



**HAL**  
open science

## Inchoativité chez RFABEARIVELO

Jean Robert Rakotomalala

► **To cite this version:**

| Jean Robert Rakotomalala. Inchoativité chez RFABEARIVELO. 2021. hal-03420135

**HAL Id: hal-03420135**

**<https://hal.science/hal-03420135>**

Preprint submitted on 9 Nov 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Résumé

Toute œuvre poétique est un geste créateur, mais seulement, il n'y a jamais de création ex-nihilo, la poétique est une recreation du geste primordial dans la nuit des temps pour émerger du chaos. Tout comme le langage qui met de l'ordre dans le monde indifférencié par des traits distinctifs, l'œuvre poétique a pour horizon un ordonnancement du monde qui se lit en même temps comme une dénonciation du chaos. Ainsi, on s'aperçoit que chez RABEARIVELO, l'œuvre est une quête du geste primordial à l'origine de la société malgache qui se définit comme une symbiose avec la nature : la culture est une préservation de la nature qui permet à l'humanité de déjouer la mort en instaurant la continuité dans la discontinuité. Nous allons exploiter cette thématique de l'inchoativité dans un poème intitulé « Arbre ».

Mots clés : arbre, inchoativité, noèse, nature, culture, mythe

**INCHOATIVITY IN RABEARIVELO'S WORK, A SIGN OF COMMITMENT**

Summary

Every poetic work is a creative gesture, but only, there is never a creation ex-nihilo, poetic is a recreation of the primordial gesture in the mists of time to emerge from chaos. Just like the language that puts order in the world undifferentiated by distinctive features, the poetic work has as its horizon an ordering of the world that is read at the same time as a denunciation of chaos. Thus, we realize that in RABEARIVELO, the work is a quest for the primordial gesture at the origin of Malagasy society which is defined as a symbiosis with nature: culture is a preservation of nature that allows humanity to thwart death by establishing continuity in discontinuity. We will exploit this theme of inchoativity in a poem entitled "Tree".

Keywords: tree, inchoativity, noesis, nature, culture, myth

Plan :

1. Mythes et vérité poétique.....	1
2. Inchoativité et sémiotique triadique.....	2
3. L'isotopie de l'inchoativité .....	4
4. L'analyse du corpus .....	6
5. Références.....	9

**1. MYTHES ET VÉRITÉ POÉTIQUE**

L'essor de la sémiotique à partir du mouvement de la narrativité qui part de l'analyse des contes populaires russes chez (PROPP, 2015 [1928]) en passant par l'algorithme narratif de (GREIMAS, 1981[1966b]) a fini par devenir une science cognitive en privilégiant le principe d'immanence qui peut se résumer dans la mise à jour de la fonction poétique chez (JAKOBSON,

1963, p. 221)<sup>1</sup>. Notre pari dans cet article est de montrer que la radicalisation de l'immanence peut être une vision de la transcendance.

C'est de cette manière que le progrès de la description, au lieu de se faire par différenciation sémantique comme c'est le cas dans un discours mimétique, se présente comme la variante du même noyau sémique dans le discours poétique et s'articule dans une sémiosis. La différence entre mimésis et sémiosis réside dans le fait que le premier discours est une tautologie du monde alors que le second est, non seulement, une analyse du monde dans une perspective transformationnelle à l'origine de l'algorithme narratif, mais il est surtout une « éclosion » d'une pensée qui s'accommode de n'être pas du tout réalisée.

Pour mieux comprendre cette inchoativité comme théorie de l'œuvre poétique, nous allons passer par trois moments : le premier est un retour à la sémiotique triadique de PEIRCE, le second moment est une illustration de l'isotopie de l'inceptif dans un poème d'ÉLUARD, et le dernier moment est une application de la théorie chez RABEARIVELO.

## 2. INCHOATIVITÉ ET SÉMIOTIQUE TRIADIQUE

Prenons pour commencer une réflexion très pratique qui est suggérée par (LAFONT, 1978, p. 19) en ce qui concerne la fabrication d'un outil. Dans la création d'un outil pour la première fois : ce qui détermine la forme de l'outil est l'action à laquelle il est destiné. Ce qui veut dire que la naissance de l'outil est un schéma discursif sous le signe de l'inchoativité. C'est cela qu'il faut appeler « noèse » en philosophie : la pensée en acte ou encore le processus cognitif qui a pour objet la création d'un outil n'ayant jamais existé.

Il est ainsi facile de constater que l'outil commence par une pensée en acte déterminée par les actions futures ayant motivé la création. Le point le plus important que nous voulons souligner est que l'objet d'application de l'outil est remplacé par son image tout au long de sa création. Trois moments de cette façon se distinguent. Le premier est la noèse créatrice. Le deuxième moment est la mise en application de cette noèse, et enfin, le dernier moment est la fonction inscrite dans la forme de l'outil.

PEIRCE dans sa définition de la sémiotique refuse de pouvoir la traiter en dyade. La raison en est que si l'unité simple échappe totalement à la véridiction, la prédication de l'unité simple nous met en présence d'une dyade mais ne modifie en rien cette impossible vérification. Si l'unité simple est « la terre » et le prédicat « est carrée », cette conjonction ne peut pas faire conclure à une vérité. Il leur manque la possibilité de vérification exigeant des moyens disproportionnés par rapport à l'affirmation.

Ainsi, pour que tout se vérifie de lui-même, PEIRCE n'aborde pas la question du signe ou du representamen par les êtres cardinaux, mais par les êtres ordinaux. À la question de savoir qu'est ce qu'un signe, voici la réponse minimaliste donnée par une des lectrices de PEIRCE :

C'est un representamen – premier – qui renvoie à un objet – second – par l'intermédiaire d'un interprétant – troisième. (RETHORE, 1980, p. 33)

---

<sup>1</sup> C'est la projection des équivalences paradigmatiques sur l'axe syntagmatique

Cette auto-vérification est possible justement parce qu'il ne s'agit pas de faire du signe une tautologie du réel – encore que bon nombre de nos affirmations est en flagrante contradiction avec le réel, comme dans le cas de la fiction ou du mensonge – mais de le considérer comme acte de langage ; c'est-à-dire, vrai uniquement de sa logique interne, ou encore d'être une vérité analytique comme le démontre le protocole mathématique :

En substance, la démonstration du caractère nécessaire de la triadicité est la suivante : on ne peut penser le nombre « un » sans concevoir en même temps sa limite (appelons-la « deux »). Or la conception du « un » et du « deux » comme deux entités séparées (l'unité et la dualité) implique un « troisième » d'une autre nature : un terme médiateur qui, en les pensant comme différents, les modifie. (Ibid. p. 32)

Nous pouvons imaginer sans peine ce troisième terme qui fait défaut dans la démonstration. Supposons qu'il est le nombre « trois », nous voyons se dessiner alors l'ordre de la loi parce que ce troisième terme indique une règle : la progression arithmétique «  $n+1$  » qui détermine tous les entiers naturels jusqu'à l'infini. À chaque entier naturel donné, on peut ajouter le nombre « un » pour obtenir l'entier suivant et ainsi de suite indéfiniment comme le stipule la définition suivante :

« Un signe ou *representamen* est un Premier qui se rapporte à un Second appelé son objet, dans une relation triadique telle qu'il a la capacité de déterminer un Troisième appelé son interprétant, lequel assume la même relation triadique à son objet que le signe avec ce même objet ... Le troisième doit certes entretenir cette relation et pouvoir par conséquent déterminer son propre troisième ; mais, outre, cela, il doit avoir une seconde relation triadique dans laquelle le *representamen*, ou plutôt la relation du *representamen* avec son objet, soit son propre objet, et doit pouvoir déterminer un troisième à cette relation. Tout ceci doit également être vrai des troisièmes du troisième et ainsi de suite indéfiniment... » (2.274) (PEIRCE, 1978, p. 147)

Mais ce qui nous intéresse au plus haut point est la notion de « Premier » qui va nous permettre de montrer que la radicalisation de l'immanence peut être une visualisation de la transcendance. Nous reproduisons ici *in extenso* la propriété du premier :

La *Priméité* (1.302 à 1.306), c'est l'Être, au sens philosophique, de tout ce qui est, dans l'immédiateté de son être (sans référence à un second ou un troisième) ; c'est le « un » par rapport au « un », le « un » en tant que tel ; c'est le vécu, plutôt que le senti (qui relèverait de la perception) ; ce sont les qualités, les qualités de sentiment, non pas dans le sens de l'expérience de ces qualités, mais ces qualités elles-mêmes qui sont de simples « peut-être », pas nécessairement réalisés ; c'est le choc de la naissance... (RETHORE, 1980, p. 33)

Ce simple « peut-être » est la noèse poétique qui s'affiche comme inchoativité en même temps qu'elle détermine l'unicité de l'œuvre :

Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérature. (RIFFATERRE, 1979, p. 8).

Pratiquement, une décennie plutôt, MESCHONNIC qui a l'avantage d'être un théoricien du langage en plus d'être un critique (entre autres, il est également un poète et un essayiste) donne une concrétisation de cette unicité en termes de signification nouvelle créée

par le système mis en place par le poète, honorant de la sorte le sens étymologique du mot « poésie » dérivant du verbe *poïen* qui veut dire « créer » :

Le mot poétique est un mot qui appartient à un système fermé d'oppositions et de relations, et y prend une valeur qu'il n'a nulle part ainsi, qui ne peut se comprendre que là : chez tel écrivain, dans telle œuvre, et par quoi l'œuvre, l'écrivain, se définit. (MESCHONNIC, 1970, p. 60)

C'est cela qui justifie la thématique de l'inceptif dans cet article parce que le poète crée du sens déjà exprimable à partir d'un arrangement unique du matériau linguistique. L'unicité du poème se lit aussi dans le fait que le poème reprend le geste primordial de la création comme interdit de la totalité caractéristique du chaos. Ce geste primordial de la création est institué par les mythes. La perspective intertextuelle dont la mission est ici d'accroître la lisibilité du travail est le geste primordial du mythe de la littérature universelle qu'est la Bible, voici en extension le passage qui nous intéresse :

La terre était comme un grand vide, l'obscurité couvrait l'océan primitif, et le souffle de Dieu agitait la surface de l'eau. Dieu dit alors : « Que la lumière paraisse ! » et la lumière parut. Dieu constata que la lumière était une bonne chose, et il sépara la lumière de l'obscurité. Dieu nomma la lumière jour et l'obscurité nuit. Le soir vint puis le matin ; ce fut la première journée. (Bible, 1982, pp. Gen. 1, 2-5)

Nous pouvons aussi dans cette interprétation particulière de l'œuvre considérer que tout l'effort de notre poète est la réinvention de ce geste primordial de création de l'identité malgache contre l'aliénation du colonialisme. Il est à remarquer que le propre de l'œuvre poétique est qu'il tient sa vérité de la cohérence de son appareillage linguistique selon un principe d'immanence, c'est ce qui est appelé ailleurs de « référence horizontale » (RAKOTOMALALA, 2017). Mais cette radicalisation de l'immanence sera une vision de la transcendance si et seulement si le but de l'écriture est la noèse : cette éclosion de la pensée consciente que nous avons définie comme l'inchoativité.

Avec cette interprétation de l'œuvre, nous sommes très loin de l'autobiographie suggérée par certains analystes qui pensent que le texte est le reflet de la vie de l'auteur. Le texte est une vision du monde et nullement une exploration de la vie de l'auteur. En effet, il y a quelques absurdités de vouloir connaître la vie d'un individu à travers ses écrits parce que justement la vérité de l'œuvre n'est pas dans la référence extralinguistique dont l'auteur, mais dans la logique qui s'expose dans le texte.

### 3. L'ISOTOPIE DE L'INCHOATIVITÉ

Dans les lignes qui suivent, l'objectif est de mettre en évidence ce qu'il faut entendre par inchoativité dans une mise en pratique directe. Pour ce faire, nous allons prendre le poème suivant, né sous la plume d'Éluard :

L'aube allume la source (ÉLUARD, 1974 [1938-1944], p. 127)

Rappelons pour mémoire que la migration de l'isotopie de la physique vers la linguistique est due à (GREIMAS, 1982[1966]), la même année, il en donne la définition suivante moins restrictive que la première :

(...) un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique. (GREIMAS, 1981[1966b], p. 30)

Cette définition n'attache plus aux seuls classèmes l'isotopie mais l'étend à toutes unités sémantiques, notamment aux sèmes nucléaires comme dans le cas intrigant d'Éluard. Finalement, avec RASTIER, l'isotopie se généralise à toutes unités linguistiques :

On appelle isotopie, toute itération d'unité linguistique (RASTIER, 1972, p. 82)

On s'aperçoit facilement que dans les trois termes composant ce vers nous saisissons l'isotopie de l'inchoativité : l'aube, c'est le commencement du jour ; le verbe « allumer », c'est le commencement du feu ; et la « source » c'est le commencement de l'eau.

Pour tirer une conclusion de cet effort théorique, il nous est permis de dire que la thématique de l'inchoativité correspond au paradoxe de Jorge Luis BORGES dans la nouvelle intitulé « La rose de Paracelse ». Quand le disciple Johannes Grisenbach demande à Paracelse de faire avec lui le chemin qui mène vers la Pierre permettant de tout convertir en or, le maître lui dit : *il n'y a pas de but mais faire le chemin, c'est déjà atteindre le but.* (BORGES, 1997-2008, p. 53)<sup>2</sup> Cette leçon d'humilité nous ramène à la noèse et nous apprend que l'œuvre n'a pas pour but de modifier le monde mais seulement notre conscience du monde de la même manière que dans l'érotisme, il n'y a pas de but mais chaque pas que nous faisons est déjà le but. Prenons maintenant connaissance de notre corpus

### Lambe

Peu d'arbres fleurissent sans feuillage  
peu de fleurs éclosent sans parfum  
et peu de fruits mûrissent sans pulpe  
tu es le feuillage, tu es le parfum,  
tu es la pulpe du vieil arbre  
qu'est ma race, ô lambe

Ton nom rime bien avec jambe  
dans cette langue que j'ai choisie  
pour préserver mon nom de l'oubli,  
dans cette langue qui parle à l'âme  
alors que la nôtre murmure au cœur

Ton nom rime bien avec jambes  
avec les jambes que couvre ta finesse  
transparente  
mais toi, tu rimes bien avec plusieurs autres  
choses  
dans ma pensée

Ton apparition rime avec les rochers  
En Imerina  
quand il y a fête et que la foule va sur les terrasses ;  
avec les bandes d'aigrettes pacifiques  
qui viennent se poser sur les forêts de joncs  
dès que chavire le soleil.

Avec la terre rouge qui nourrit les bambous ;  
avec les huttes qui bordent les futaies-  
quelles ruches pleines de femmes-enfants ?  
quelles femmes-enfants enduites de graisses  
végétales ?  
avec le sable étincelant  
et les sources que cèlent les ronces,  
et toutes les beautés inconnues de l'île australe  
que tu animes enroulé sur les épaules des miens,  
ô lambe que j'ai délaissé  
mais qui m'envelopperas à la fin,  
dans le silence de la terre  
d'où jaillira l'élan des herbes.

Presque-Songes, p.71-72

---

<sup>2</sup> Ceci n'est que notre interprétation du passage suivant : *The path is the Stone. The point of departure is the Stone. If these words are unclear to you, you have not yet begun to understand. Every step you take is the goal you seek.*

#### 4. L'ANALYSE DU CORPUS

Le mécanisme mis en jeu par ce poème montre clairement que l'œuvre se définit par son unicité et que l'œuvre est le texte et le lecteur parce que nous pouvons constater qu'aucun dictionnaire ne peut jamais réaliser ce déploiement de sens multiple à partir du mot « lambe ». Rappelons que le mot « lambe » désigne un tissu monochrome jeté aux épaules par-dessus les vêtements pour signaler que le Malgache est en situation de parade pour montrer le meilleur de lui-même.

Si pour les hommes le « lambe » est en tissu grossier, en revanche chez les femmes, il est d'une grande finesse. C'est pour cette raison que nous allons commencer par le renvoi du mot à jambe. C'est une bonne entrée en matière car les jambes d'une femme font partie de la séduction qui se définit comme détournement de la fonction utilitaire pour la beauté de l'objet lui-même. C'est cela l'illustration de la parole de Paracelse qui déplace la question du but vers la question du chemin, en indiquant clairement que chaque pas que l'on fait est déjà le but. En effet, nous savons qu'il est impossible de définir un but dans l'érotisme mais que chaque pas que l'on fait y est déjà le but. Ce qui veut dire que jambe en tant que synecdoque de la partie pour le tout désigne le commencement absolu qui ne peut pas avoir de fin, mais toujours renouvelable.

À partir de cette première analyse nous pouvons dire que ce poème se lit sous l'isotopie de l'inchoativité parce qu'en dépit des variations continues dans la forme nous avons identifiées cette inchoativité comme matrice de tout le poème.

Ainsi dans la première strophe, nous avons un rapport métalepique de l'inchoativité : c'est la feuille de l'arbre qui préside à la floraison, c'est le parfum qui déclenche l'éclosion des fleurs et c'est la pulpe qui est à l'œuvre dans le murissement des fruits. Rappelons pour mémoire que la métalepse est :

[une] Métonymie de focalisation dans la chaîne de l'action : suggestion de la conséquence sous-tendue par expression de la cause ; et, inversement, évocation de la cause par expression de la conséquence : *j'ai dit* (= mon discours est terminé) (...). (MORIER, 1981[1961], p. 667)

Autrement dit, les origines de la floraison, de l'éclosion et du murissement sont, respectivement, les feuilles, le parfum et la pulpe. C'est ainsi que ces rapports métonymiques spécifiques constituent une isotopie de l'inchoativité. Mais il faut tenir compte d'un détail grammatical qui inscrit cette isotopie dans le projet poétique, c'est-à-dire que le poétique demeure une fabrication d'outil sans application nécessaire à un dehors, d'être tout simplement une noèse, ou tout simplement d'être une Priméité qui est un simple « peut-être » sans nécessairement être réalisé selon la sémiotique triadique de PEIRCE.

Ce détail grammatical est le déterminant « peu de », un adverbe de quantité qui exclut la totalité, il se peut donc que le rapport métalepique ne soit pas vrai. En revanche le deuxième groupe nominal du rapport est privé de déterminant (sans feuillage, sans parfum, sans pulpe) et porte la marque du singulier pour signaler leur généricité qui vaut pour toute

la classe désignée par leur sens. Cette opposition de déterminant nous apprend qu'il n'y a pas de but, mais faire le chemin, c'est déjà atteindre le but.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le défini générique comme dans *la baleine est un mammifère marin* n'indique pas une baleine spatio-temporellement définie, mais toutes les baleines possibles. Le défini générique signale tout simplement que la règle lexicale s'est appliquée mais que la référence du nom rendue actuelle est identique à la référence virtuelle :

Dès lors le générique n'est rien de plus qu'un marqueur, indiquant le statut hors emploi au statut en emploi. (...), cela revient à dire que dans l'emploi générique, la lecture assignée à l'unité dans le lexique n'est pas modifiée par la règle lexicale, mais il n'en reste pas moins que la règle lexicale s'est appliquée. (MILNER, 1978, p. 27)

Seulement, il faut signaler que dans notre poème l'absence du déterminant générique est provoquée par sa combinaison avec la préposition *sans*. Mais toujours est-il que ce formalisme d'*Aspect* indique clairement que le projet poétique n'a pas pour mission de modifier le monde, son univers virtuel n'est même pas ce qui peut advenir réel, il affiche sa différence éternelle du réel. Le réel est frappé d'interdit de totalité. En conséquence, il y a moins de réalité dans le réel tandis que le monde virtuel de la poésie affiche sa complétude

Pour continuer, nous allons justifier cette dernière remarque dans le poème lui-même. La première évidence est que RABEARIVELO n'a pas l'intention de nous faire un traité de biologie végétale, mais tout simplement de se servir du mythe végétal – tout au long de son œuvre – pour parler de l'homme.

Nous assistons dès lors à une métaphore : le feuillage, le parfum et la pulpe deviennent les termes de départ de la figure et le *lambe* en est le terme d'arrivée. S'il est accepté que la métaphore est une double synecdoque (DUBOIS, et al., 1977), nous allons appliquer ce mécanisme dans notre métaphore. S'il est possible de conjoindre le terme de départ et le terme d'arrivée d'une métaphore c'est parce que les deux possèdent un sème commun via lequel on peut passer du terme départ vers le terme d'arrivée. Ce point d'intersection peut être appelé « couverture ».

Il s'ensuit que les termes de départ (particulièrement pluriel ici) sont une synecdoque particularisante de « couverture » qui devient une synecdoque généralisante de « lambe ».

De cette métaphore, le poème continue sur une antanaclase dans laquelle le verbe « rimer » change de sens et illustre qu'il y a moins de réalité dans le réel que dans le poétique. Dans la première occurrence, le verbe est considéré dans sa matérialité qui rime avec « jambe » qui se présente comme une synecdoque de la langue française devenue dominante dans le contexte de diglossie de l'époque et de la situation coloniale : la langue des vainqueurs.

Dans la deuxième occurrence, ce verbe continue de manifester sa sonorité mais à la différence de la première devient métonymique des « jambes » dont le pluriel signale la dimension érotique sous le signe de la séduction définie en ces termes :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? C'est l'intermittence qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces ;



c'est le scintillement même qui séduit ou encore : la mise en scène d'une apparition / disparition (BARTHES, 1973, p. 19).

Une séduction dont la définition expérimentale se lit dans « finesse transparente » qui laisse deviner sans vraiment montrer parce qu'il n'y a pas de but mais faire le chemin c'est déjà atteindre le but, c'est cela qui confère au monde virtuel sa richesse puisque les jambes qui transparaissent dans la finesse du « lambe » déclenche un parcours d'évocations dans lequel chaque étape est un but sans qu'il n'y ait nécessité de faire advenir ce parcours à la réalité. C'est cela aussi l'opérativité de l'inchoativité : tout commence par les jambes sans que le parcours puisse avoir de fin.

Dans la troisième occurrence, le verbe « rimer » oblitère la matérialité du mot « lambe » pour le point de départ d'un autre parcours d'évocations : une rêverie qui ramène dans le présent de l'esprit un passé révolu, la vie au quotidien en pays de l'Imerina et aussi le futur qui n'est pas encore dans lequel le « lambe » après avoir fêté la vie deviendra le linceul du Malgache.

Mais la mort, n'est pas envisagée comme une fin. Elle sera le point départ d'un nouveau végétal dont le sème de l'inceptif est contenu dans le verbe « jaillir » et dans le nom « élan » en même temps que dans le mot « herbe » qui est le commencement des végétaux.

## 5. CONCLUSION

Cette prospection des textes de RABEARIVELO s'inscrit dans une démarche hypothético-déductive qui consiste à émettre une hypothèse que vérifieront les observations futures. En outre, dans la mesure où elle est un travail littéraire, elle souscrit également à la littérarité définie comme unicité de l'œuvre. Cette unicité de l'œuvre ne va pas de soi pourtant, elle est intimement imbriquée au fait que c'est la dialectique du texte et du lecteur qui reconstruit l'œuvre parce qu'il y en a qui regarde mais qui ne voit pas et qui écoute mais qui n'entend pas.

Ainsi, l'hypothèse que nous proposons a pour but de définir que la poétique de RABEARIVELO se base sur l'inchoativité qui se comprend comme une quête de recommencement sur la base d'une mythologie végétale. Cette mythologie est cruciale dans l'œuvre parce que l'arbre est un modèle de symbiose entre la nature et l'homme et sur cette base de la fructification comme éternel recommencement d'un ordre immuable que l'inchoativité inscrit dans une logique narrative bien résumée par cet aphorisme de WITTGENSTEIN : l'existence et l'inexistence d'un état de chose constitue la réalité. Ce qui veut dire que chaque commencement aspire nécessairement à sa fin. C'est dans cette inscription l'inchoativité sur la sémiotique narrative que l'œuvre est engagée parce que le thème exige une sortie du chaos pour un monde ordonné.

C'est cela le sens du dernier vers où le jaillissement de l'herbe fait suite au chaos de la désagrégation du corps du défunt.

Université de Toliara, 26 septembre 2021

## 6. RÉFÉRENCES

- ARNOLD, M. (2002). *L'émergence des figures en conception d'artefacts*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- BARTHES, R. (1973). *Le palisier du texte*. Paris: Seuil.
- Bible. (1982). *La Bible Ancien et Nouveau Testament*. Paris: Société Biblique Française.
- BORGES, L. J. (1997-2008). La Rose de Paracelse. Dans L. J. BORGES, *La Memoria de Shakespeare* (pp. 51-60). Madrid: Biblioteca Borges, Alianza Editorial.
- DUBOIS, J., EDELIN, F., KLIKENBERG, J.-M., MINGUET, P., PIRE, F., & TRINON, H. (1977). *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire et lecture tabulaire*. Paris: Editions complexes.
- ÉLUARD, P. (1974 [1938-1944]). *Le livre ouvert*. Paris: Gallimard.
- GREIMAS, A. J. (1981[1966b]). "Eléments pour l'interprétation des récits mythiques". Dans R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale du récit* (pp. 28-59). Paris: Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1982[1966]). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- JAKOBSON, R. O. (1963). *Essai de linguistique générale*. Paris: éditions de Minuit.
- LAFONT, R. (1978). *Le travail et la langue*. Paris: Flammarion.
- MESCHONNIC, H. (1970). *Pour la poétique, I*. Paris: Gallimard.
- MILNER, J.-C. (1978). *De la syntaxe à l'interprétation: quantités, insultes, exclamations*. Paris: Seuil.
- MORIER, H. (1981[1961]). *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: PUF.
- PEIRCE, C. S. (1978). *Ecrits sur le signe*. (D. Gérard, Trad.) Paris: Seuil.
- PROPP, V. (2015 [1928]). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
- RAKOTOMALALA, J. R. (2017, Octobre 13). *Signification horizontale et beauté féminine*. Récupéré sur Hal- AUF: HAL Id: hal-01616247
- RASTIER, F. (1972). Systématique des isotopies. Dans *Sémiotique et poétique* (pp. 80-106). Paris: Larousse.
- RETHORE, J. (1980). La sémiotique triadique de C.S. Peirce. Dans C. BRUZY, W. BUERZLAF, R. MARTY, & J. RHETHORE, *La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce* (pp. 32-36). Paris: Larousse.
- RIFFATERRE, M. (1979). *La Production du texte*. Paris: Seuil.