (« 汉语感官范畴隐喻系统 »), dans *Journal of Zhengzhou University (Philosophy and Social Sciences Edition)*, N 5, pp. 108-112.
- WANG, C., 2004, « Théories du phénomène de la synesthésie et analyse les caractéristiques des fonctions » (« 通感现象的理论依据及功能特点分析 »), *Foreign Language Education*, N 9, pp. 35-37.
- WANG, S., 2002, « Synesthésie et Métaphore » (« 通感与概念隐喻 »), *Foreign Language Research*, N 3, pp. 91-94.
- ZHANG, Y., 2017, « La présentation synthétique du lexique de perception en mandarin » (« 汉语感官词研究综述 »), dans *Journal of guanxi normal university for nationalities*, Vol. 34, N 5, pp. 73-77.
- ZHAO, Y., 2001, *Synthèse de la linguistique cognitive* (通感与概念隐喻), Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press.

Corpus

Le corpus chinois en ligne : BLCU Corpus Center (BCC), URL : <http://bcc.blcu.edu.cn>

Le corpus français en ligne : Frantext, URL : <https://www.frantext.fr>

Dictionnaires

Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 1994, Paris, Dictionnaire le Robert.

Le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI), URL : <http://atilf.atilf.fr>

XIA, Z. et alii, 1999, *le Dictionnaire Chinois Autorisé et Encyclopédique Cihai* 辞海, Shanghai, maison d'édition lexicographique de Shanghai.

Xiandai Hanyu Cidian (Dictionnaire du mandarin moderne, 现代汉语词典), 2016, Pékin, The Commercial Press.

SENTIR ET FEEL : DEUX REPRÉSENTATIONS DE LA PERCEPTION Stéphanie BÉLIGON (Sorbonne-Université)

Le verbe français *sentir* et le verbe *feel* en anglais sont deux verbes de perception dont la confrontation nous paraît intéressante car ils renvoient à la fois à la perception par un ou des sens physiologiques – le toucher pour les deux lexèmes, ainsi que l’odorat et le goût pour ce qui est de *sentir* – mais ils réfèrent aussi à la proprioception (perception – consciente ou non – que le sujet a de la position de son corps dans l’espace), à l’intéroception (capacité du sujet à évaluer son activité physiologique), à l’intuition et à la cognition. De plus, *feel* renvoie aux affects, tandis que deux verbes formés sur *sentir* (*se sentir* et *ressentir*) assument cette même tâche en français. On observe donc à la fois des ressemblances frappantes entre les deux verbes et des différences évidentes, qui invitent à se demander si *feel* et *sentir* présentent une véritable parenté sémantique ou si leurs points de convergence sont purement contingents.

Cet article a pour objectif de déceler le cœur sémantique de ces deux verbes et de montrer que ces derniers font affleurer des conceptions de la perception divergentes en français et en anglais. Pour ce faire, la première section présentera leurs emplois pour délimiter leurs terrains sémantiques respectifs ; nous analyserons ensuite les emplois de *sentir* avant de présenter ceux de *feel*. Au cours de cette exploration, nous esquisserons une ontologie du toucher et de l’odorat, deux des sens physiologiques désignés par ces verbes, car ils nous semblent offrir une voie d’accès privilégiée au sémantisme des deux lexèmes.

1. Cas d’emploi de *sentir* et *feel*.

Le tableau n°1 présente une synthèse des emplois de *sentir* et *feel* et inclut des exemples, pour l’essentiel littéraires, issus de l’*Oxford English Dictionary* et de l’*Oxford Learner’s Dictionary* pour l’anglais et du *Trésor de la Langue française informatisé* et de *Frantext* pour le français¹⁴⁶.

	<i>feel</i>	<i>sentir</i>
Perception involontaire	<p>Perception tactile</p> <p>2. <i>Je sentais une caresse légère. / a. He could feel the wind on his face.</i></p> <p>Proprioception / intéroception</p> <p>3. <i>J’ai senti tout mon ventre se crisper. / b. He felt intense pressure on his bladder.</i></p> <p>Intuition</p> <p>5. <i>On sentait cette confiance insensée chez tous les hommes. / c. Can you feel the tension in this room?</i></p>	
		<p>Odorat</p> <p>1. <i>Il sentit le parfum de ses épaule rondes.</i></p> <p>Goût</p>

¹⁴⁶ Pour les définitions correspondantes, voir le tableau n°3 en annexe.

		4. Elle sentait une saveur âcre.
Affects et états mentaux / psychologiques	d. He felt in control again. e. Everybody felt good about living here. f. I feel confident I could get into any fight scene and rock it.	6. Il sentait un besoin de chaleur humaine. → se sentir, ressentir 7. Le voyageur ressent une joie vive. 8. Tu te sens mieux ?
Opinion	9. Il sentit bien qu'il fallait paraître aux Bouffes dans la loge de Mme de Fervaques. / g. To be young is to feel that time will never run out.	
Perception volontaire	Toucher h. She felt in her pocket and found the compass.	Odorat 10. Sentez cette odeur.
Emission de stimuli	Toucher i. The air felt warm. j. This wallet feels like leather. Atmosphère / impression k. I'd forgotten how it felt to stand in the winner's circle. l. The place feels old-fashioned.	Odorat 11. Tu sens l'eau de vie. / Ça sent la rose. Goût 12. Ce chocolat sent la praline. Essence du perçu 13. Ce vent froid sent déjà l'automne. 14. Ça sent l'arnaque

Tableau 1. Correspondances entre *feel* et *sentir*

Dans le cas de la perception involontaire, *feel* et *sentir* renvoient au toucher, à la proprioception, à l'intéroception et à l'intuition, mais *sentir* réfère également à l'odorat et au goût. Cette asymétrie s'affirme avec la perception volontaire : *feel* renvoie exclusivement au toucher (*She felt in her pocket*) et *sentir* à l'odorat (*Sentez cette odeur*).

Pour ce qui est de l'émission de stimuli : là encore, *feel* est lié aux propriétés tactiles (*This wallet feels like leather*) et *sentir* aux propriétés olfactives et gustatives du perçu (*Tu sens l'eau de vie ; Ce chocolat sent la praline*).

Quant aux significations plus abstraites, *feel* est associé à une atmosphère, une impression produite sur le percevant (*The place feels old-fashioned*) et *sentir* à l'essence du perçu (*Ça sent l'arnaque* peut se gloser par *C'est une arnaque*).

Comme le résume le Tableau 2, dans le domaine de la perception par les cinq sens physiologiques, *feel* est toujours lié au toucher à l'exclusion des autres sens tandis que *sentir* peut renvoyer au goût et au toucher mais est compatible avec l'odorat dans toutes les configurations (perception volontaire, involontaire et émission de stimuli).

	vue		ouïe		odorat		goût		toucher	
Perception involontaire	<i>see</i>	<i>voir</i>	<i>hear</i>	<i>entendre</i>				<i>sentir</i>		<i>sentir</i>
Perception volontaire		<i>regarder</i>	<i>listen</i>	<i>écouter</i>				<i>goûter ?</i>		<i>toucher</i>
Emission / production de stimuli	<i>look</i>	<i>avoir l'air</i>	<i>sound</i>	?	<i>smell</i>	<i>sentir</i>	<i>taste</i>	<i>sentir / avoir un goût de</i>	<i>feel</i>	« on dirait » / avoir l'air d'être

Tableau 2. Système des verbes de perception en anglais et en français

De plus, *sentir* est le seul des verbes de perception en français qui soit commun à la perception involontaire, à la perception volontaire et à l'émission de stimuli. En anglais, *feel* est l'un des trois verbes – avec *smell* et *taste* – qui présentent une telle caractéristique.

Ces comparaisons montrent que *feel* et *sentir* s'insèrent dans un réseau complexe, dont on peut se demander, au vu des irrégularités qu'il présente, s'il forme un système parfaitement cohérent ou non. Nous allons chercher à démontrer qu'il faut répondre par l'affirmative à cette question. Avant cela, nous ajoutons encore trois remarques :

a. *feel* et *sentir* paraissent se trouver sur un pied d'égalité dans le domaine des opinions, comme dans les exemples 9 (*Il sentit bien qu'il fallait paraître aux Bouffes dans la loge de Mme de Fervaques*) et g) (*To be young is to feel that time will never run out*) du Tableau 2. On observe pourtant que ces verbes ne sont pas traduits l'un par l'autre : dans une étude antérieure (cf. Béliçon & Bourdier : 2018), nous avons noté que l'énoncé :

Aunt Petunia seemed to **feel** that the best way to keep up Dudley's morale was to make sure that he did, at least, get more to eat than Harry.

donnait lieu à la traduction :

La tante Pétunia semblait **penser** que le meilleur moyen de soutenir le moral de Dudley, c'était de s'assurer qu'il ait toujours davantage à manger que Harry. (cité par Béliçon & Bourdier : 2018 : 161)¹⁴⁷

La traduction « La tante Pétunia semblait **sentir** que le meilleur moyen de soutenir le moral de Dudley » impliquerait une validation par le narrateur de l'opinion de la tante Pétunia, ce qui n'est pas le cas avec *feel*.

De même, nous avons relevé dans un autre article (cf. Béliçon : 2018) que *sentir* + complétive n'était pas systématiquement traduit par *feel* + complétive :

Confusément, il *sentait que la catastrophe proviendrait de ce secret organique...*

¹⁴⁷ Ce travail repose sur l'exploitation du corpus Codex mis au point à l'Université Paris-Est Créteil ; il se constitue d'extraits de 45 romans en anglais publiés depuis 1980, soit 301649 mots, et de leur traduction.

He vaguely sensed that a catastrophe would be born of that organic secret. (EMOLEX¹⁴⁸ cité par Béligon : 2018 : 78)

Cette non-traduction de *feel* par *sentir* (et réciproquement) suggère que les deux verbes ne sont pas aussi proches sémantiquement dans cet emploi que ce que l'on pourrait *a priori* supposer : l'opinion exprimée par *sentir* est validée par l'énonciateur, elle est présentée comme conforme aux faits, alors que l'opinion exprimée par *feel* est une appréciation subjective, qui peut être validée par les faits ou non.

b. *Feel* est employé dans le domaine des affects et des états psychologiques ou mentaux, alors que *sentir* laisse plutôt la place à *se sentir* + adjectif et *ressentir* + syntagme nominal : un énoncé tel que *Je me sens triste* est tout-à-fait grammatical alors que * *?I feel myself sad* relève du non-sens.

c. On note également des différences de construction entre ces verbes. Parmi celles-ci, relevons le cas de l'émission de stimuli, dans lesquels *feel* est suivi de la préposition *like*, tandis que *sentir* se construit directement avec un syntagme nominal :

It feels like like leather.

Tu sens l'eau de vie. / Ça sent la rose.

Nous y reviendrons dans la section 4.

Pour expliquer ces différences, nous nous intéressons d'abord à la polysémie de *sentir*.

2. La polysémie de *sentir*.

2.1. Quelques remarques étymologiques.

Sentir a pour origine latine *sentio*, « percevoir par les sens (les sons, les sensations de plaisir, de douleur, etc.) et par l'intelligence »¹⁴⁹, dont le sémantisme n'inclut pas l'odorat, et c'est au XII^{ème} siècle que *sentir* supplante le verbe *oloir*, qui renvoie à l'idée d'exhaler et de percevoir une odeur¹⁵⁰. Le sens physiologique de l'odorat correspond donc à une sorte d'excroissance de sa signification originelle. Ceci laisse à penser que le rapprochement entre les autres types de perception désignés par *sentir* et la perception par l'odorat ont été conçus comme suffisamment proches pour justifier le recours à un même lexème. Dès lors, la question qui se pose est celle de l'unité de ces différentes modalités perceptives. Nous faisons l'hypothèse que le point commun entre ces modes de perception est *ce qu'ils ne sont pas* et que *sentir* se définit négativement : *sentir*, c'est appréhender par un autre mode que la vue et l'ouïe. Cette hypothèse découle de ce que les sens physiologiques mettent chacun en œuvre de façon spécifique l'interaction entre le sujet-percevant et perçu : avec la vue, perception et perçu coïncident : le percevant identifie ce qu'il voit de façon non médiatisée et l'image produite par le perçu est conçue comme coïncidant pleinement avec le perçu, comme *étant* ce perçu : ainsi, *En passant, j'ai vu la fontaine Saint-Michel* est un énoncé non marqué pour renvoyer à la perception visuelle, alors que *J'ai vu l'image de la fontaine* renverrait par exemple à une affiche ou à un hologramme.

¹⁴⁸ Disponible sur : <http://phraseotext.univ-grenoble-alpes.fr/emoBase/index.php>

¹⁴⁹ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/sentir>

¹⁵⁰ Cf. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/sentir>

Il en va tout autrement avec l'odorat : ce qui est perçu est bien une odeur, dotée d'une existence propre, et non l'objet dont elle émane. Un énoncé tel que *J'ai senti le café en entrant dans la pièce* équivaut à *J'en senti l'odeur du café en entrant dans la pièce*.

Pour mieux cerner la signification de *sentir*, nous proposons dans ce qui suit une brève ontologie des odeurs.

2.2. Autonomie des odeurs.

Kleiber et Vuillaume (2011 : 31) estiment que les odeurs ont le « statut d'entités autonomes ». Selon eux,

si on perçoit une odeur de frites, on ne perçoit pas nécessairement les frites [...]. C'est donc bien l'odeur seule qui est l'objet de la perception. [...] [J]e ne peux percevoir avec le « nez » que l'odeur des frites, et non les frites elles-mêmes, alors qu'avec la vue je perçois en même temps la voiture et sa couleur. Ce truisme [...] implique, par avance, que **les odeurs ne peuvent être perçues que détachées de l'objet-source**, puisque celui-ci ne peut être perçu que par un sens autre que l'odorat. (Kleiber & Vuillaume : 2011 : 32)

Ils observent que cette caractéristique ontologique a d'ailleurs un pendant linguistique : « les emplois du N *odeur* montrent clairement que les odeurs sont conçues comme existant en dehors de la substance dont elles émanent » :

On n'a pas, pour les odeurs, un syntagme binominal du type :

(39) Un N d'odeur + modificateur

semblable à celui dont on dispose pour les couleurs :

(40) Une robe de couleur bleue.

(41) *Un citron d'odeur sucrée.

(42) *Un gâteau d'odeur de citron.

C'est la préposition *à* qui s'impose :

(43) Un citron à l'odeur sucrée.

(44) Un gâteau à l'odeur de citron. (Kleiber & Vuillaume : 2011 : 32)

or ils rappellent que :

[s]elon P. Cadiot (1997 : 63), *à* « ne traduit rien de plus que l'attribution (« externe ») d'un élément de caractérisation » et « maintient l'extériorité des propriétés spécifiantes construites à partir du domaine de N2 » alors que *de* « vise l'identification (« interne »), (« essentielle ») et *incorpore* dans la représentation suscitée par N1 le domaine de spécification référentielle que permet de fixer N2 ». Les odeurs sont donc conceptualisées comme des éléments indépendants de leur source et non pas comme des éléments qui font un avec elle, comme les couleurs avec leur objet porteur. (Kleiber & Vuillaume 2011 : 32)

Le caractère volatile des odeurs conforte cette analyse : « le lieu d'existence des odeurs n'est pas l'objet source, comme l'objet porteur l'est pour les couleurs, mais l'air qui nous environne. Les odeurs flottent, se répandent, montent, s'élèvent... dans l'air » (Kleiber & Vuillaume 2011 : 32). Nous retenons de ces observations que sentir une odeur, c'est saisir une substance qui a une existence propre ; celle-ci paraît immatérielle, tout se passe comme si elle n'avait d'autre existence que celle de provoquer une sensation. Si voir un objet, c'est percevoir l'existence de cet objet et son identité, sentir, c'est, de façon quelque peu tautologique, sentir une sensation.

Nous pouvons maintenant aborder l'étude du verbe *sentir* lui-même ; pour ce faire, nous rappelons l'approche de Franckel (2004).

2.3. Franckel (2004).

L'auteur part du sens relatif à l'intuition de *sentir* pour proposer une forme schématique du verbe. Commentant un dialogue tel que le suivant :

- « – Pierre ne va pas venir.
- Comment tu le sais ?
- Je le sens. »

Il explique que « je le sens » peut être glosé par « *j'en ai l'intuition, la conviction intime, d'une part, quelque chose me le dit, d'autre part.* » Selon lui, « c'est la *conjonction* de ces deux formulations qui est susceptible de constituer une reformulation satisfaisante. » Il en déduit que :

sentir établit une dissociation entre *l'existence* de quelque chose d'un côté, et celle d'une représentation que ce quelque chose déclenche et qui s'impose au sujet, d'un autre côté. [...] [*S*]entir rend fuyante et opaque l'identité de ce qui est senti. Il établit une coupure entre la *représentation que j'ai* de quelque chose et ce qu'*est* le quelque chose qui déclenche la représentation qui s'impose ainsi à moi.

Il en découle que *sentir* marque « une double prédication d'existence » :

- prédication d'existence de quelque chose (**E**), « un existant quelque part » donc lié à un site d'existence.
- prédication d'existence d'une représentation **P** dont le site d'existence est un sujet **S**.

Nous retenons que, dans le cas de l'intuition exprimée par *sentir*, il y a distinction entre ce qui est perçu et la représentation à laquelle donne lieu ce perçu. La dichotomie relevée n'est pas sans rappeler ce qui est en jeu dans l'odorat, modalité dans laquelle nous avons vu que se distinguent l'odeur perçue et sa source, c'est-à-dire l'objet de la perception et le « quelque chose », pour reprendre la formulation de Franckel, qui en est à l'origine. Y aurait-il bien là un modèle qui embrasse tous les emplois de *sentir* ?

Dans le cas de la perception du corps propre (intéroception et proprioception), il y a certes représentation, comme l'explique Franckel, mais il y a d'abord et avant tout sensation : en 3¹⁵¹ (*J'ai senti tout mon ventre se crispé*), par exemple, le ventre qui se crispe n'a d'incidence sur rien ni personne d'autre que celui qui les sent. Comme avec l'odeur, la sensation a une source, ici, une partie du corps, et ce qui est perçu, c'est la sensation à laquelle donne lieu le changement qu'elle subit.

Dans le cas des entités non matérielles, la *confiance insensée* de l'exemple 5 (*On sentait cette confiance insensée chez tous les hommes*) et le *besoin de chaleur humaine* de l'exemple 6 (*Il sentait un besoin de chaleur humaine*), là encore, la réalité du senti n'a d'autre manifestation que celle d'être perçu par le sujet percevant (bien qu'elle puisse avoir des causes matérielles, telles que les circonstances qui donnent lieu à ce besoin de chaleur humaine).

Dans les emplois cognitifs de *sentir*, en 9' (*Je sentais que cela devait rester un secret*) et 9'' (*Je sentais que le courant passait*), la nécessité de garder le secret et le courant qui passe n'ont pas de manifestation concrète en dehors du fait que le percevant les perçoit.

En d'autres termes, ces emplois de *sentir* ont pour point commun que le mode d'être de ce qui est perçu n'est pas identifiable en dehors de l'expérience du percevant, même s'il peut avoir une cause matérielle.

¹⁵¹ Nous reprenons ici, comme en 3.4., les exemples du tableau n°1.

Au sujet des exemples 11 (*Tu sens l'eau de vie / Ça sent la rose*) et 12 (*Ce chocolat sent la praline*), rappelons que *sentir* est le seul des verbes de perception en français qui ait cet emploi copule : on peut supposer que c'est précisément parce que la perception en jeu avec *sentir* a pour objet un existant qui a pour mode d'existence premier d'être senti : il y a identité entre l'odeur perçue et celle qui se dégage, d'où la réversibilité entre le stimulus émis et sa perception, qui justifie que le même verbe soit employé. Il en va de même pour le goût, dans l'exemple 12.

Ce que nomme la caresse de l'exemple 2 (*Je sentais une caresse légère*), c'est à nouveau une sensation et on pourrait étendre cette remarque aux sensations tactiles en général : sentir une araignée vous courir sur le bras, c'est sentir un effleurement, qui est ensuite identifié comme provoqué par le déplacement d'une araignée.

La même analyse vaut pour 13 (*Ce vent froid sent déjà l'automne*) et 14 (*Ça sent l'arnaque*) : si ce vent sent l'automne, c'est qu'il donne les mêmes sensations que l'automne ; une situation qui sent l'arnaque est à l'origine de la même interprétation qu'une arnaque.

Ces exemples valident l'idée que ce que *sentir* dénote, c'est la perception d'une entité qui n'a de réalité que pour le sujet-expérient, sans que cela signifie pour autant que la sensation perçue ne corresponde à aucun objet externe au sujet-expérient.

Nous poursuivons ces réflexions par quelques remarques sur *se sentir* et *ressentir*.

2.4. Du côté des affects : *se sentir* et *ressentir*.

Nous ne pouvons, dans les limites de cet article, proposer une analyse détaillée de ces deux verbes, nous nous contentons ici de quelques observations dont le but est de mieux cerner le sémantisme de *sentir*.

Se sentir a pour signification, dès le début du XII^{ème} s., « avoir conscience de son propre état ». On le trouve dans des emplois tels que « se sentir bien / fiévreux / triste / joyeux » – et il renvoie alors à l'état intérieur du sujet – mais aussi dans des emplois comme « se sentir capable », où il renvoie à un jugement du sujet sur lui-même. Dans un cas comme dans l'autre, l'expérient est à la fois percevant et perçu, d'où l'emploi du pronom réfléchi¹⁵². Avec *se sentir*, le percevant se dédouble : perçu et percevant ne coïncident pas totalement, puisqu'ils sont exprimés par deux pronoms : *se sentir joyeux*, ce n'est donc pas simplement être joyeux : c'est être joyeux ET avoir une certaine conscience de son état.

Quant à *ressentir*, il soulève la question de la présence du préfixe *re-*. Jalenques (2002 : 85) explique qu'il « signifie que l'actualisation du procès associé à la base verbale (P2) vient modifier la situation résultant de l'actualisation d'un premier procès (P1) ». Dans cette optique, ce que code *ressentir*, c'est qu'il y a non seulement perception, comme avec *sentir*, mais que l'actualisation du procès modifie l'état premier du percevant. La valeur de *re-* rejoint ici celle d'itération, qui lui est souvent attribuée, dans la mesure où il y a dépassement de la simple perception : celle-ci s'enregistre dans l'état du sujet-percevant.

2.5. Bilan.

À l'issue de ce parcours des emplois de *sentir*, on peut conclure que le verbe marque une perception qui se définit avant tout par le fait qu'elle correspond à une sensation provoquée par une entité qui a un mode d'existence *sui generis* et qui se distingue de sa source. Le rapport de *sentir* avec l'odorat est central et il est essentiel pour saisir ce qui est en jeu avec le verbe mais il n'est pas premier, de sorte que l'odorat agit plus à la façon d'un révélateur du cœur sémantique de *sentir* que comme une matrice sémantique. Avec ce verbe, la perception est appréhendée comme saisie d'une sensation, déconnectée de l'objet qui en est à l'origine. *Sentir* a donc quelque chose de circulaire car

¹⁵² Pour une analyse des verbes pronominaux, voir par exemple Lauwers et Tobback (2013).

sentir, c'est sentir une sensation.

Par ailleurs, il est logique que le verbe en vienne à exprimer les affects et autres états intérieurs dans la mesure où il traite d'une perception qui n'a de réalité que pour le percevant ; toutefois, il n'est pas intrinsèquement lié à l'intériorité de l'expérient : pour l'exprimer, le pronom réfléchi *se* et le préfixe *re-* viennent à son secours.

Comme nous allons le voir dans la section qui suit, le fonctionnement de *feel* est différent.

3. Polysémie de *feel*.

3.1. Quelques remarques sur le système des verbes de perception en anglais.

Feel paraît être lié au toucher de longue date, puisque dès le vieil anglais, *feolan* signifie « to touch or have a sensory experience of; perceive, sense (something) »¹⁵³. De plus, l'anglais, réserve à chacun des cinq sens un ou des verbes qui leur sont propres : contrairement au français, où *sentir* s'immisce dans plusieurs modalités sensorielles, on observe une compartimentation des verbes en fonction du sens physiologique impliqué. *Look* et *see* sont liés à la vue, *listen*, *hear* et *sound* à l'ouïe, *smell* à l'odorat, *taste* au goût et *feel* au toucher. *Feel* renvoie en outre à d'autres types de perception non liés aux cinq sens, tels que la proprioception et l'intéroception.

Enfin, *feel* fait partie des trois verbes, avec *smell* et *taste*, qui s'appliquent à la fois à la perception volontaire, involontaire et à l'émission de stimuli sensoriels.

3.2. Détour par le toucher.

Il nous convient de faire un détour par une petite ontologie du toucher, dans la mesure où c'est avec celui-ci, parmi les cinq sens physiologiques, que *feel* entretient un lien privilégié. La peau, organe-phare du toucher est, selon Consoli (2003),

[...] non seulement l'organe du toucher [...] mais l'organe privilégié, visible, de la vie de relation, le lieu de naissance de la tendresse, la limite de l'individu et la représentante de la limite de son espace psychique. (Consoli 2003 : 21)

Elle marque les limites de l'individu et, de ce fait, assure un rôle transitionnel entre l'individu et le monde extérieur, elle est même le lieu du contact de chaque instant entre le sujet et le monde. L'auteur souligne aussi que la peau « enveloppe tout le corps » : le toucher est donc un contact qui met l'individu tout entier en prise directe avec le monde qui l'entoure. En outre, comme le note Merleau-Ponty, il y a réversibilité dans le toucher car ce qui touche est également touché¹⁵⁴ : dans le toucher, le sujet-percevant est affecté autant que le perçu du fait du contact immédiat entre perçu et percevant.

3.3. Paulin (2003).

Revenons-en à *feel*, en passant par l'étude de Paulin (2003). Selon l'auteur, « [*f*]*feel* est un

¹⁵³ <https://www.etymonline.com/search?q=feel>

¹⁵⁴ « Pour comprendre ce rapport de la sensation et de mon corps, Husserl fait appel à une expérience du toucher. Quand je touche ma main gauche avec ma main droite, ma main touchante saisit ma main touchée comme une chose. Mais soudain, je m'avise que ma main gauche se met à sentir. Les rapports se renversent. Nous faisons l'expérience d'un recouvrement entre l'apport de la main gauche et celui de la main droite, et d'un renversement de leur fonction. Cette variation montre qu'il s'agit toujours de la même main. Comme chose physique elle reste toujours ce qu'elle est, et pourtant elle est différente selon qu'elle est touchée ou touchante » (Merleau-Ponty 1995 : 107).

relateur qui localise deux éléments X et Y l'un par rapport à l'autre et qui attribue une qualité Z à X ou Y » (Paulin : 2003 : 133). Elle propose la « métadéfinition » suivante : « perceive or ascertain by touch or some other perception » (Paulin 2003 : 133). Ce qui suit vise à préciser ces gloses et à rendre compte du primat du toucher.

3.4. Cas d'emploi.

Dans le cas du toucher et de l'intéroception, le sujet percevant est affecté de façon immédiate par le perçu, puisque celui-ci est en contact direct avec lui ou est un élément interne, comme en a. *He could feel the wind on his face* et en b. *He felt intense pressure on his bladder*.

Il en va de même dans le cas de la perception d'entités immatérielles (cf. c. *We have not yet felt the chomp of the worldwide credit crunch*) : la crise évoquée est envisagée pour les conséquences qu'elle est susceptible d'avoir sur les sujets percevants.

Dans le cas des affects, le perçu consiste en l'effet qu'il a sur l'état du sujet-expérient (cf. e. *Everybody felt good about living here*). Dans le cas des états psychologiques ou mentaux, la perception est immédiate puisqu'il n'y a pas d'intermédiaire entre le sujet et lui-même (cf. d. *He felt in control again* et f. *I feel confident I could get into any fight scene and rock it*).

Il en va de même pour le sens cognitif de *feel* : cette fois-ci, c'est un contenu intellectuel qui est perçu par le sujet-percevant, qui émane de lui et qui a un effet sur lui (cf. g. *To be young is to feel that time will never run out*). Enfin, lorsque *feel* renvoie aux propriétés du perçu :

i. *The air felt warm*.

j. *This wallet feels like leather*.

k. *I'd forgotten how it felt to stand in the winner's circle*.

ces propriétés (qu'elles soient tactiles ou renvoient à une atmosphère) concernent l'effet qu'elles ont sur le percevant.

On s'aperçoit ainsi que *feel* réfère non pas tant à la perception d'une entité extérieure qu'à l'effet que produit cette entité sur le percevant : c'est ce qui explique que *feel* puisse référer aux états intérieurs (cognition, intuition, affects) sans le truchement d'un pronom réfléchi, par exemple. C'est aussi ce qui explique qu'il soit lié au toucher, qui est le sens de la proximité par excellence, par opposition à la vue et à l'ouïe, mais aussi de la confusion entre percevant et perçu, contrairement au goût et à l'odorat.

Enfin, la réversabilité de *feel* a les mêmes causes : puisque la perception en jeu est en lien non pas avec l'objet perçu mais avec l'effet qu'il produit, cet effet peut être objectivé (c'est-à-dire rattaché à l'objet qui le suscite) sans perdre le lien avec la perception qui le fonde ; ce lien est exprimé de façon iconique par l'unité du lexème *feel* dans ses différents emplois, que le sujet grammatical désigne le percevant ou le perçu.

3.5. Bilan.

Il résulte de ce développement que *sentir* et *feel* arrivent parfois au même point final sémantique par des voies différentes, ce qui explique qu'ils se ressemblent beaucoup sans pour autant se superposer parfaitement. L'un et l'autre sont liés à un perçu qui peut rester opaque : cela tient, dans le cas de *sentir*, à ce que le perçu ne s'identifie pas à sa source et, dans le cas de *feel*, à ce que le verbe porte sur l'effet que le perçu a sur le percevant et non sur le perçu lui-même.

Pour clore cette comparaison, nous poursuivons avec quelques remarques sur la syntaxe des emplois de *sentir* et *feel* comme verbes copules.

4. *It feels like leather, Ça sent la rose* : statut des perceptions en français et en anglais.

Les hypothèses avancées par Farge (2012), qui compare *sentir* en français et *riechen*, en allemand, paraissent riches d'enseignement. Il confronte les énoncés *Il sent le musc* et *Er riecht nach Moschus*, qui ont la même signification :

Ein anderer syntaktischer Unterschied besteht in der Erwähnung der Quelle: « Il sent le musc »/ « Er riecht nach Moschus » Im Französischen ist das Verb in diesem Sinne wieder transitiv, während es im Deutschen intransitiv ist. Was soll das heißen? Ein Blick auf den deutschen Satzbau kann die Antwort auf die Frage geben. Im Deutschen riecht es nach Rose, nach Mief... Die Präposition *nach* drückt aus, dass der Geruch einen an den Geruch der Rose, des Miefs erinnert... Einerseits wird ein wahrnehmendes Subjekt vorausgesetzt, andererseits wird nicht ein gewisser Geruch empfunden, sondern ein Streben nach einem an und für sich unzugänglichen Objekt, das es außerhalb der gegebenen Erfahrung der Wahrnehmung nicht *per se* geben muss. Im Französischen verhält es sich anders: « La rose sent la rose, la pièce sent le renfermé... ». Der Gebrauch der Akkusativs weist darauf hin, dass der Geruch als wahrgenommenes Objekt gilt: das heißt, dass es den Geruch an sich gibt, der Geruch verfügt über eine eigene Wirklichkeit.

Une autre différence syntaxique est la mention de la source : en français, le verbe, employé dans ce sens est à nouveau transitif, alors qu'en allemand, il est intransitif. Que peut-on en conclure ? Un coup d'œil à la syntaxe allemande peut donner la réponse à cette question. En allemand, dans « es riecht nach Rose, nach Mief »... la préposition *nach* exprime l'idée que l'odeur en question rappelle l'odeur de la rose, une odeur de renfermé, etc. D'une part, un sujet percevant est présupposé, d'autre part, ce qui est exprimé, ce n'est pas qu'une certaine odeur est sentie, mais plutôt qu'il y a effort en direction d'un objet qui est en soi inaccessible, qui n'existe pas en soi hors de l'expérience de la perception. La situation est différente en français : « La rose sent la rose, la pièce sent le renfermé... ». L'emploi de compléments d'objets directs indique que l'odeur est perçue comme un objet : l'odeur existe en elle-même, elle a sa propre réalité. (notre traduction)

L'auteur conclut que la construction de ces verbes suggère une conceptualisation différente de l'odeur en français et en allemand :

Im Französischen wird das Wahrgenommene allerdings als einen der Wahrnehmung vorbestehenden Gegenstand der Welt angesehen, während das Wahrgenommene im Deutschen erst durch die Wahrnehmung entsteht.

En français, cependant, ce qui est perçu est considéré comme un objet du monde préexistant de la perception, alors que ce qui est perçu en allemand est seulement créé par la perception. (notre traduction)

En allemand, le résultat du processus de perception n'est pas un accès direct à un objet du monde, c'est une co-construction, qui résulte de la rencontre du percevant et du monde. Il nous semble que la syntaxe de *feel* traduit une approche similaire, puisque la perception passe par la comparaison (« it feels like... »), comme si le perçu n'était pas directement accessible : ce qui l'est, c'est la sensation déjà vécue au contact du comparant. En français, en revanche, *sentir* se construit directement, d'où l'idée que l'olfaction donne un accès non médiatisé à cette réalité singulière qu'est l'odeur.

6. Conclusion.

Nous concluons sur quelques mots d'explication sur les figures 1 et 2 ci-dessous, qui représentent le sémantisme de *sentir* et *feel* : la première (représentation de *sentir*) montre qu'en premier lieu, des sources (objets concrets, l'expérience lui-même) émettent des entités intermédiaires (odeur, goût, affect, contenu cognitif) et que ce sont ces entités intermédiaires qui sont saisies par la perception. Dans le second schéma, représentant le sens de *feel*, on voit que des entités de natures

très diverses produisent un effet sur l'état de l'expérient et c'est la saisie de cet état qui est exprimée par *feel*.

Nous espérons avoir montré que *sentir* et *feel* s'insèrent chacun dans un système parfaitement cohérent, en dépit de ses irrégularités et idiosyncrasies de surface, et que cette cohérence a pour fondement les spécificités des modalités sensorielles à l'œuvre avec ces verbes. Nous espérons également avoir mis en lumière que les deux verbes sont le reflet de conceptions bien distinctes des perceptions, l'une, associée à *sentir*, cartésienne, dans laquelle la sensation est une réalité *sui generis*, l'autre, dont relève *feel*, plus liée à une approche empiriste, dans laquelle ce qui se perçoit est l'effet de la perception sur le percevant.

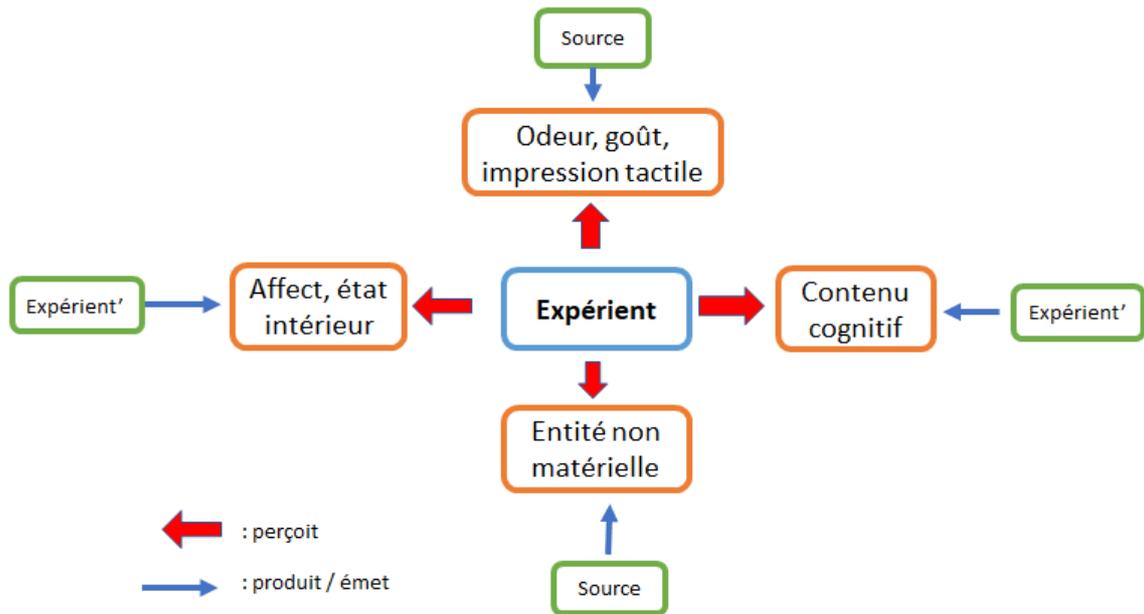


Figure 1. Sémantisme de *sentir*

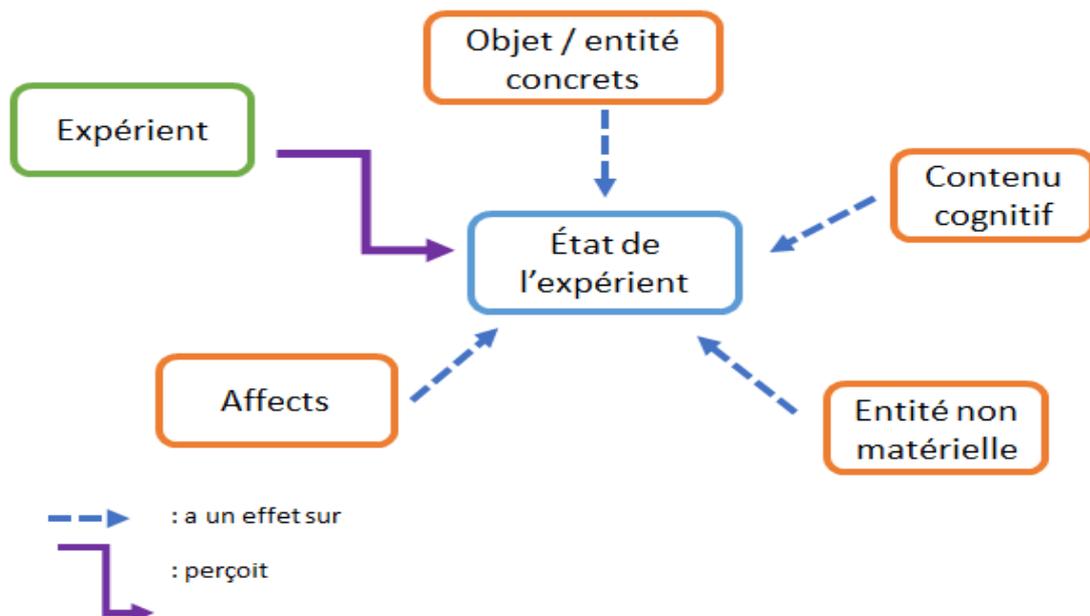


Figure 2. Sémantisme de *feel*

Bibliographie.

- BÉLIGON, S., BOURDIER, V., 2018, « *Feel* et ses traductions en français », in R. Nita & F. Valetopoulos (éd.) *L'Expression des sentiments*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 153-169.
- BÉLIGON, S., 2018, « Le sens des sensations : Les traductions de *SENTIR* en anglais – étude des verbes *FEEL*, *EXPERIENCE* et *SENSE* », in R. Digonnet (éd.), *Pour une linguistique sensorielle*, Paris, Honoré Champion, pp. 75-95.
- CONSOLI, S., 2003, *La Tendresse. De la dermatologie à la psychanalyse*, Paris, Odile Jacob.
- Farge, S., 2012, « Riecht der Franzose wie der Deutsche. *Comparatio delectat II. Akten der VII. Internationalen Arbeitstagung zum romanischdeutschen und innerromanischen Sprachvergleich*, Innsbruck, pp. 167-178.
- FRANCKEL, J.-J., 2004, « Sentir / sens », *Linx* [Online], 50, DOI : 10.4000/linx.140, disponible sur : <http://journals.openedition.org/linx/140>.
- Frantext*, disponible sur : <http://www.atilf.fr/spip.php?article194>
- KLEIBER, G., VUILLAUME, M., 2011, « Sémantique des odeurs », *Langages*, 2011/1, N 181, pp. 17-36, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langages-2011-1-page-17.htm>
- LAUWERS, P., TOBBACK, E., 2013, « Émotions, subjectivité et morphosyntaxe : l'impact de la clôture actancielle sur les verbes pronominaux à attribut de l'objet », *Langue française*, 2013/4 (N180), pp. 47-64, DOI : 10.3917/lf.180.0047, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2013-4-page-47.htm>
- JALENQUES, P., 2002, « Étude sémantique du préfixe RE en français contemporain : à propos de plusieurs débats actuels en morphologie dérivationnelle », *Langue française*, N 133, *Le lexique, entre identité et variation*, pp. 74-90, DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.2002.1048>, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_2002_num_133_1_1048
- Oxford English Dictionary*, disponible sur : <http://www.oed.com>
- PAULIN, C., 2005, « Perception et connaissance : de *feel* à *sentir*, *estimer*, *croire* », in Lebaud, D., *D'une langue à l'autre*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 179-195.
- PAULIN, C., 2003, « Polysémie et complémentation verbale : le verbe *feel* dans tous ses états », in Delmas, Claude, Roux, Louis (éd.), *Correct, Incorrect en linguistique anglaise C.I.E.R.E.C, Travaux 113*, Publications de l'Université de Saint-Etienne Jean Monnet, pp. 129-155.
- Trésor de la langue française informatisé*, disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>

Annexe :

Domaine	<i>Feel</i>	<i>Sentir</i>
Perception involontaire	To have a bodily sensation of (heat, cold, pain, motion, etc.), esp. as caused by a specified external stimulus; to perceive or be affected by (an external stimulus) through touch, sensation of the skin, or any means other than sight, hearing, taste, or smell. To become aware of something even though you cannot see it, hear it, etc.	Percevoir, éprouver une sensation, une impression. → Par l'intermédiaire des sens (excepté la vue et l'ouïe) Percevoir par l'odorat. → Par l'intermédiaire de l'intellect Avoir, prendre conscience de
Affects et perception d'un état mental / psychologique	To experience or be conscious of an emotion. To entertain a specified sentiment or conviction; to be in a specified frame of mind.	Ressentir, éprouver un sentiment, un besoin. → <i>ressentir, se sentir</i> Avoir conscience de l'état physique ou moral dans lequel on se trouve.
Opinion	To have a conviction or impression that (something) is the case, esp. based on emotion, intuition, or other indefinite grounds.	Percevoir par l'intuition.

Perception volontaire	To touch or handle (something) in order to perceive those physical characteristics that may be discerned in this way, such as shape, texture, temperature, etc.; to examine by touching.	Chercher à percevoir l'odeur de quelque chose.
Production de stimuli	To be consciously perceived (esp. through the sense of touch) as having the specified quality; to produce the sensation or give the impression of being; to seem.	Exhaler, répandre (une odeur). Révéler par l'odeur, le goût, la saveur de. Présenter, révéler les caractères de.

Tableau n°3. Définitions de *feel* et *sentir*.

Ce tableau propose des définitions de *sentir* et *feel* ; il met en parallèle leurs emplois pour permettre une comparaison de leur sémantisme et se fonde sur les définitions de plusieurs dictionnaires (l'*Oxford English Dictionary*, l'*Oxford Learner's Dictionary* et le *Trésor de la Langue française informatisé*).

SOUVENIRS SENSORIELS ET ORGANISATIONS TEXTUELLES

Andrea NAGY (Université de Debrecen, Hongrie)

1. Introduction.

Évoquer des souvenirs, c'est évoquer non seulement des événements d'une période antérieure de son existence, mais également des images, des odeurs ou d'autres sensations qui se rattachent d'une manière inconsciente aux événements passés. Qu'il s'agisse de souvenirs d'enfance, de souvenirs de guerre, d'amour ou de voyage, ces souvenirs sensoriels jouent un rôle primordial dans l'organisation textuelle des œuvres littéraires. En effet, dans certains cas, la réminiscence d'une saveur ou d'une odeur, comme dans la fameuse scène de la madeleine chez Proust, devient le déclencheur et le principe même de l'organisation textuelle de l'œuvre entière.

Certes, les souvenirs sensoriels sont personnels, donc différents chez chacun, et leur évocation est également un processus mental particulier qui, dépendant de nombreux facteurs, diffère d'un individu à l'autre. Néanmoins, l'examen des séquences textuelles relatant des souvenirs liés à la perception sensorielle révèle que celles-ci, en dépit de leurs différences, présentent des aspects textuels communs.

En effet, dans ce type de séquence narrative (que nous appellerons par la suite *macro-séquence 'souvenirs'*), certains moyens de cohésion textuelle, en particulier le liage et le regroupement des propositions au méso-niveau du texte (c'est-à-dire au niveau intermédiaire des trois niveaux de l'organisation textuelle, à savoir micro-, méso- et macro-niveaux), ainsi que sa composition séquentielle contribuent à la réalisation de trois principaux modes d'organisations textuelles. Le premier, présentant une structure propositionnelle et séquentielle équilibrée, soutenue par la segmentation typographique, peut être considéré comme prototypique. Les deux autres, par contre, qui présentent par rapport au premier des écarts textuels significatifs peuvent être tenus pour des modes d'organisation non prototypiques, marqués. C'est une expérience communément partagée que les souvenirs d'une mélodie, d'un fumet, d'une saveur ou d'une image profondément imprimés dans notre mémoire remontent souvent de manière inattendue et incontrôlable à la surface. Tout d'un coup une odeur, un goût nous replonge dans notre passé, et les souvenirs qui reviennent de façon intense prennent des chemins dérivés. Cette sensation troublante et souvent déstabilisante de l'évocation des souvenirs sensoriels s'exprime dans les œuvres littéraires soit par des structures textuelles complexes, enchevêtrées, soit par des structures extrêmement fragmentées. En effet, ces deux modes d'organisation textuelle non prototypiques de la macro-séquence 'souvenirs', que nous appellerons respectivement *macro-séquence à propositions proliférantes* et *macro-séquence à propositions fragmentées* apparaissent déjà par leur texture particulière comme porteurs d'un contenu symbolique, à savoir le surgissement incontrôlable ou bien l'évocation éprouvante des souvenirs sensoriels, qui s'intègre au sens macro-textuel pour renforcer finalement le sens global de l'œuvre.

Dans son discours prononcé lors de la remise du Prix Nobel, Claude Simon, à propos de son travail d'écrivain, rappelle cette union indissoluble entre les émotions, les souvenirs comme contenu sémantique à véhiculer et les formes linguistiques censées les porter, en disant que « [l]orsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouvent en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser. Et tout de suite, un premier constat : c'est que l'on n'écrit (ou ne

décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écriture, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux » (Simon 1986 : 25).

Ce sont donc ces trois types d'organisation textuelle de la macro-séquence 'souvenirs' et leurs caractéristiques textuelles liées à l'évocation des perceptions sensorielles que nous nous proposons d'aborder, avec des analyses d'extraits littéraires à l'appui, pour mettre en évidence le sens supplémentaire latent que véhicule la réalisation des différentes structures textuelles. Quoique ce soient principalement les genres dérivés de l'autobiographie comme les mémoires, le roman-mémoires, l'autobiographie romancée, le journal intime, le récit de voyage, etc. qui se caractérisent par la présence de la macro-séquence 'souvenirs', elle peut apparaître, certes ponctuellement, dans n'importe quel autre genre romanesque. Notre corpus, constitué d'extraits d'*Une gourmandise* de Muriel Barbery, de *Zone* de Mathias Énard et d'*Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo, est censé représenter cette diversité générique.

2. Souvenirs sensoriels bien maîtrisés – macro-séquence 'souvenirs' prototypique.

La composante de base de la macro-séquence 'souvenirs', notion que nous proposons d'introduire dans l'analyse textuelle, est la séquence, définie par Adam (1987) comme une unité à la fois constituante et constituée du texte : « [c]omme *unité constituante*, la séquence est une composante de T ; comme *unité constituée*, la séquence est composée de *propositions* (macro-propositions différentes selon les types de séquentialités et composées elles-mêmes de *n* micro-propositions) » (Adam 1987 : 58).

La séquence comme unité de composition méso-textuelle est certes en relation hiérarchique étroite avec les autres unités textuelles de niveaux inférieurs (les périodes ou les propositions-énoncés) aussi bien que de niveaux supérieurs (les macro-séquences et le texte). Néanmoins, elle a sa relative autonomie grâce au regroupement prédéfini des propositions qui entrent dans sa composition. La typologie la plus connue, celle d'Adam (exposée dans plusieurs de ses ouvrages, entre autres dans Adam 1987, 1990, 1993, 1999, 2005) repose en effet sur cet agencement interne très caractéristique pour chacun des cinq grands types de séquences qu'il distingue : à savoir *séquence narrative*, *séquence descriptive*, *séquence argumentative*, *séquence explicative* et *séquence dialogale*.

Cependant, il est extrêmement rare qu'un texte se compose uniquement de séquences de même type. « Si les discours, produits empiriques, semblent bien différents les uns des autres, si donc la créativité et l'hétérogénéité peuvent apparaître avant les régularités, c'est avant tout parce qu'au niveau textuel la combinaison des séquences est généralement complexe », souligne encore Adam (1990 : 86). Prenant donc en considération que la majorité des productions discursives s'avèrent pluri-séquentielles, il nuance sa typologie en disant que « les séquences liées entrent dans trois types d'agencements de base : séquences coordonnées (succession) : Séq. 1 + Séq. 2 + Séq. 3 + Séq. n ; séquences insérées (enchâssement) : [Séq. 1... [Séq. 2]... Séq. 1] ; séquences alternées (montage en parallèle) : [Séq. 1... [Séq. 2... [Séq. 1 *suite*... [Séq. 2 *suite*... Séq. 1 *fin*] Séq. 2 *fin*] » (Adam 2005 : 184). Il s'ensuit donc que le caractère global d'un texte est le résultat d'un effet de dominante : « le tout textuel est, dans sa globalité et sous forme de résumé, caractérisable comme plutôt *narratif*, *argumentatif*, *explicatif*, *descriptif* ou *dialogal* » (Adam 2005 : 186).

Pour revenir à la caractérisation de la macro-séquence 'souvenirs', les examens textuels montrent que la succession temporelle des événements passés relatés à la première personne du singulier (qui désigne le narrateur), ainsi que le lien causal entre les faits relatés créent une structure de séquence

narrative qui assure la cohésion globale de la macro-séquence. En même temps, la séquence narrative dominante se trouve régulièrement entrecoupée de séquences descriptives. En effet, les descriptions insérées dans un récit de souvenirs sensoriels ont la fonction d'une part, de caractériser le narrateur, son état d'âme, ses émotions provoquées par une perception sensorielle ; d'autre part, de décrire certains éléments secondaires de la narration. On peut donc considérer que la structure d'une macro-séquence 'souvenirs' prototypique présente l'alternance plus ou moins équilibrée de segments narratifs et de segments descriptifs. Notre exemple (1), un extrait du roman *Une gourmandise* de Muriel Barbery (2000 : 136-137) est censé illustrer ce cas de base.

Texte (1) [*Séq. 1 narrative* Déjà, l'odeur inconnue me troubla au-delà de tout possible.

[*Séq. 2 descriptive* Quelle formidable agression, quelle explosion musclée, abrupte, sèche et fruitée à la fois, comme une décharge d'adrénaline ayant déserté les tissus où elle se complaît d'habitude pour se vaporiser à la surface du nez, condensé gazeux de falaises sensorielles...

[*Séq. 1 suite* Stupéfait, je découvris que ce relent de fermentation incisive me plaisait.

[*Séq. 1 suite* Telle une marquise éthérée, je trempai précautionneusement mes lèvres dans le magma tourbeux et ... ô violence de l'effet ! C'est une déflagration de piment et d'éléments déchaînés qui détone soudain dans la bouche ;

[*Séq. 2 suite* les organes n'existent plus, il n'y a plus ni palais, ni joues, ni muqueuses : juste la sensation ravageuse qu'une guerre tellurique se déroule en nous-mêmes.

[*Séq. 1 suite* Je laissai, de ravissement, la première gorgée s'attarder un instant sur ma langue, des ondulations concentriques continuèrent de l'entreprendre un long moment encore.

[*Séq. 2 suite* C'est la première manière de boire le whisky : en le lichant férocement, pour en humer le goût âpre et sans appel.

[*Séq. 1 suite* La deuxième goulée, en revanche, advint dans la précipitation ; aussitôt avalée, elle n'échauffa qu'à retardement mon plexus solaire – mais quel échauffement !

[*Séq. 2 fin* Dans ce geste stéréotypé du buveur d'eaux-de-vie fortes qui absorbe d'un trait l'objet de sa convoitise, attend un instant, puis ferme les yeux sous le choc et exhale un soupir d'aise et de commotion mêlés, il y a la deuxième manière de boire le whisky, avec cette quasi-insensibilité des papilles parce que l'alcool ne fait que transiter dans la gorge, et cette parfaite sensibilité du plexus, soudain envahi de chaleur comme d'une bombe au plasma éthylique. Ça chauffe, ça réchauffe, ça défrise, ça réveille, ça fait du bien. C'est un soleil qui, de ses radiations bienheureuses, assure le corps de sa présence rayonnante.

[*Séq. 1 fin* C'est ainsi que, au cœur de la Bourgogne vinicole, je bus mon premier whisky et expérimentai pour la première fois son pouvoir de réveiller les morts.

Certes, cette macro-séquence 'souvenirs' se montre complexe, elle se prête pourtant facilement à l'interprétation grâce, d'une part, à sa structure typographique (deux paragraphes clairement délimités dans le corps du texte) soutenant la structure interne des rapports de sens, d'autre part, à son agencement séquentiel de base :

[*Séq. 1* [*Séq. 2* [*Séq. 1 suite* / [*Séq. 1 suite* [*Séq. 2 suite* [*Séq. 1 suite* [*Séq. 2 suite* [*Séq. 1 suite* [*Séq. 2 fin* [*Séq. 1 fin*].

En effet, en quelques lignes, on assiste au montage parallèle des segments de la séquence narrative qui – ouvrant et fermant le passage – constitue la séquence dominante (*Séq. 1*) et de ceux de la séquence descriptive (*Séq. 2*). Dans cette macro-séquence, l'alternance régulière des segments

narratifs et des segments descriptifs peut être tenue pour conventionnelle, prototypique : les étapes de la dégustation du whisky se succèdent selon le schéma narratif, tandis que la description des sensations olfactives et gustatives que le narrateur a éprouvées en goûtant pour la première fois cet alcool, donne la caractérisation physiologique et psychologique du narrateur.

Certes, la séquence dominante est la séquence narrative, cependant, la séquence descriptive, étant continuellement entrelacée avec la séquence narrative, se trouve au même niveau textuel que celle-ci. En effet, l'importance de la séquence décrivant la perception sensorielle est marquée non seulement par sa complexité propositionnelle (notamment, celle de la Séq. 2 fin), mais également par l'emploi systématique du présent, d'un temps verbal qui provoque un fort effet de contraste avec les passés simples de la séquence narrative. Le présent de narration apparaît d'abord dans la séquence narrative, juste au moment où les lèvres du narrateur entrent en contact pour la première fois avec le whisky : *c'est une déflagration de piment et d'éléments déchaînés qui détone soudain dans la bouche*. Comme « [l']introduction insolite du présent dans un système temporel au passé crée un effet d'accélération ou de rapidité, voire de dramatisation » (Riegel *et al.* 1994 : 301), on peut considérer que, dans cette macro-séquence, la rupture que l'apparition du présent provoque dans la trame événementielle du récit relaté au passé simple sert à exprimer la sensation olfactive et gustative inattendue, extrêmement vive, presque choquante pour le narrateur.

En même temps, il est également à observer que le présent, introduit à la fin du troisième segment narratif, continue à être employé, par une sorte « d'enjambement », aussi dans le segment descriptif suivant. Cependant, le présent des segments descriptifs montre déjà un caractère hybride, car les éléments cotextuels comme *une guerre tellurique se déroule en nous-mêmes* ou bien *ce geste stéréotypé du buveur d'eaux-de-vie fortes* forcent l'interprétation générique de la description sensorielle. Ainsi, le présent de la séquence descriptive véhicule-t-il non seulement une valeur de dramatisation par l'abolissement « du décalage entre le passé et le moment de l'énonciation » (Riegel *et al.* 1994 : 301), mais une valeur d'intemporalité également. Cet emploi particulier du présent dans la séquence descriptive donne donc une plus grande vivacité et expressivité à la description sensorielle, et par cela même, il contribue à rendre son contenu sémantique plus saillant.

On voit donc que les descriptions servent à suggérer au lecteur, et à lui faire éprouver les mêmes fortes sensations olfactives et gustatives que le narrateur lui-même a ressenties. Certes, il s'agit de souvenirs sensoriels troublants et émouvants pour le narrateur, leur évocation n'a pourtant pas de répercussion sur la structure textuelle où l'alternance régulière des séquences narratives et descriptives, ainsi que l'enchaînement et la ponctuation des propositions qui les composent s'avèrent conventionnels et équilibrés (dans l'extrait, il n'y a que deux points d'exclamation et deux points de suspension qui révèlent quelque émotion). Ainsi, quoique les segments descriptifs soient un peu plus longs que les segments narratifs, le jaillissement des souvenirs sensoriels qu'ils suggèrent semble pourtant bien maîtrisé. C'est ce dont témoignent, d'ailleurs, les organisateurs logiques aussi : *c'est la première manière de boire le whisky* et plus tard : *il y a la deuxième manière de boire le whisky*.

Il est donc à observer que l'évocation des sensations olfactives et gustatives se réalise principalement par des moyens lexicaux. Les nombreux substantifs, adjectifs qualificatifs et syntagmes comme *agression, explosion, abrupte, décharge, magma tourbeux, violence, déflagration* ou encore *bombe au plasma éthylique, soleil, radiation, présence rayonnante, etc.* appartenant au champ lexical de « l'explosion nucléaire » créent une isotopie sémantique qui devient le moyen le plus important de la cohésion textuelle de la macro-séquence.

En somme, cette réalisation de la macro-séquence 'souvenirs' apparaît pour les lecteurs comme une représentation organisée du contenu sémantique : les segments narratifs relatent des actions s'enchaînant selon l'ordre chronologique, alors que les segments descriptifs caractérisent les

perceptions sensorielles du narrateur. Certes, l'évocation des sensations olfactives et gustatives se veut bouleversante, émouvante, néanmoins, sa réalisation principalement lexicale et la structure prototypique de la macro-séquence 'souvenirs' donnent l'impression que le narrateur n'éprouve aucune difficulté à évoquer ses souvenirs sensoriels, et qu'il n'est pas aussi ému qu'il prétend l'être. Si la structure textuelle est prototypique, et qu'elle n'appuie pas, par sa forme même, le contenu sémantique qu'elle est censée véhiculer, le lecteur se sentira moins touché par les sensations évoquées et gardera une certaine distance par rapport à l'œuvre.

3. Cascade de souvenirs sensoriels – macro-séquence 'souvenirs' à propositions proliférantes.

Dans la macro-séquence à propositions proliférantes, les propositions-énoncés du micro-niveau du texte forment, au méso-niveau, une structure séquentielle complexe, surchargée de segments secondaires entrecoupés qui ne montrent qu'un liage syntaxique et sémantique souvent très faible. Si ce mode d'organisation textuelle est particulièrement fréquent dans les récits de souvenirs sensoriels, c'est que ce type de macro-séquence, par l'extrême complexité de sa texture, s'avère parfaitement adapté à l'expression d'un déferlement incessant de souvenirs sensoriels (pensons, notamment, aux longues phrases sinueuses, déclenchées par la sensation gustative et olfactive de la fameuse madeleine, chez Proust). C'est aussi le cas dans le roman *Zone* de Mathias Énard (2008 : 30-31), où déjà la manifestation physique du texte est révélatrice : le texte semble être taillé dans un seul bloc ; ni la typographie, ni la ponctuation n'aident le lecteur à percevoir la structure compositionnelle du texte, et par cela même, à saisir les relations de sens entre ses parties composantes. Considérons le passage suivant :

Texte (2) [*Séq. 1* nous nous dirigeons vers le Pô [*Séq. 2* la campagne se fait plus sombre, [*Séq. 3* la Grande Armée qui ne s'appelle pas encore ainsi entre dans Milan le lendemain de la bataille du pont de Lodi, le Petit Caporal est né, le mythe est en marche, Bonaparte poursuivra son aventure jusqu'en Russie, en passant par l'Égypte – [...] [*Séq. 4* là où, aujourd'hui, ce sont les touristes qui succombent sous les coups des vendeurs de cartes postales de souvenirs en tout genre, en Égypte les mouches sont innombrables, à quelques encablures de la Vallée Fertile, sur les vaches abattues suspendues dans les marchés couverts, irrigués de rigoles nauséabondes où s'écoulait paisiblement le sang des bêtes sacrifiées, l'odeur de chair morte devait être la même après la bataille, [*Séq. 5* les mouches gagnent toujours, [*Séq. 1 suite* je pose ma tête doucement contre la fenêtre, courbé par la vitesse dans la pénombre, assoupi [*Séq. 4 suite* par le souvenir de l'épaisse chaleur du Caire, par les manguiers poussiéreux, les banians avachis, les immeubles vétustes, les turbans clairs des portiers et les fèves bouillies qui empestaient l'aube autant que les bestiaux suspendus au soleil, [...]

Ce qui saute aux yeux, dans ce texte, c'est effectivement la succession ininterrompue des propositions-énoncés, très faiblement reliées entre elles : non seulement le couple majuscule-point est banni du texte, mais parfois même la virgule, unique signe de ponctuation, disparaît.

En effet, ce roman-épopée de Mathias Énard, découpé en 24 chapitres à l'image des 24 chants de *Illiade*, est un long monologue d'une seule phrase de 500 pages qui correspondent exactement aux kilomètres parcourus par le narrateur. « Par une nuit décisive, un voyageur lourd de secrets prend le train de Milan pour Rome. [...] Trajet, réminiscences, aiguillages, aller-retour dans les arcanes de la colère des dieux. Zeus, Athéna aux yeux pers et Arès le furieux guident les souvenirs du passager de la nuit. Le train démarre et avec lui, commence une immense phrase itérative, circulatoire et

archéologique [...] » – c'est ainsi que l'éditeur souligne le caractère complexe du texte, sur la quatrième de couverture du roman paru chez *Actes Sud*.

Cette immense phrase est, en fait, une immense macro-séquence 'souvenirs' où plusieurs milliers de propositions-énoncés se succèdent, le plus souvent, non seulement sans aucun signe de ponctuation, mais également sans marqueurs ou connecteurs logiques. La principale force cohésive du texte est donc la présence du pronom personnel *je* désignant le narrateur qui relate ses souvenirs (ou parfois le pronom *nous* incluant le narrateur et d'autres personnages de son entourage).

Cependant, du point de vue de la représentation textuelle de l'évocation des souvenirs visuels et olfactifs, la caractéristique la plus importante et en même temps la plus manifeste de cette macro-séquence est la pluri-séquentialité de son agencement. Pour rendre plus visible la structure textuelle complexe, chargée de séquences secondaires enchâssées, nous proposons la mise en page séquentielle suivante :

Texte (2') [Séq. 1 narrative nous nous dirigeons vers le Pô
[Séq. 2 descriptive la campagne se fait plus sombre,
[Séq. 3 narrative secondaire la Grande Armée qui ne s'appelle pas encore ainsi entre dans Milan le lendemain de la bataille du pont de Lodi, le Petit Caporal est né, le mythe est en marche, Bonaparte poursuivra son aventure jusqu'en Russie, en passant par l'Égypte – [...]
[Séq. 4 descriptive secondaire là où, aujourd'hui, ce sont les touristes qui succombent sous les coups des vendeurs de cartes postales de souvenirs en tout genre, en Égypte les mouches sont innombrables, à quelques encablures de la Vallée Fertile, sur les vaches abattues suspendues dans les marchés couverts, irrigués de rigoles nauséabondes où s'écoulait paisiblement le sang des bêtes sacrifiées, l'odeur de chair morte devait être la même après la bataille,
[Séq. 5 générique les mouches gagnent toujours,
[Séq. 1 suite je pose ma tête doucement contre la fenêtre,
[Séq. 2 suite courbé par la vitesse dans la pénombre, assoupi
[Séq. 4 suite par le souvenir de l'épaisse chaleur du Caire, par les manguiers poussiéreux, les banians avachis, les immeubles vétustes, les turbans clairs des portiers et les fèves bouillies qui empestaient l'aube autant que les bestiaux suspendus au soleil, [...]

Certes, le texte présente la structure textuelle de base de la macro-séquence 'souvenirs', à savoir l'alternance de la séquence narrative dominante et de la séquence descriptive primaire (Séq. 1 et Séq. 2). Néanmoins, l'alternance des séquences ne se réalise pas de manière équilibrée : alors que le tout textuel est de caractère narratif, les segments de la séquence descriptive secondaire (Séq. 4), relatant des souvenirs sensoriels, sont considérablement plus longs, donc plus saillants que les segments narratifs. D'ailleurs, ces derniers sont tellement courts et se succèdent à des intervalles tellement éloignés que leur apparition marque généralement une rupture thématique brusque, inattendue : *les mouches gagnent toujours, / je pose ma tête doucement contre la fenêtre.*

D'autre part, comme les souvenirs du narrateur vont continuellement divaguant, de nouveaux thèmes jaillissent constamment qui ne sont reliés à aucun élément textuel précédent ou qui ne semblent être liés qu'à un mot d'une proposition précédente. Ainsi, la macro-séquence se développe sans cesse dans de nouvelles directions aléatoires. Les séquences secondaires 3 et 4, cette dernière relatant des souvenirs visuels et olfactifs, se trouvent enchâssées dans la trame du récit à un niveau séquentiel inférieur, ce qui donne l'image d'un narrateur submergé par ses intenses souvenirs sensoriels : images de chaleur et de poussière, odeurs de sang et de bêtes mortes. En effet, la mémoire olfactive se démarque par sa puissance : les émotions qu'un souvenir olfactif suscite peuvent s'avérer

tellement fortes que le narrateur, comme dans notre exemple, ne semble plus capable de maîtriser le déferlement de ses souvenirs.

Certes, les perceptions sensorielles s'expriment par des moyens lexicaux aussi. Cependant, d'une part, leur nombre est peu élevé (comparé, notamment, l'extrait analysé ci-dessus), d'autre part, ils ne sont pas stylistiquement colorés. Ainsi, l'évocation de la sensation olfactive proprement dite se trouve portée par les quatre éléments lexicaux suivants : *nauséabondes*, *odeur de chair morte*, *fèves bouillies*, *empestaient*, ou encore par les mots et groupes de mots dont le sémantisme ne contribue qu'indirectement à la description de la perception olfactive : *vaches abattues suspendues*, *sang*, *mouches*, *bêtes sacrifiées*, *bestiaux suspendus au soleil*. En effet, ces derniers éléments lexicaux mettent en valeur principalement l'évocation visuelle des souvenirs qui est renforcée, dans le segment descriptif suivant, par l'énumération de quatre syntagmes nominaux ayant trait aux couleurs grisâtres : *manguiers poussiéreux*, *banians avachis*, *immeubles vétustes*, *turbans clairs*.

Vu donc la relative pauvreté de l'extrait en éléments lexicaux pouvant exprimer l'intense sensation visuelle et olfactive, force est de constater que c'est le mode d'organisation textuelle non prototypique, à propositions proliférantes, qui doit être considéré comme le moyen linguistique le plus efficace pour appuyer le contenu sémantique de l'extrait, à savoir le surgissement simultané de fortes impressions sensorielles. En effet, la structure textuelle à propositions proliférantes, les ruptures thématiques et l'entrelacement, à plusieurs niveaux, des différentes séquences constituent un moyen linguistique indirect pour suggérer la difficulté, voire même l'impossibilité de relater en ordre chronologique les souvenirs sensoriels intenses qui jaillissent simultanément dans l'esprit du narrateur. Ainsi ce mode d'organisation textuelle fonctionne comme un phénomène méso-textuel qui contribue au sens global de l'œuvre en renforçant la tension entre le caractère simultané des souvenirs sensoriels et la linéarité du discours.

4. Bribes de souvenirs sensoriels – macro-séquence à propositions fragmentées.

Quant à la *macro-séquence* 'souvenirs' à propositions fragmentées, les analyses textuelles montrent qu'elle est porteuse d'un contenu sémantique différent, voire même opposé à la macro-séquence à propositions proliférantes. En effet, par ses procédés particuliers d'organisation textuelle, notamment par ses propositions à caractère nominal, souvent tronquées, inachevées, ainsi que par sa structure séquentielle fragmentée, ce type de macro-séquence véhicule l'idée d'une évocation difficile et douloureuse de souvenirs sensoriels.

Le roman *Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo en offre un exemple éloquent. Dans cette œuvre, par une écriture poétique et intime, Delbo, rescapée d'Auschwitz, tente de réconcilier son passé de déportée avec sa vie d'après les camps, de reconstruire son identité. Les bribes de ses souvenirs sensoriels, leur description fragmentaire, ponctuée de blancs typographiques, donc de silences, créent un texte saisissant qui met en lumière le caractère à la fois possible et impossible de la transmission de l'expérience concentrationnaire. Considérons l'extrait suivant de la partie intitulée *Le printemps* (Delbo 2008 : 175-179) dont la mise en page séquentielle que nous proposons suit essentiellement sa présentation typographique :

Texte (3) [*Séq. 5 générique* Le printemps est cette symphonie qui éclate de toutes parts, qui éclate, qui éclate.

[*Séq. 2 descriptive* Qui éclate. – Dans ma tête à éclater.

[*Séq. 1 narrative* Et de ma mémoire ne s'éveillent que des images si pauvres que les larmes me viennent de désespoir.

[Séq. 4 descriptive secondaire Au printemps, se promener le long des quais et les platanes du Louvre sont de si fine ciselure auprès des marronniers déjà feuillus des Tuileries.

[...]

[Séq. 4 suite Au printemps, le merle de l'acacia sous la fenêtre se réveille avant l'aube. Dès avant l'aube il apprend à siffler. Il siffle encore mal. Nous ne sommes qu'au début d'avril.

[Séq. 1 suite Pourquoi avoir laissé à moi seulement la mémoire ? Et ma mémoire ne trouve que des clichés. [...]

[Séq. 2 suite Le ciel était très bleu, d'un bleu si bleu sur les poteaux de ciment blancs et les barbelés blancs aussi, d'un bleu si bleu que le réseau des fils électriques paraissait plus blanc, plus implacable,

[Séq. 2 suite ici rien n'est vert

[Séq. 2 suite ici rien n'est végétal

[Séq. 2 suite ici rien n'est vivant.

[Séq. 4 suite Loin au-delà des fils, le printemps voltige, le printemps frissonne, le printemps chante. Dans ma mémoire.

[Séq. 1 suite Pourquoi avoir gardé le souvenir *[Séq. 3 suite* des rues aux pavés sonores, des fifres du printemps sur les bancs des marchands de légumes au marché, des flèches de soleil sur le parquet blond au réveil, le souvenir des rires et des chapeaux, des cloches dans l'air du soir, des premières blouses et des anémones ?

[Séq. 2 suite Ici, le soleil n'est pas du printemps. C'est le soleil de l'éternité, c'est le soleil d'avant la création.

[Séq. 4 suite Et j'avais gardé la mémoire du soleil qui brille sur la terre des vivants, du soleil sur la terre des blés.

[Séq. 2 suite Sous le soleil de l'éternité, la chaire cesse de palpiter, les paupières bleuissent, les mains se fanent, les langues gonflent noires, les bouches pourrissent.

La caractéristique la plus marquante de cette macro-séquence 'souvenirs' est, d'une part, son agencement pluri-séquentiel, d'autre part, sa structure propositionnelle fortement segmentée.

Quant à son montage séquentiel, la macro-séquence se caractérise par l'apparition très rare des segments de la séquence narrative. Les segments souvent courts des séquences descriptives (Séq. 2 et Séq. 3), par contre, véhiculant les sensations visuelles et auditives de la narratrice, vécues dans le camp de concentration, sont présentes en un nombre particulièrement élevé, et leur montage aussi s'avère complexe. En effet, comme les deux séquences descriptives renvoient à des perceptions sensorielles relatives à deux strates temporelles différentes : la Séq. 2 à celle de la réalité du camp, tandis que la Séq. 3 à celle d'une vie antérieure ordinaire, elles revêtent des statuts différents dans la structure séquentielle du texte. La Séq. 2, décrivant les perceptions sensorielles perçues au camp de concentration, est au même niveau que la séquence narrative et forme avec celle-ci une structure séquentielle alternée. Par contre, la Séq. 3, évoquant les souvenirs sensoriels d'un monde « loin au-delà des fils », se trouve enchâssée, à un niveau séquentiel inférieur, dans la Séq. 2, et par cela même, elle suggère les profondeurs de la mémoire sensorielle d'où ressurgissent les souvenirs lointains d'une existence avant Auschwitz.

Certes, les segments très courts, souvent fragmentés des deux séquences descriptives s'entremêlent continuellement, et les formes verbales au présent créent un continu brouillage temporel soulignant la nature aléatoire et fragmentaire des souvenirs. Néanmoins, il y a une opposition marquée, aussi bien au niveau propositionnel que lexical, entre les deux strates temporelles, à savoir entre les souvenirs sensoriels relatifs au camp et ceux relatifs à la vie antérieure.

Quant à la réminiscence renvoyant à *la terre des vivants* (Séq. 3), il est à observer que les segments relativement plus longs et moins fragmentés que ceux décrivant la réalité du camp sont porteurs de bribes de souvenirs qui apparaissent comme autant de visions et d'hallucinations. En effet, c'est par l'évocation des sensations visuelles et auditives que Delbo, détenue à Auschwitz, se remémore l'époque de sa vie « normale ». Les images aléatoires du printemps d'autrefois, pleines de couleurs et de bruits joyeux, forment une mosaïque des lieux familiers pour Delbo à Paris : *les quais, le Louvre, les Tuileries*, et des éléments quotidiens de la capitale : *les rues aux pavés sonores, les bancs des marchands de légumes au marché, les rires, les chapeaux, les cloches*. Les noms d'arbres *platanes, marronniers, acacia* évoquant la sensation visuelle de la couleur verte et les éléments lexicaux *symphonie, merle, voltige, frissonne, chante* rappelant l'image et le chant des oiseaux expriment la renaissance de la nature, une joie de vivre qui entre en contraste marqué avec la réalité du camp où *rien n'est vert, rien n'est végétal, rien n'est vivant*. Le quatrième segment de la Séq. 3, une question oratoire ayant une charge émotionnelle déjà par sa fonction phatique, accroît la tension par la succession des syntagmes nominaux juxtaposés qui font revivre des scènes de la vie quotidienne où s'entremêlent les impressions visuelles et auditives d'une ville animée : *Pourquoi avoir gardé le souvenir des rues aux pavés sonores, des fifres du printemps sur les bancs des marchands de légumes au marché, des flèches de soleil sur le parquet blond au réveil, le souvenir des rires et des chapeaux, des cloches dans l'air du soir, des premières blouses et des anémones ?* Dans cette description, il n'y a que deux adjectifs, *sonores* et *blond* qui expriment directement la perception sensorielle. En effet, les sensations visuelles et auditives sont ici véhiculées essentiellement par des substantifs comme *fifre, légumes, cloche, soleil* ou *anémones* dans le sémantisme desquels la perception sensorielle constitue un sème central.

Contrairement à ce tableau familier, plein de couleurs et de bruits caractéristiques, de la vie ordinaire, la réalité concentrationnaire (Séq. 2) n'est évoquée que par des sensations visuelles. D'abord, c'est le lieu qui est présenté par les syntagmes *poteaux de ciment blancs, barbelés blancs*, images symboliques des camps de mort, et par la proposition *le ciel était bleu*. Le contraste prononcé entre les deux couleurs dites froides exprime une perception sensorielle extrêmement réduite, ce qui est accentué par les répétitions monotones des mêmes éléments lexicaux (*Le ciel était très bleu, d'un bleu si bleu [...], d'un bleu si bleu*) et des mêmes structures syntaxiques négatives (*ici rien n'est vert, ici rien n'est végétal, ici rien n'est vivant*). Delbo, à un autre moment de l'œuvre, parle explicitement de la perte de sa perception sensorielle causée par cet état psychologique et physique extrême : « Je ne pensais rien. Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. J'étais un squelette de froid avec le froid qui souffle dans tous ces gouffres que font les côtes à un squelette » (Delbo 1970/2018 : 104).

Ensuite, dans la description des déportés, des êtres humains à corporalité décharnée et à physionomie cadavérique, même cette perception sensorielle réduite se trouve progressivement anéantie : *la chaire cesse de palpiter, les paupières bleuissent, les mains se fanent, les langues gonflent noires, les bouches pourrissent*. En effet, d'une part, la structure réduite, bipartite des propositions minimales, avec leur répétition monotone ; d'autre part, les verbes établissant l'isotopie sémantique de la 'mort' par l'évocation des images de cadavres – donc de nouveau des sensations uniquement visuelles – expriment l'anéantissement total de la perception sensorielle, l'anéantissement total des êtres humains.

Force est donc de constater que ce mode d'organisation textuelle avec ses séquences et ses propositions fragmentées, ainsi que par la répétition mécanique des structures syntaxiques élémentaires s'harmonise avec le contenu sémantique du texte, à savoir l'idée que l'évocation de l'expérience vécue est extrêmement difficile, et que sa transmission s'avère presque impossible. « C'est la possibilité même du témoignage qui est ici mise en question par Delbo, comme si

l'expérience concentrationnaire était si radicalement séparée de tout – de la vie quotidienne, de l'expérience humaine normale – qu'il était impossible d'en témoigner et qu'elle était intransmissible. Comme si la seule transmission possible était celle d'un manquement, d'une faillite, d'un ratage » – c'est ainsi que Parent (2009 : §39) souligne le caractère paradoxal de ce mode d'organisation textuelle qui réussit à communiquer précisément par la défaillance.

5. Conclusion.

On voit donc par ce qui précède que 'perceptions sensorielles', 'réminiscence' et 'organisation textuelle' sont des notions étroitement liées. En effet, la réminiscence suscitée par une sensation se trouve toujours portée par une forme linguistique qui permet de l'appréhender, de la « cristalliser », pour reprendre le terme de Claude Simon (voir 1. Introduction). Cependant, la réminiscence aussi bien que les perceptions sensorielles sont d'une part, essentiellement individuelles, d'autre part, volatiles, leur « cristallisation » apparaît donc comme un défi au langage, idée que formule excellemment Laurichesse (2012 : 8) en disant que « [...] la réminiscence est la forme de la mémoire la plus proche de l'oubli, toujours plus ou moins difficilement reconquise sur cet envers obscur, à moins qu'elle n'y demeure prise à jamais. C'est pourquoi aussi elle est un défi au langage, par son caractère à la fois incertain et poignant, fugitif et illuminant ».

Certes, les souvenirs sensoriels sont individuels et fugitifs, l'organisation structurelle des macro-séquences 'souvenirs' présente néanmoins des caractéristiques textuelles d'après lesquelles on peut distinguer trois modes d'organisation textuelle véhiculant, à chaque fois, un contenu symbolique différent, un sens supplémentaire latent qui, pour le renforcer, s'intègre au sens global du texte. En effet, les extraits analysés ci-dessus révèlent que les deux modes non prototypiques de l'organisation textuelle de la macro-séquence 'souvenirs', celle à propositions proliférantes et celle à propositions fragmentées, constituent un moyen linguistique indirect pour faire vivre au lecteur les mêmes sensations, le même état psychique et mental que le narrateur lui-même éprouve lors de l'évocation de ses souvenirs sensoriels : dans le premier cas, le foisonnement incontrôlable, simultané des souvenirs, et dans le deuxième cas, leur évocation extrêmement difficile et éprouvante. Ces deux types de macro-séquence 'souvenirs' apparaissent donc comme des moyens textuels pour « [...] appréhender la réminiscence, dans une tension permanente entre la fragmentation qu'induit son caractère essentiellement ponctuel et discontinu, et la totalisation qui serait son horizon idéal, en tant qu'elle ouvrirait à l'entier du passé » (Laurichesse 2012 : 12).

Bibliographie.

- ADAM, J.-M., 1987, « Types de séquences élémentaires », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 56, Les types de textes, pp. 54-79. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.1987.1461> (consulté le 21/01/2019).
- ADAM, J.-M., 1990, *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Mardaga, Liège.
- ADAM, J.-M., 1993, « Le texte et ses composantes », *Semen* [En ligne], 8, en ligne <http://journals.openedition.org/semen/4341> (consulté le 10/09/2019).
- ADAM, J.-M., 1999, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan, Paris.
- ADAM, J.-M., 2005, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Paris.
- ADAM, J.-M., 2013, « Macro-propositions, séquences et plans de textes : discussion des propositions d'André Avias », *Semen*, 36, en ligne <http://journals.openedition.org/semen/9703> (consulté le 09/09/2019).

- LAURICHESSE, J.-Y., 2012, « Avant-propos », *L'Ombre du souvenir. Littérature et réminiscence (du Moyen Âge au XXI^e siècle)*, *Rencontres*, 27, série *Études dix-neuviémistes*, 12, 7-13, en ligne DOI : 10.15122/isbn.978-2-8124-4211-7.p.0007 (consulté le 15/10/2019).
- PARENT, A. M., 2009, « Transmettre malgré tout. Ratages et faillites de la transmission chez Charlotte Delbo ». *Protée*, vol. 37, 2, automne 2009, pp. 67-77, en ligne <https://doi.org/10.7202/038456ar> (consulté le 18/09/2019).
- RIEGEL, M., PELLAT, J.-Ch., RIOUL, R., 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadriga/ PUF.
- SIMON, Cl., 1986, *Discours à Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit.

Corpus :

- BARBERY, M., 2000, *Une gourmandise*, Gallimard, Paris.
- DELBO, Ch., 1970/2018, *Aucun de nous ne reviendra. Auschwitz et après I*, Paris, Éditions de Minuit.
- ÉNARD, M., 2008, *Zone*, Arles, Actes Sud.