

Somatisations du paysage émotionnel : esthétique cognitive chez Amina Saïd

Víctor BERMÚDEZ

Universidad de Salamanca

victorbermudez@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-9548-7290>

Resumen

Este artículo contextualiza los estudios de geopoética dentro de los planteamientos teóricos sobre el proceso de abstracción que tiene lugar en el lenguaje literario. Con una perspectiva metodológica circunscrita en los estudios de teoría cognitivo literaria, el artículo sostiene que el estudio de la expresión emocional en las representaciones del paisaje puede ayudarnos a comprender mejor el funcionamiento de la imaginación humana. Desde el punto de vista analítico, el artículo aborda las obras *Gisements de lumière* (1998) y *La Douleur des seuils* (2002) de Amina Saïd (Túnez, 1953), cuya formalización del paisaje invita a un análisis cognitivo del lenguaje poético. Reconociendo el valor tanto axiológico como biológico de la literatura, este estudio explora la idea de que las emociones están implicadas en nuestra comprensión abstracta del mundo, al tiempo que considera una vía teórica para una estética cognitiva de la literatura.

Palabras clave: teoría de las emociones, poesía tunecina, teoría cognitivo literaria, abstracción, paisaje.

Résumé

Cet article propose une contextualisation des études de géopoétique dans le cadre des démarches théoriques sur le processus d'abstraction qui ont lieu dans le langage littéraire. Avec une perspective méthodologiquement circonscrite aux études de théorie cognitive littéraire, l'article fait valoir que l'étude de l'expression des émotions dans les représentations du paysage peut nous aider à mieux comprendre le fonctionnement de l'imagination humaine. Sur le plan analytique, l'étude aborde les œuvres *Gisements de lumière* (1998) et *La Douleur des seuils* (2002) d'Amina Saïd (Tunis, 1953), dont la formalisation du paysage invite à une analyse cognitive du langage poétique. La littérature possédant une valeur axiologique mais aussi biologique, cette étude

* Artículo recibido el 10/04/2022, aceptado el 11/03/2023.

explore l'idée que les émotions sont impliquées dans notre compréhension abstraite du monde tout en envisageant une voie théorique pour une esthétique cognitive de la littérature.

Mots-clés : théorie des émotions, poésie tunisienne, théorie littéraire cognitive, abstraction, paysage.

Abstract

This article proposes a contextualization of geocriticism studies within the framework of theoretical approaches on the abstraction process that take place in literary language. Methodologically contextualised within the frame of the studies on Cognitive Literary Theory the article argues that the study of emotions expression in landscape representations can help us to better understand the way in which human imagination works. In its analytical level, the study approaches the works *Gisements de lumière* (1998), and *La Douleur des seuils* (2002), by Amina Saïd (Tunis, 1953), in which the formalization of the landscape motivates a cognitive analysis of poetic language. Since literature has both axiological and biological values, this study explores the idea that emotions are involved in our abstract understanding of the world, while simultaneously considering a theoretical path for a Cognitive Aesthetics of Literature.

Keywords: theory of emotions, tunisian poetry, cognitive literary theory, abstraction, landscape.

Le bimoteur nage lentement, peine dans les remous du bleu dense aux fonds beiges et bruns tour à tour gravés avec minuit, délavés, brûlés. Comme ils sont légers et innocents ces voyages du désir dans les nervures de tant de forces qui s'écoulent, se lient, se dispersent, se rassemblent encore. L'œil et la pensée, le corps tout entier, palpent quelque chose comme une lumière qui bouge sous la peau, dessinant les replis, les ramures d'un mouvement non né. C'est comme si dans les figures et les noms qu'en suivant ces nerfs leur course compose, ils reconnaissaient une musique immanente à leur quête. Grandes filles finement irriguées, drainées par un vaisseau central de vents, succession rythmique d'intervalles et de notes soutenues dans la trame gréseuse ravinées, démantelée, recomposée. Clarté dans les muscles, bonheur d'aller, par-delà de l'ordre et le désordre la nacre liquide de la vision s'étend.

Lorand Gaspar, « Ahaggar », *Arabie heureuse* (1997)

1. Introduction

Le terme « somatisations » dans le titre de cet article fait référence aux modifications corporelles liées à la perception du paysage dont l'écriture poétique témoigne. Pour examiner analytiquement ces « somatisations », cette étude met en valeur ce qu'on

peut appeler des « paysages émotionnels », avec l'objectif d'élucider les caractéristiques des verbalisations du paysage telles qu'elles sont perçues, conçues ou imaginées dans la pensée poétique d'Amina Saïd, et d'explorer les conditions qui déclenchent l'expérience émotionnelle, au sein de la confluence entre le paysage, le corps et le langage. Il s'agit d'examiner les « somatisations du paysage » qui révèlent différentes fonctions des émotions pour expliquer la nature du phénomène de perception du paysage, et de leur abstraction verbale dans le poème, tout en décrivant la forme littéraire de telles « somatisations ».

Le concept du corps, mis en question par Descartes, Husserl ou Merleau-Ponty, a fait l'objet de récentes définitions dans le domaine de la phénoménologie. Ainsi, pour Gernot Böhme « le corps est la nature que nous sommes nous-mêmes » (2019 : 30)¹, tandis que pour Michel Collot « le corps est le trait d'union entre l'espace et l'esprit, et c'est grâce à cette médiation que les codes eux-mêmes nous apparaissent « en chair et en os » (*Leibhaftig*) » (Collot, 2011 : 42)². Avec ces deux considérations, notre tâche consiste à examiner les caractéristiques des émotions spécifiques liées à la perception du paysage, leur intériorisation par voie *esthésique* et l'impact d'une telle *esthésie* dans la représentation du corps ému³. C'est pourquoi, ce qui suit concerne le corps comme expérience de la nature d'une part, et le rôle de la poésie dans l'introduction du concept de corps dans le discours sur la nature, d'autre part, tout en fournissant en même temps un matériel critique sur l'œuvre d'Amina Saïd.

La présente étude est contextualisée dans le cadre disciplinaire de la « Poétique cognitive » (*Cognitive Poetics*). Le terme, attribué à Reuven Tsur⁴, fait allusion à une approche interdisciplinaire qui combine, à différents degrés, des concepts, des

¹ « Der Leib ist die Natur, die wir selbst sind » (2019 : 30). Par ailleurs, Böhme est un pionnier de l'écocritique allemande, l'étude de la relation entre la culture et l'environnement, ainsi qu'un théoricien de l'image, de l'esthétique, et de la notion d'atmosphère, parmi d'autres.

² Sauf indication contraire, toutes les traductions présentées dans cet article sont les miennes.

³ J'avance ici une définition provenant de la sémiotique cognitive du théoricien québécois Pierre Ouellet, afin de mieux saisir les enjeux de l'appréhension sensible et de la construction du corps à partir de son intériorisation : « L'*aisthesis* est généralement définie comme un phénomène pathique, voire pathémique, relevant d'effets produits sur l'être ou l'état du sujet, dont la position actantielle serait celle d'un objet ou d'un patient, sinon d'un destinataire ou d'un bénéficiaire » (Ouellet, 2000: 35). De plus, il faut également souligner que l'objet de la sémiotique cognitive « est de faire voir ces modes de donation comme modes de la sensibilité mise en mettre au jour cet édifice enfoui de l'énonciation littéraire, qui trouve ses fondements dans le terreau de l'espace et du temps, dont l'expérience relève d'une *aisthesis* à la fois subjectale, phénoménale et historique, où s'éprouve tensivement, émotivement puis cognitivement, la construction ou la déconstruction de l'*égo-hic-et-nunc* » (Ouellet, 2000: 32).

⁴ L'ouvrage de référence à ce propos est celle de Reuven Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (2008). Cependant, les travaux de Margaret Freeman, aux États-Unis – « Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature » (2000); *The Poem as Icon: A Study in Aesthetic Cognition* (2020) – et de Peter Stockwell, en Angleterre *Cognitive Poetics: an Introduction* (2020 [2002]) sont également importants dans la conception initiale de ce champ d'étude interdisciplinaire.

raisonnements et des données de la neurobiologie, de la phénoménologie, de l'intelligence artificielle, de la sémiotique, ou de la linguistique cognitive. Les études de poétique cognitive se présentent comme un champ d'effervescence qui a pour objectif une rénovation des méthodologies des études littéraires. Néanmoins, l'application de la *Cognitive Literary Theory* à la poésie n'est pas une nouveauté. En fait, les études de poétique cognitive sont un champ fertile depuis les années quatre-vingt, notamment dans le contexte des littératures d'expression anglaise et allemande, et sont encore naissantes dans les littératures romandes, bien que certains travaux en témoignent déjà – ceux-ci sont mentionnés ici de manière tangentielle⁵. L'opportunité s'ouvre aux études écocritiques d'une révision qui permette d'intégrer à leurs développements théoriques et analytiques, également les avancées des sciences cognitives et, principalement, les recherches sur les processus de la perception, de la mémoire, des émotions et de la conscience, qui sont si étroitement liées à l'intériorisation et à la représentation de l'espace.

2. Paysages littéraires

Une brève analyse comparative semble pertinente afin de visualiser la relation entre l'enquête geopoétique d'Amina Saïd et d'autres littératures où l'on constate un rapport avec le paysage « somatisé », selon la perspective de cette étude. Ainsi, ayant migré du Maghreb natal à la France d'accueil, le marocain Abdelatif Laâbi mérite une mention première non pas tant pour sa préface du troisième recueil de Saïd – *métamorphose de l'île et de la vague* (1985) – que pour l'affinité de « dé-terrorisation », de déplacement identitaire et d'exploration de la subjectivité des sens corporels autour de la terre et la lumière, comme on peut le lire dans *L'Arbre de fer fleurit* (1974) ou *L'œil et la nuit* (2003). « Le soleil n'a pas de patrie » est un des poèmes de Laâbi qui trouvera un écho chez Saïd : « à sept ans je nageais sur les eaux noires / [...] / j'allais jusqu'à l'impasse du soleil / jusqu'au pays des limites / je prenais des leçons de mirage » (Saïd, 2002 : 11). Le motif du soleil reçoit un traitement différencié dans ces deux poétiques, donc l'affinité consiste à décrire une subjectivité nostalgique qui a pour base le paysage mais qui se déploie dans deux dé-terrorisations différemment incarnées, voir, somatisées.

D'une telle manière, l'écrivain antillais Édouard Glissant convoque également une poétique qui revendique l'enracinement mutuel des valeurs humaines et géographiques. Cette question a justement occupé l'étude d'Ines Moatamri : « *Poétique de la Relation : Amina Saïd et Édouard Glissant* » (2007), qui aborde l'identité-relation et la pensée de l'errance dans ces deux écritures. Pour Glissant, « le paysage sera donc présent dans la structure, le rythme et le souffle de l'œuvre comme ce qui relève du cri et non de la parole, de la violence et non de l'harmonie. Soucis, affres, stridences, éclats, effervescence, ravages : le paysage, aussi bien que l'écriture de ce paysage seront démesures,

⁵ Pour une synthèse des travaux récents ainsi qu'une consolidation de la Poétique cognitive dans le cadre de la Théorie Littéraire et la Littérature Comparée, voir Bermúdez, 2020a.

violences et dés-accords » (Moatamri, 2007 : 3). Nature viscérale, d'irruption, de chaos, où le pays et l'histoire correspondent, le paysage est chez Glissant « le cadre d'une expérience de l'opaque : lieu inexplicable d'une expérience où « *tremble la formule* », car il ne saurait y voir de paroles qu'accumulatrices, vacillantes, [...] pour dire la complexité et la fugacité d'un espace historiquement symbolique et subjectivement significatif » (Moatamri, 2007 : 3). C'est à l'intérieur de cette discordance que la pensée humaine peut s'enraciner et établir une relation, dans les coordonnées d'un territoire spécifique qui la forge et lui répond, où la connaissance de l'espace équivaut à la souffrance. Pour Saïd, d'autre part, « le paysage favorise l'émergence d'une expérience relationnelle où les barrières dedans / dehors ; sujet / objet ; perception / imagination s'estompent » (Moatamri, 2007 : 4). Le rapport entre les deux poètes réside particulièrement dans la spécificité du territoire-et-sujet.

Par ailleurs, le poète français d'origine hongroise Lorand Gaspar partage avec Saïd son intérêt pour la « chirurgie du paysage » à travers un langage qui privilégie la sensorialité, notamment dans ses œuvres *Arabie heureuse* (1997), *Patmos* (2001), *Gissements* (1968). Le désert, la mer et la lumière sont pour Gaspar, comme pour Saïd, constitutifs d'une poétique où la connaissance du monde extérieur n'est pas uniquement épistémique, mais implique une conscience des fonctionnements de l'esprit et du corps⁶. Cela est évident dans *Sol absolu* (1972), *Le quatrième état de la matière* (1966) et *Corps corrosifs* (1978), où le désert, la lumière et la mer – la Méditerranée pour Saïd et la mer Égée pour Gaspar – sont somatisées par l'énonciateur. Si chez Gaspar le paysage est traversé par une nomenclature scientifique de la géographie, Saïd privilégiera la symbolisation du sable, et partagera avec Gaspar l'intérêt pour une lumière « matérielle » et « incarnée »⁷.

Grâce à son exploration du paysage comme structure de subjectivisation, dans le contexte de la Suisse romande, on peut rapprocher la poésie de Saïd de celle d'Anne Perrier – *La voie nomade* (2000) – qui se trouve « particulièrement attachée au Valais et à ses paysages de pierre et de soleil », comme l'a observé Doris Jakubec (2015 : 878). Sans oublier Philippe Jaccottet, notamment dans *La Promenade sous les arbres* (1957), *Airs* (1967), *Paysages avec figures absentes* (1970) ou *À la lumière de l'hiver* (1977). Collot a souligné qu'« en faisant des paysages de la Drôme non seulement un séjour d'élection mais un thème de prédilection, [Jaccottet] s'inscrit dans une certaine tradition romande, qui lie intimement l'écriture au lieu, tout en dépassant les limites du localisme et du régionalisme » (2015 : 869). Dans ce contexte, comme on constate dans la poésie

⁶ Pour une étude sur la représentation du désert dans des poétiques comparées, veuillez consulter le *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine : Chédid, Dupin, Jabès, Jaccottet, Gaspar et Tortel* (Jacqueline Michel, 1998).

⁷ Pour une analyse détaillée de ce sujet dans l'œuvre de Lorand Gaspar, voir la section « Paysages émotionnelles en *La maison près de la mer, II* » (Bermúdez, 2017 : 255-271).

de Saïd, « [...] le paysage n'est ni le terroir ni le territoire ; l'horizon qui le circonscrit l'œuvre en même temps au monde entier » (2015 : 869). Comme chez Saïd, pour Jaccottet « le paysage est à la fois *landscape* et *inscape*. Sa signification repose sur une mise en rapport des choses entre elles et avec le sujet qui les contemple » (Collot, 2015 : 875).

L'œuvre de Saïd a été lancée au Québec par les publications de *Sables funambules* (1988) et *Nul Autre Lieu* (1992) aux Écrits des Forges, ainsi que par le prix international de poésie Antonio Viccaro (2004)⁸ et l'attention de la critique littéraire⁹. L'exploration de l'espace et de la perception qui marque son écriture peut être mise en relation avec les travaux d'écrivains québécois renommés tels que Paul-Marie Lapointe – *Le réel absolu* (1971) –, Robert Melançon – *Peinture aveugle* (1978), *Le paradis des apparences* (2004) – ou Gilles Cyr – *Sol inapparent* (1978), *Diminution d'une pièce* (1983), *Huit sorties* (2012) –¹⁰. Enfin, ce bref panorama des résonances et affinités dans une perspective comparée permet d'affirmer que le paysage constitue une des démarches le plus fructueuses de la poésie d'expression française, qui se voit profondément traversée par ce sujet¹¹. Cela justifie d'examiner le rapport entre la matérialité et la corporalité qu'engage le langage poétique.

3. Entrer en matière. Amina Saïd, la vibration de la vague

Amina Saïd est née en 1953 à Tunis et réside en France depuis 1980, date d'apparition de son premier recueil *Paysages, nuit friable*, où « les paysages de la mer se construisent dans une dimension rétrospective », comme l'a observé Ines Moatamri (2010 : 245). Ayant vécu une enfance errante, d'un père tunisien et d'une mère

⁸ Le prix a reconnu l'œuvre *La Douleur des seuils* et inclut une invitation au Festival international de la poésie qui se tient à Trois-Rivières. Des poètes tels que la luxembourgeoise Anise Koltz ou le français James Sacré ont été également récipiendaires de ce prix.

⁹ La Chaire de Recherche en Esthétique et Poétique, dirigé par Pierre Ouellet, lui consacre un article dans son site web, écrit par Denyse Therrien, qui témoigne de l'intérêt que suscite l'œuvre de Saïd au sein du milieu littéraire, académique et éditorial du Québec.

¹⁰ Pour une étude de cette écriture en perspective cognitive et dans le cadre méthodologique de notre étude sur Saïd, voir l'article : « Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr » (Bermúdez, 2020).

¹¹ Bien entendu, cette exploration du corps-paysage fait écho également en dehors de la francophonie. L'œuvre saïdienne étant traversée par d'autres traditions (notamment anglophone grâce à ses études et à son travail de traduction de littérature d'expression anglaise), on peut aussi établir d'autres parallèles. Ainsi, dans le contexte latino-américain, où l'œuvre de Saïd a été traduite et où elle a participé à des festivals littéraires, on trouve des éléments comparables chez la poétesse mexicaine Coral Bracho, où l'univers sémantique du paysage souligne une sensorialité liée à la matière minérale et organique (*La voluntad del ámbra*, 1998 ; *Huellas de luz*, 2006). Ou encore dans l'œuvre du chilien Raúl Zurita, dont la relation corps-mémoire-paysage passe également par une extériorité, entrelaçant le contenu autobiographique avec le sociohistorique ; pour une analyse de la sémiotique des paysages-émotionnels dans l'œuvre de Zurita, voir Bermúdez, 2018.

française, le rapport espace-corps a traversé son écriture dont les motifs récurrents sont le dépouillement, le surgissement ou l'exploration d'une conscience intérieure. Base d'une nostalgie de l'espace, le paysage dépasse ici les idéalizations naïves pour constituer un élément articulateur de cette poétique. Écriture de la terre, et plus spécifiquement du sable, l'œuvre de Saïd construit une image du corps à une image de l'espace ; c'est à dire, une projection de soi-même articulée en interaction avec un environnement, qui en même temps la conditionne. Écriture formée dans cette interaction, son rythme vient du paysage : on constate comment le vent, la mer ou les bruits de la nuit deviennent une prosodie qui se déroule de l'extérieur vers l'intérieur. Notamment, dans *Marcher sur la terre* (1994), *Gisements de lumière* (1998), *La Douleur des seuils* (2002), *Au présent du monde* (2006) ou *L'Absence, l'Inachevé* (2009), l'écriture de Saïd se répand dans la page avec des allitérations qui construisent une musicalité en « spirale », avec des variations récursives de signes qui progressivement fouillent diverses nappes du paysage. Caractérisée par une singulière charge oxymorique, le paysage organise ici une expression de la douleur, de l'angoisse, de la mélancolie ou du deuil, qui justifie d'examiner les somatisations produites par cette interaction *sujet-paysage* et d'entrer, avec Saïd, dans la vibration de la vague. Par « vibration de la vague » je fais ici référence à des séquences d'altérations corporelles provenant du paysage, ou plus précisément, à la verbalisation des altérations du paysage par lesquels s'exprime la poétique d'Amina Saïd, comme le démontrera l'analyse de cette étude.

Dans son étude *Le paysage dans l'œuvre poétique d'Amina Saïd* (2010), Ines Moatamri analyse la représentation de la ville, de la mer, de la lumière ou du vent, ainsi que des divers aspects du désert saïdien, tels que l'étendue, dont « l'absence de frontières naturelles susceptibles d'arrêter le regard contribue au sentiment de la distance qui naît au contact de cet espace » (2010 : 180). Également, fait référence à la nudité ou l'abondance du désert en tant qu'attributs du désert : « dans le vide qu'entrevoit le regard, se lit l'absence de frontières qui opposeraient à la vue une limite » (Moatamri, 2010 : 184). Dans cette poétique, le paysage implique une vue d'ensemble ainsi qu'un positionnement spécifique du soi dans l'espace ; il s'agit d'une situation choisie qui engage une sensibilité particulière permettant la construction d'une vision du monde, dont la valeur repose justement sur sa subjectivité ; mais une subjectivité ancrée dans la matière. Le « je » est au centre du paysage, tel qu'on le lit dans *Gisements de lumière* (1998) :

J'ÉCRIS
 parce qu'il y a la nuit le jour
 l'aube le crépuscule l'ombre et la lumière
 et qu'il y aura toujours des saisons pour le rêve

 j'écris parce qu'à l'origine
 est cette planète qui nous accueille

 j'écris parce que la houle au cœur

je n'ai jamais oublié le rythme de la mer
 j'écris aussi par amour et pour le lieu secret
 qui nous hante
 le poème est rituel de lumière
 j'écris pour trouver des raisons
 à notre présence à nos actes
 j'écris contre l'absurde
 et parce qu'il y a le mot cri dans écrire
 j'écris au dos de la mort
 j'écris contre le temps qui nous fait nous défait
 se crée se recrée
 (Saïd, 1988 : 13).

Le paysage est ici à la base de l'élan créateur (« j'écris / parce qu'il y a »), et ses éléments (aube, crépuscule, mer, etc.) situent l'exercice imaginaire dans le domaine du réel, car un espace concret a été perçu ou conçu. Cependant, l'abstraction verbale que le texte fait de cette réalité est médiée par une subjectivité qui la rend propre à un sujet, car il s'agit d'une expérience spécifique du paysage et non pas de l'espace même dont témoigne le poème ; ainsi, « le site ne devient paysage qu'*in visu* ; il ne se donne à voir comme " ensemble " qu'à partir d'un point de vue, et le foyer de cette vision ne peut être qu'un sujet » (Collot, 2005 : 13). Il y a un « je » sous-jacent dans le poème, ce qui explique que le paysage surgisse dans sa potentialité onirique (« saisons pour le rêve »), comme introspection de la conscience du « je » vers son passé, et instaure une temporalité qui est objet d'exploration du langage (« j'écris contre le temps qui nous fait nous défait »). Cela souligne la valeur du poème en tant que « mémoire-paysage », car l'espace invoque une histoire subjectivement construite dans l'autobiographie : « je n'ai jamais oublié / le rythme de la mer ». Le paysage s'accompagne d'une vibration : c'est l'accès à un mouvement de réaction du sujet que le poème décrit : cette agitation est à la base de la somatisation. Le poème, pour sa part, vient comme une manifestation sonore du sujet face au paysage ; « il y a le mot cri dans écrire », expression vocale car, comme l'a souligné Moatamri (2010 : 36), « cette célébration du monde et de ces paysages rappelle l'origine même du mot *chi'r* : poésie en arabe, qui signifie également perception, comme si percevoir le monde et le célébrer étaient incontestablement liés ». La présence d'un « je » qui invoque sa mémoire articulant un « cri », détermine les résonances de l'espace d'intimité qui se construit dans ce langage, et qui conclut dans une clarté de l'esprit : « le poème est rituel de lumière ».

Cela permet de lire l'écriture saïdienne comme une « géopoétique ».¹² Ainsi, avec une visée phénoménologique, Michel Collot a profondément théorisé le paysage et analysé sa représentation dans la poésie et la peinture. Dans *Paysage et poésie*, il souligne que :

Le paysage n'est pas le pays, mais une certaine façon de le voir ou de le peindre comme « ensemble » perceptivement et/ou esthétiquement organisé : il ne réside jamais seulement *in situ* mais toujours déjà aussi *in visu* et/ou *in arte*. Sa réalité n'est accessible qu'à partir d'une perception et/ou d'une représentation. Dès lors, pour comprendre ou évaluer un « paysage » artistique ou littéraire, il importe moins de le comparer à son référent éventuel (« une étendue de pays ») que de considérer la manière dont il est « embrassé » et exprimé (Collot, 2005 : 12).

En effet, c'est un *contact* avec la matière qui est verbalisé dans le poème. Le contact entre le corps et les éléments du paysage concède une zone d'intimité où le « je » confère une subjectivisation à un espace ouvert et à la fois serré, comme dans *Gisements de lumière* : « JE SUIS PORTE / je suis fenêtre / ouvrant sur l'infini », où le sujet se laisse pénétrer comme structure du passage, « porte » et « fenêtre » à la fois, accédant à une intériorité qui passe par l'extérieur : « j'approfondis la nuit / concentre la lumière // les mystères du jour / effleurent mes rêves » (Saïd, 1998 : 26). C'est sur le portrait d'un moment d'apparition phénoménologique où s'arrête le poème : « un instant je revis / dans le corps ivre / de grands oiseaux libres » (26). C'est pourquoi, le syntagme *nature-corps* désigne une tension dans l'écriture saïdienne qui s'exprime sur le plan de sa versification, sa prosodie et ses analogies, comme l'illustre l'oxymore du titre *Le corps noir du soleil* (2014). Cependant, l'entrelacement du syntagme peut être mieux compris si on le compare à celui de Collot *La Pensée-paysage* (2011), décrivant une pensée enracinée dans l'espace autant qu'un espace prenant la forme d'une pensée. D'une telle manière, les « visions » du corps et du paysage sont réciproquement modifiées dans leur interrelation :

Si la pensée a partie liée avec l'espace, c'est qu'elle y est elle-même située : or, c'est le corps qui constitue le point d'attache de la conscience avec le monde, et le point de vue à partir duquel elle peut le comprendre. Husserl a établi une distinction capitale entre les corps physiques (*Körper*), qui sont localisables dans un espace objectif, et le corps vécu (*Leib*), qui crée autour de lui son

¹² Aux fins d'une définition fonctionnelle brève, l'on peut retenir celle que Rachel Bouvet propose : « Qu'est-ce que la géopoétique ? La géopoétique vise à développer un rapport sensible et intelligent à la terre sur laquelle nous vivons, en élaborant une nouvelle manière d'envisager les rapports entre disciplines artistiques et scientifiques » (Bouvet, 2014). Dans ce sens, dans le contexte de notre étude, il s'agit d'un champ d'études théoriques et critiques fondé sur la relation de l'espace géographique avec l'écriture littéraire.

propre espace, dont le paysage est une manifestation exemplaire (Collot, 2011 : 42).

Dans l'écriture saïdienne, on relève un examen des processus perceptifs humains qui sont une source d'analogies espace-corps. Ainsi, tout en privilégiant la perception visuelle, comme dans *Gisements de lumière* (« tel un soleil / se consume dans son bec / un lambeau de notre chair », [1998 : 75]), il y a également une place pour le tactile, comme le montre *Métamorphose de l'île et de la vague* : « je sens que des formes nues renaissent / dans la chaleur de nos doigts » (1985 : 9). Ou encore pour le sonore : « corps forcés / déchirements de feu et d'eaux criées // entre temps une voix / pour dire la séparation » (1985 : 11). Justement, « dire la séparation » est une fonction de l'énonciation poétique qui se sert d'un processus d'« incarnation de l'espace », qui lui donne forme à travers le langage. À la base de cette procédure de somatisation du paysage se trouve l'*esthésie*, formulée par la sémiotique cognitive de Pierre Ouellet dans son *Poétique du regard* (2000), pour qui elle « désign[e] les configurations symboliques de la sensibilité, dont les formes d'expression et de contenu façonnent notre expérience du monde et possèdent par conséquent un caractère éminemment historique » (Ouellet, 2000 : 23). Cependant, malgré le caractère cognitif de la verbalisation poétique, pour Ouellet (2000 : 32) :

L'activité perceptive résultant de l'énonciation littéraire n'est donc pas le redoublement d'une activité sensorimotrice vécue antérieurement [...] mais la mise en œuvre d'une activité imaginative spatialisante et temporalisante, qui a sa source, bien sûr, dans les schèmes perceptifs mémorisés, mais qui n'en garde pas moins une certaine autonomie, rendant possibles et nécessaires les processus de *mondification*, distincts des opérations de référentiation, dans la mesure où ils sont donateurs de mondes qui échappent à l'expérience immédiate, fût-elle mémorisée ou imaginée.

Le paysage est mouvement. Expérience mémorisée ou imaginée, le paysage saïdien apparaît avec une vigueur qui dépasse le strictement autobiographique pour constituer un articulateur de sens de l'abstraction de la pensée. La pensée *a* la logique du paysage, que ce soit vécu ou imaginé. Perçu ou conçu, cet espace est source d'un mouvement qui touche l'individu et constitue ce qu'on a appelé « paysages émotionnels » (Bermúdez, 2017 : 255). D'une telle manière, une taxonomie des émotions axiologiques et biologiquement enracinées se déclare dans cette œuvre. D'une part, des émotions que nous avons une tendance volontaire à expérimenter (la joie, le désir, la satisfaction), et d'autre part, celles que généralement nous évitons (la peur, l'anxiété ou la jalousie). La poésie de Saïd traverse ces deux catégories, manifestant le corps dans tout le spectre des modalités affectives : mélancolie, angoisse, nostalgie ou dualité s'entrelacent ici avec le désir, la gratitude ou la sérénité. Ainsi, par exemple, le sujet lyrique saïdien somatise une pesanteur, quand dans *Sables funambules* (1988), il reconnaît :

« j'avoue la source et sa nostalgie / la solitude du nombre / l'éclatement des signes / où s'égarant les visages / et cet espace planté entre les yeux » (1988 : 10). Car le corps, ses cris et tremblements deviendront gravité d'un paysage lent, lourd ou immense, auquel le sujet est soumis, et qui aurait un impact sur le corps qui l'intériorise : « nos yeux comme refuge / à la nuit et nous-mêmes / réfugiés dans la nuit / avons couleur / de nos peurs dernières » (Saïd, 1988 : 33). Moatamri a également décrit les associations entre la mélancolie, les pierres et la tristesse conçue comme *vacuité intérieure*, tout en parlant d'un « corps-prison » :

L'image du corps-prison dévoile dans son occurrence et nous l'avons vu aussi, dans sa récurrence, un sentiment assez vif de resserrement qui associe souvent le corps à une « carapace » ou à une « caverne » dont l'être cherche tant bien que mal à s'échapper. Le corps devient le signifiant privilégié d'un mal de vivre où l'angoisse, la mélancolie et l'ennui existentiels sont vécus par et à travers le corps [sic] (Moatamri, 2010 : 111).

Autrice d'une quinzaine d'œuvres publiées, Saïd a construit une poétique liant le corps aux mouvements de la nature (mer, vagues, vent ou sable), en lisant l'espace *affectivement chargé* ; un extrait de *Gisements de lumière* illustre notre notion de « paysages émotionnels » : « ANGOISSE / dans le sourire des pierres // nuit de leur cri // là-bas le seuil / pour qui est ivre de mourir » (1998 : 34). L'espace de cet extrait manifeste sa perturbation par voie sonore, bien entendu, comme prolongation de l'angoisse du sujet lyrique, qui écoute la nuit crier dans les pierres. Cependant, tout en étant subjective, cette représentation n'est pas arbitraire :

L'idée des « paysages émotionnels » suggère que le poème construit son univers symbolique en garantissant une cohérence structurelle entre la matière et l'individu qui permet d'accéder à la connaissance sensible. [...] C'est un type de savoir qui se sert du logos mais qui repose sur le substrat de l'expérience esthétique. C'est ainsi que le sujet construit une image du monde en syntonie avec son « sentir la matière » (Bermúdez, 2017 : 255-256)¹³.

C'est parce que le texte littéraire ne structure pas de représentations affectives arbitraires qu'il peut être considéré comme un dispositif valide pour la recherche sur la nature des émotions comme des processus cognitifs humains. Par conséquent, c'est le langage incarné (*embodied*) qui devient objet d'analyse dans l'interprétation du texte.

¹³ « La propuesta de los «paisajes emocionales» sugiere que el poema construye su universo simbólico vigilando una coherencia estructural entre la materia y el individuo que habilita un acceso al conocimiento sensible. [...] Es un tipo de conocimiento que se sirve del logos pero que reposa en el sustrato de la experiencia estética. Es así como el sujeto construye una imagen del mundo en sintonía con su «sentir la materia» » (Bermúdez, 2017 : 255-256).

En effet, on peut articuler une recherche sous la perspective de la poétique cognitive autour l'œuvre de Saïd, car elle constitue un corpus riche dans son contenu paysagiste somatisé qui contient des représentations laissant place à un examen des fonctions des émotions dans l'abstraction de l'espace.

4. Esthétique cognitive

L'esthétique cognitive est une approche du phénomène artistique et littéraire qui prend en compte la cognition sous-jacente à la lecture, à la contemplation ou à la conception créatrice. Quand cette perspective prend la forme d'études expérimentales, on trouve des travaux de neuroesthétique, comme ceux de Semir Zeki¹⁴ (perception de l'art) ou de *neurocognitive poetics* avec Arthur Jacobs (lecture de poésie)¹⁵, sans oublier ceux de Melanie Wald-Fuhrmann¹⁶ sur l'expérience musicale, au sein du Max Planck Institute for Empirical Aesthetics. Pour la littérature, il s'agit d'études concernant les émotions du lecteur pendant l'expérience de lecture ou de contemplation artistique qui rendent compte des degrés auxquels une personne perçoit quelque chose comme beau, ou qui analysent la structure des émotions dans leur représentation littéraire ou artistique. Ainsi, par exemple, dans *Beauty and Sublimity* (2016), Patrick Hogan poursuit le double objectif d'élucider certains aspects¹⁷ des romans de Virginia Woolf en s'appuyant sur des conclusions d'études empiriques en neurosciences ; et, d'autre part, de contribuer à la recherche sur l'esthétique *scientifiquement informée* grâce aux analyses des phénomènes textuels dans l'œuvre de Woolf – un exemple étant l'attachement émotionnel, en tant que réponse esthétique à la beauté –. Par conséquent, le principe de notre étude sur la valeur cognitive de la poésie saïdienne est basée sur les représentations des émotions et des altérations du corps dans les textes poétiques, et concrètement par l'impact du paysage sur les modifications corporelles, dans le but de mieux comprendre la « Cognition incarnée » (*Embodied Cognition*)¹⁸ sous-jacente à cette poétique.

¹⁴ Parmi les travaux de Semir Zeki, l'on peut citer les œuvres *Inner vision* (2000) et *Splendors and Miseries of the Brain* (2009).

¹⁵ Voir les articles «Towards a neurocognitive poetics model of literary reading» (Jacobs, 2015) et «Computing the Affective-Aesthetic Potential of Literary Texts» (Jacobs et Kinder, 2020).

¹⁶ Voir, à ce propos, «The Classical Concert as an Object of Empirical Aesthetics» (Seibert, Toelle & Wald-Fuhrmann, 2021).

¹⁷ Plus précisément, Patrick Hogan analyse plusieurs composantes du système motivationnel et émotionnel dans le roman *Mrs. Dalloway* (1925), dont les deux plus importantes sont, d'une part, l'activation du système de récompense et, d'autre part, l'attachement.

¹⁸ Le terme *Embodied Cognition* (« cognition incarnée ») fait référence à un vaste domaine de recherche qui implique les disciplines humanistes et scientifiques les plus diverses dans l'étude de l'impact que l'environnement physique a sur les processus cognitifs du sujet. Il s'agit d'une enquête exhaustive sur la façon dont le sujet, en tant que corps-esprit, acquiert la conscience de soi-même et du monde extérieur, et sur la subjectivité inhérente au processus de constitution des choses du monde pour l'esprit. L'œuvre

En effet, la notion de « Cognition incarnée » lie l'organisme et sa pensée en fonction de ses mouvements dans l'environnement qui l'entoure, pour décrire les opérations d'abstraction conceptuelle et de raisonnement, en termes des processus du système sensori-moteur humain. Ainsi, si Collot remet en valeur la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty pour décrire la triangulation *sujet-espace-langage* (poétique), pour sa part, dans *Embodied Mind, Meaning, and Reason* (2017) le philosophe Mark Johnson récupère la philosophie pragmatique américaine de John Dewey pour la concilier avec les neurosciences contemporaines d'Antonio Damasio ou Vittorio Gallese. La pensée abstraite, la conscience des choses, des autres et de soi-même, sont construites par médiation de l'interaction du corps avec l'espace, comme le suggère Johnson : « votre expérience qualitativement unifiée est un mélange de dimensions perceptives, émotionnelles, pratiques et conceptuelles entrelacées dans ce lieu particulier »¹⁹ (2017 : 46). C'est en se penchant sur les propriétés des objets que l'on élucide les rapports et les différences parmi les éléments du monde, car « les objets et leurs qualités – ainsi que notre capacité à penser à eux – émergent pour nous via notre capacité à nous orienter dans des situations particulières, compte tenu de nos capacités perceptives et motrices, de notre expérience passée, de nos intérêts et de nos valeurs »²⁰ (Johnson, 2017 : 47).

Par conséquent, on peut décrire l'évènement poétique comme un « acte-du-discours », donc la génération de signification est enracinée dans les interactions de l'organisme avec un environnement concret. Ici, le mot « discours » synthétise l'éloignement d'un cadre de référence et, par conséquent, on se situe du côté de l'apparaître, de l'expérience phénoménique de ces interactions de l'organisme. Sur cette base, l'hypothèse poétologique de notre étude soutient que les représentations du corps et de la conscience du « je » dans la poétique de Saïd sont le produit d'une somatisation qui engage les émotions du sujet-énonciateur dans un espace spécifique, selon les caractéristiques spatiales qui lui sont propres. En même temps, le paysage représenté est modulé par une relation affective du sujet, permettant une codification construite à partir autant

fondatrice de la « cognition incarnée » ainsi comprise est *The Embodied Mind* (1991), écrite par le neurobiologiste Francisco Varela et les philosophes Evan Thompson et Eleanor Rosch. Cependant, une évolution de cette approche se constate dans la diversité de recherches que cette perspective a déjà encouragée, et parmi lesquels se trouvent les ouvrages collectifs *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture* (2016), sous la direction de Peter Garratt ; le *Routledge Handbook of Embodied Cognition* (2017) coordonné par Lawrence Shapiro ; ou encore l'ouvrage *The Oxford Handbook of 4E Cognition* (2020), co-édité par Albert Newen, Leon De Bruin et Shaun Gallagher.

¹⁹ «Your qualitatively unified experience is a blend of perceptual, emotional, practical, and conceptual dimensions intertwined in that particular place» (Johnson, 2017: 46).

²⁰ «Objects and their qualities –along with our ability to think about them– emerge for us via our ability to orient ourselves within particular situations, given our perceptual and motor capacities, our past experience, our interests, and our values» (Johnson, 2017: 47).

de son corps que d'une expérience « propre » du paysage. Subséquemment, la conception d'un espace différent, qu'il soit invoqué par la mémoire ou imaginé, donnerait lieu à une verbalisation du corps différenciée. Cela ayant une base émotionnelle, c'est la nature du rapport affectif avec l'environnement qui'il faut examiner afin d'élucider son impact sur le langage poétique.

Dans le contexte français, l'ouvrage *Interprétation littéraire et sciences cognitives* (2016) dirigé par Françoise Lavocat est un témoignage de l'intérêt que la théorie littéraire cognitive a suscité dans les études littéraires françaises. Bien que Lavocat ne signe aucune contribution elle-même, l'ouvrage synthétise diverses perspectives théoriques et propose une évaluation rétrospective de la discipline et de ses orientations actuelles, en adressant ses sujets et ses questions de recherche principales et ainsi que les aspects les plus critiques de ses méthodologies. Ici, l'étude de Terence Cave²¹ intitulé « Penser la littérature : vers une approche cognitive », propose une conception de la littérature comme une structure de la pensée :

C'est en vertu de cette valeur de ressource cognitive que la littérature peut être considérée comme un objet de connaissance tout aussi important que, par exemple, l'histoire ou l'économie politique. Et si cela est vrai, on voit mal comment l'étude de la littérature pourrait se tenir à l'écart d'une conversation interdisciplinaire sur les modalités de la cognition humaine (Cave, 2016 b : 17).

Encore plus, Cave (2016b : 17-18) insiste :

Quant aux mots de « cognition », « cognitif », je m'en sers également dans un sens inclusif. Selon une définition traditionnelle et toujours en vigueur parmi les philosophes, la cognition est une fonction de la pensée rationnelle ou empirique par opposition à l'affectivité, aux pulsions psychologiques et somatiques. Mais le travail des neurologues et des psychologues sur le fonctionnement du cerveau humain a établi que les processus mentaux ne se laissent pas séparer selon un cloisonnement étanche. Même si l'être humain a développé des instruments cognitifs spécialisés (logiques symboliques, théoriques, pratiques, etc.), l'usage de ces instruments est toujours infléchi par le contexte mental global, qui comprend la pensée conceptuelle et rationnelle, l'imagination, l'émotion, et les perceptions et réflexes somatiques. Toutes ces activités cognitives sont traversées de connexions et mutuellement dépendantes. Il me semble évident

²¹ Terence Cave est une des références dans la théorie littéraire cognitive en Angleterre. Plus spécifiquement, il a contribué aux études de littérature française et comparée (anglaise et allemande notamment). Parmi ses travaux l'on peut citer *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism* (2016a), *Reading Beyond the Code* (2018, coédité avec Deirdre Wilson).

qu'une telle conception de la cognition est merveilleusement bien adaptée à la littérature en tant qu'objet de connaissance. C'est précisément le mérite de la littérature en tant qu'instrument de pensée de ne pas instituer des protocoles de séparation entre cognition et émotion, raison et imagination, corps et esprit.

C'est sur la base d'une telle conception de la cognition humaine qui se déploie dans le langage que l'on peut affirmer la valeur biologique de la littérature. D'une telle manière, non pas seulement la valeur évolutive du récit fictionnel a fait l'objet d'intérêt de la théorie littéraire du XX^e et XXI^e siècles, mais l'enracinement de l'écriture poétique dans le corps en tant qu'organisme biologique, comme l'a également souligné Katja Mellmann dans ces divers travaux²². D'une même manière, cet ouvrage souligne l'importance d'une approche qui ne soit essentialiste, universaliste et fondé sur un empirisme naïf, comme l'a remarqué dans son étude Mary Crane. Crane met en valeur une perspective cognitive pour étudier la nature de la pensée et la relation entre le langage et la pensée ; elle s'intéresse, par exemple, aux théories cognitives de la catégorisation, de la cognition incarnée et de la métaphore conceptuelle, tout en soulignant que « Les sciences cognitives peuvent tout à fait fournir des alternatives à certains concepts théoriques, mais la théorie cognitive doit être complémentaire et non pas se substituer à une autre approche théorique » (Crane, 2016 : 59). C'est précisément ce que les pages suivantes vont développer, dans notre approche cognitive de la poésie d'Amina Saïd.

5. Somatisations du paysage

Composée de cinq sections *La Douleur des seuils* (2002) d'Amina Saïd contient diverses manifestations de la somatisation du paysage. Chaque section reçoit le nom de « seuil », un seuil qui ensuite se précise : « Naissances », « Tous les noms du monde », « Azalaï » etc. Ainsi, le premier poème, « Naissances », invite à distinguer, d'une part, un « schéma corporel », en tant que structure d'évènement où le paysage « se produit » en exprimant une affectivité subjective ; et d'autre part, une « image corporelle » où la valeur du corps correspond à la dimension visuelle et spatiale de son apparence et de ses propriétés, c'est-à-dire, aux caractéristiques de la chair perçue de l'extérieur. En même temps, l'espace peut devenir dans le poème une prolongation de la conscience du corps-énonciateur : le paysage-émotion est une source d'intéroception. Dans « Naissances » l'eau est conçue comme un espace natal :

²² En relation avec les travaux sur la biopoétique (*Biopoetics*) et l'esthétique évolutionniste (*Evolutionary Aesthetics*) développés par Karl Eibl, Katja Mellmann a mené des recherches sur l'anthropologie de la littérature, la psychologie de la réception de l'art et la littérature allemande des XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi que sur les prédispositions comportementales à générer des artefacts verbaux dans la perspective de la psychologie évolutionniste. Voir « Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen » (2007) et « Zur biologischen Funktion protoylrischen Verhaltens » (2020).

JE SUIS NÉE SUR LES BORDS
 dans la mer du soleil couchant
 la grande mer la très verte
 la mer des Philistins
 celle qui baigna Carthage
 la mer blanche intérieure des Arabes
 dont les chevaux déferlèrent sur les rives

*

algue j'ai grandi vague poisson
 étoile aux multiples branches
 la première lettre de l'alphabet
 incrustée sur le front

*

à sept ans je nageais sur les eaux noires
 dans le chemin de lumière que traçait la lune
 j'allais jusqu'à l'impasse du soleil
 jusqu'au pays des limites
 je prenais des leçons de mirage
 scribe intemporel
 appliqué à calligraphier les siècles
 à l'encre bleue de la mer
 (Saïd, 2002 : 11).

Ici, le « je » provient d'une mer claire qui est historique (« des Philistins ») et géographiquement (Carthage) contextualisée dans les racines d'une identité perçue comme propre. Dans cette nature originelle, lumineuse et vaste, se manifeste une fougue qui tend vers la nature (« les chevaux déferlèrent sur les rives »), ce qui introduit une force dans l'espace. Le « je » *vient* du paysage (« je suis née ») et en même temps il *est dans* le paysage (« nageai sur les eaux ») en le traversant « jusqu'à l'impasse du soleil ». De même, le sujet somatise le paysage en le devenant lui-même (« algue j'ai grandi vague poisson ») ; en tant que « schéma corporel », le paysage *se produit* dans le corps, qui est une « étoile aux multiples branches » ; le paysage et le langage qui le verbalise font l'objet d'une incarnation (*embodiment*) : « la première lettre de l'alphabet / incrustée sur le front ». Cette somatisation, que se manifestera à travers de l'œuvre avec une intensité variée, est médiée par des rapports émotionnels à l'espace dont la nature varie également. Comme le souligne Moatamri : « à travers ces multiples images du corps, se livrent dans les poèmes de Saïd les contours qui particularisent le “ paysage ” d'une conscience avec ses désirs, ses doutes et ses espoirs » (2010 : 111). Cette variation n'est pas seulement caractéristique de la somatisation, mais elle a une valeur rythmique que l'on peut qualifier de « spirale » qui traverse les différents poèmes et devient ainsi un aspect caractéristique de la prosodie de l'œuvre, que je nomme « vibration » ; et parce qu'elle s'inscrit ici dans un paysage aquatique, je la précise en tant que

« vibration des vagues »²³. De plus, sur la base de cette prosodie, « Naissances » décrit le surgissement et la croissance du corps :

à neuf ans je découvris éblouie une ville engloutie
 au retour je mis mes ailes à sécher sur les dunes
 je comptais les pierres avant de les ramasser
 j'avais deux visages je vivais dans deux mondes

*

à onze ans je ne parlais déjà plus à personne
 pourtant une langue naissait dans ma bouche
 je cherchais dans le silence les secrets du poème
 essayais de me définir dans l'ordre des clartés
 sous son voile blanc derrière ses paupières fardées
 ma ville gardait ses mystères
 ne se consolait pas de sa beauté perdue
 la porte de la mer n'ouvrait plus sur le large
 négligeant nos plus belles légendes
 nous vivions nos jours et nos nuits assis
 autour du marbre d'une fontaine tarie

*

à seize ans j'avais le sourire grave
 de qui rêve d'évasion
 j'avais deux visages je vivais dans deux mondes
 merveilleusement immobiles
 des sphinx aveugles peuplaient mes jardins de sable
 des oiseaux de feu traversaient mon ciel
 fissures de silence dans le lent travail du jour
 avec la mort pour horizon la mer nous retenait
 ses cuisses de méduse ondulant sous nos doigts
 (Saïd, 2002 : 12).

C'est en interaction que le sujet grandit immergé dans le paysage et devient lui-même nature (« je mis mes ailes à sécher sur les dunes / je comptais les pierres avant de les ramasser »). L'errance Tunis-France est ici corporalisée (« j'avais deux visages je vivais dans deux mondes ») et l'on observe le surgissement de l'écriture comme un élan installé d'abord dans le silence et ensuite dans le corps (« une langue naissait *dans ma bouche* ») et le paysage (« dans l'ordre des clartés »). Effet d'une telle somatisation, Moatamri parle d'une sorte de visage-paysage : « Si le paysage est souvent assimilé au " visage " d'un pays, c'est que, dans sa configuration générale composée de la forme de ses reliefs, courbes et surface, il est perçu comme la " face " perceptible et visible du pays » (2010 : 56). Ici « j'avais deux visages je vivais dans deux mondes, fait allusion à

²³ Pour une étude théorique et analytique plus détaillée de la poésie en perspective cognitive voir : *Poetic Rhythm: Structure and Performance - An Empirical Study in Cognitive Poetics* (Tsur, 2012).

une double identité franco-tunisienne, associé à deux paysages différents. Encore plus, « des sphinx aveugles » et « des oiseaux de feu », interviennent tous les deux dans le paysage (« peuplaient *mes* jardins de sable » ; « traversaient *mon* ciel » respectivement). Dans ce contexte, les pronoms possessifs ('mes' et 'mon') témoignent de l'appréhension de l'espace par le *je* lyrique ; c'est grâce aux pronoms que s'établit à la fois le lien *sujet-espace* et, plus important encore, que le *je* se construit à partir de cette relation. Ainsi, le sujet confère à la nature la faculté d'intervenir sur le déplacement de son corps, faisant de l'interaction une procédure réciproque : « la mer nous retenait / ses cuisses de méduse ondulant sous nos doigts ». Né de la mer et de la terre, le sujet lyrique établit un rapport avec l'horizon médié entre sa mémoire et sa prospection :

à quarante ans toujours habitée par mes ombres
entre passé et avenir
je suis de mon enfance et donc de nul ailleurs
je me souviens d'une nuit jeune
vécue au rythme de la mer
il y avait entre le monde et moi
tant d'espace et si peu
l'enchantement la connivence
c'était avant la lente agonie de la planète
avant la fissure du masque
j'avais deux visages je vivais dans deux mondes
je rêvais des rides du désert
face à l'étreinte bleue de l'horizon
(Saïd, 2002 : 13).

Ici le sujet a incarné les « ombres », et on constate une association entre le monde extérieur et la conscience intérieure (« je me souviens d'une nuit ») qui place l'événement dans l'expérience effectivement vécue. Voici un exemple du rapport mémoire-espace dans lequel le langage structure donc une esthésie « au rythme de la mer » liant le matériel avec le mental : « il y avait entre le monde et moi / tant d'espace et si peu ». Cet espace étant une dimension physique, propre au corps du sujet énonciateur, l'émotion apparaît inscrite dans l'extériorité, dans l'« agonie de la planète », et la somatisation du dehors a un caractère non-conscient, qui tend à l'onirique : « je rêvais des rides du désert / face à l'étreinte bleue de l'horizon ». Cette *étreinte* constitue également une articulation corporelle entre le paysage extérieur et le mental, puisque le poème décrit une expérience perceptive affectivement modulée. Cela tient également à une explication phénoménologique, car « l'expérience de la perception révèle que le corps est à la fois voyant et visible, touchant et touché, sujet et objet ; il nous ouvre à un monde dont il fait lui-même partie » (Collot, 2011 : 42). Dans ce poème, l'on constate des différences de structuration des expériences phénoménologiques : la perception, l'imagination et la mémoire s'entrelacent dans le poème, mais pour distinguer les opérations cognitives il faut les exemplifier séparément. D'abord, 1) l'invocation du passé

– qu’il soit réel ou imaginaire – est la plus explicite du texte et s’exprime par des verbes (« *je me souviens* » ; « *vécue* au rythme de la mer » ; « *il y avait* » ; « *c’était* avant » ; « *j’avais* deux visages *je vivais* dans deux mondes / « *je rêvais* des rides du désert », etc.). Dans ces évocations le « je lyrique » ancre sa conscience dans des souvenirs d’enfance, en leur attribuant une valeur formatrice dans sa subjectivité propre (« je suis de mon enfance et donc de nul ailleurs »). Ensuite 2) l’ouverture de l’imaginaire s’exprime en vers dans lesquels le je lyrique ouvre un espace d’incertitude qui suggère des possibilités non fermées dans la narration de son expérience (« entre passé et avenir », « entre le monde et moi tant d’espace et si peu l’enchantement »). Cependant, c’est dans son relief perceptif 3) que le poème montre un « je » lyrique dont la conscience entremêle le passé avec le paysage (« habitée par mes ombres » ; « une nuit jeune » ; « au rythme de la mer » ; « je rêvais des rides du désert »). La subjectivité de l’individu s’exprime à travers sa perception de soi en tant que faisant partie du paysage. En d’autres termes, en faisant de sa représentation verbale du paysage une extension de sa propre conscience : de son passé et de sa perception. Un paysage, nonobstant, dans lequel se déploie également sa prospection imaginaire « face à l’étreinte bleue de l’horizon ».

Ainsi, un dernier exemple de somatisation du paysage-émotionnel privilège le visuel :

JE DIS TU ES MA BLESSURE
 et je dis vrai
 le jour soudain s’assombrit
 la mort halète dans mon sang
 je me défais dans ton regard
 avant de renaître vierge à moi-même
 à l’heure que tu choisis
 ainsi distançant la nuit
 tantôt je suis près
 de la plus haute étoile
 tantôt je marche obscure
 sur une terre empruntée
 et je ne sais plus ce qui est
 préférable quand la nuit
 alimente la mort
 l’une créant l’espace de l’autre
 que l’autre parcourt
 pourtant le monde est beau
 je dis tu es ma blessure
 et je dis vrai et le rêve docile
 te donne corps et visage
 et je ne sais plus
 dès que le jour est en vue
 (Saïd, 2002 : 24).

Dans la tension entre la nuit et la mort qui s'établit ici, les rapports de distance et de proximité *sont*, encore une fois, une dimension physique organisée en fonction de l'observateur (« distançant la nuit / je suis près »). Ces rapports distance-proximité font l'objet d'une perturbation. L'affectivité du texte relève de l'affliction, de la peur et de l'étonnement, qui se manifestent soit en tant que *nom* (« ma blessure »), soit en tant que *séquence d'altérations* du corps et de sa perception tout au long du poème. Ainsi, la somatisation passe ici par une perturbation qui affecte le visuel (« le jour soudain s'assombrit » ; « je marche obscure »). De même, on remarque une dématérialisation du corps dans la vision (« je me défais dans ton regard »), lorsque la nuit et la mort sont *conçues* comme des corps : « la nuit / alimente la mort », et la mort apparaît intégrée au corps quand elle « halète dans mon sang ». Enfin, l'incertitude (« ne sais plus ») et l'attirance (« le monde est beau ») convergent ici pour produire un effet qui invoque, par sa dualité, la notion du sublime. L'onirique réapparaît alors comme un « rêve docile » qui a la faculté de « donner corps et visage » : cette somatisation représente un passage du corps vécu (*Leib*), vers le corps physique (*Körper*). Cela étant une procédure inverse à celle de la « dématérialisation » dans le regard d'autrui, dont, comme on vient de le signaler, les fonctionnements liés à la vision sont constamment explorés dans la poésie saïdienne. Le propre titre de la section, « Tous les noms du monde », annonce cette idée et sert, en plus, de passage de l'attendue matérialité sonore à la matérialité visuelle et physique du paysage et la dématérialisation. Ainsi conclut l'affliction dans le poème :

[...] que ton regard m'invente et m'escorte
 que je suis dessaisie
 soudain à moi-même étrangère
 affligée d'exil, mortelle,
 ce qui est préférable –
 m'interdire
 l'océan stérile du naufrage
 tenter de comprendre ce qui demeure
 inexplicable en nous
 la tranquille absence des choses
 la distance du monde nu dans sa lumière
 ou continuer de croire
 à la terre où je respire
 (Saïd, 2002 : 25).

Dans ce poème, l'abstraction de l'expérience perceptive est médiée par un énonciateur qui lui confère ici la qualité non pas du *semblable* mais du *vécu*. Cela suggère que ces représentations d'actes de vision et d'états sensitifs expriment l'expérience de l'énonciateur lui-même, telle qu'elle se donne dans la réalité cognitive, donnant un ordre terminologique et syntactique à cette expérience dans la structure linguistique du poème, qui lit le paysage comme événement corporel (« quand la nuit / alimente la mort / l'une créant l'espace de l'autre »). Le poème exemplifie l'intériorisation du

rythme du paysage qui est à la base de notre étude ; c'est dans ce point que l'idée de Gernot Böhme, – idée avancée dans l'introduction de cette étude – à propos de la nature que nous sommes nous-mêmes prend son importance à la fois phénoménologique et poétologique, car le paysage devient une source de connaissance pour le « je lyrique » :

Par l'expression *connaître* (*kennenlernen*), je suggère déjà que la définition du *Corps* : *la nature que nous sommes nous-mêmes* détermine bien le *corps* (*Leib*), mais pas du tout comme un fait, plutôt comme une tâche. Le fait d'être *nature soi-même* ne va pas de soi, pas plus que le fait de connaître la nature quasiment de l'intérieur ou en faisant l'expérience de soi. Certes, nous sommes *inévitablement* touchés par certaines émotions corporelles, comme la douleur, et nous faisons l'expérience de ces émotions comme provenant d'une cause que, en règle générale, nous ne sommes pas nous-mêmes, et pourtant nous sommes *inévitablement* touchés, parce que de telles émotions, en particulier la douleur, nous indiquent justement que ce qui nous touche – aussi étranger et gênant que cela puisse être – nous appartient, nous *est propre* (Böhme, 2019 : 10)²⁴.

Une conception du corps en tant que nature est, par conséquent, un des aspects caractéristiques de la poétique d'Amina Saïd. Cependant, également dans l'« absence des choses » se dérobe leur potentialité d'*apparition phénoménique*, car les choses surgissent quand elles sont « générées » dans le champ visuel (« que ton regard m'invente et m'escorte »). Dans le poème, l'esprit ramène les choses perçues en les imaginant ; par conséquent le poème *perçoit* et, en le faisant, il *montre* un paysage dont l'horizon a sa limite dans l'ouverture (« la distance du monde nu dans sa lumière »). Pour la sémiotique cognitive de Pierre Ouellet (2000 : 56-57) :

Les diverses mises en relief qui en résultent jouent le rôle d'événements saillants dans la perception discursive, par l'orientation qu'elles donnent à l'attention que nous portons au déroulement de l'acte énonciatif qui a lui-même pour corrélat un acte esthétique par lequel nous nous donnons à voir [...]. C'est pourquoi il faut parler d'une double activité chez l'énonciateur comme chez l'énonciataire : le premier met en *acte* sa *vision* des choses,

²⁴ « Durch die Formulierung *kennenlernen* deute ich bereits an, dass durch die Definition *Leib: die Natur, die wir selbst sind* sehr wohl *Leib* bestimmt ist, aber keineswegs als Faktum, sondern vielmehr als Aufgabe. Sowohl das *Natur-selbst-Sein* versteht sich nicht von selbst, ebenso nicht, *Natur* quasi von innen beziehungsweise in Selbsterfahrung kennenzulernen. Zwar sind wir von gewissen leiblichen Regungen wie dem Schmerz *unausweichlich* betroffen, und wir erfahren diese Regungen als aus einem Grunde stammend, den wir zunächst und zumeist nicht selbst sind, und doch sind wir eben *unausweichlich* betroffen, weil solche Regungen, insbesondere der Schmerz, uns gerade anzeigen, dass, was uns da trifft – so fremd und lästig es gerade sein mag, eben zu uns gehört, uns *zu eigen ist* » (Böhme, 2019: 10).

d'ou vient que l'esthesis énonciative est bel et bien praxis en tant qu'elle *fait voir*, et le deuxième se met sous les *yeux* un tel *acte*, grâce à quoi il ne reconstitue pas seulement, au sein de son expérience esthétique, le contenu perceptible d'un énoncé, mais l'acte perceptif même de l'énonciateur derrière l'organisation énonciative propre à son énoncé.

5. Conclusions

Cette étude a mis en relief le rôle des émotions dans les représentations du paysage en concevant celui-ci comme somatisation de l'espace. Elle a souligné comment les émotions peuvent contribuer à une connaissance plus nuancée du fonctionnement de l'imagination humaine. D'après ce travail, on peut affirmer que l'abstraction des émotions dans la poésie d'Amina Saïd passe par une somatisation qui s'exprime par la nomination, ainsi que par des séquences d'altérations corporelles. L'idée d'une « vibration de la vague » chez Amina Saïd que cette étude propose fait référence justement à ces séquences d'altérations corporelles dans le langage. Un langage, on l'a déjà dit, où le paysage est la source de sa prosodie. Les parcours proposés ici du paysage chez l'œuvre de Saïd montrent comment l'appréhension est à la base de l'imagination poétique qui, à son tour, construit l'identité et le corps du « je lyrique » en interaction avec l'espace et en se l'appropriant. En tant qu'événement d'une cognition incarnée dans le langage, le poème saïdien fait converger espace, sujet et sensation dans un binôme paysage-corps (« terre et respiration »), qui permet de conclure que l'esthesis énonciative de l'œuvre relève de l'espace somatiquement abstrait. Ainsi, ce travail propose un mode relationnel paysagiste opposé à ceux qui décrivent le sujet lyrique comme simple voyageur ou contemplateur ; ici le but est de réunir et de penser la matérialité du corps propre à l'aide de la matérialité du monde environnant. Cependant, cette étude ouvre la voie à une approche cognitive plus approfondie de l'œuvre d'Amina Saïd. Ainsi, *Au présent du monde* (2006) peut faire l'objet d'une analyse sur l'apparition phénoménologique tandis que le contenu non-présent dans les processus perceptifs peut être étudié dans *L'Absence, l'Inachevé* (2009). Enfin, au niveau géopoétique, la relation entre l'eau et la mémoire peut être cognitivement analysée dans *De décembre à la mer* (2001), en dessinant ainsi plus des ouvertures aux rythmes des vagues saïdiennes. Les voies de continuation de ce travail soulignent jusqu'à quel point l'œuvre d'Amina Saïd est fructueuse pour étendre les inscriptions subjectives, biologiques et conscientes du corps.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERMÚDEZ, V́ctor (2017) : *Ciencia y modulaci3n del pensamiento poético: percepci3n, emoci3n y metáfora en la escritura de Lorand Gaspar*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- BERMÚDEZ, Víctor (2020a) : « Teoría literaria y flexibilidad interdisciplinar ». *Archivum, revista de Filología*, 70 : 1, 43-63.
- BERMÚDEZ, Víctor (2020b) : « Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr ». *Cédille, revista de estudios franceses*, 18 (Monografías 11 : Amelia Gamoneda Lanza & Francisco González Fernández, eds., *Epistemocrítica: análisis literario y saber científico*), 337-366. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.18.14>
- BÖHME, Gernot (2019) : *Leib: Die Natur, die wir selbst sind*. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- BOUVET, Rachel (2014) : « Introduction à la géopoétique ». Conférence dans l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, à Figura - Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal. URL : <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/introduction-a-la-geopoetique>
- CAVE, Terence (2016a) : *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford, Oxford University Press.
- CAVE, Terence (2016b) : « Penser la littérature : vers une approche cognitive », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*. Paris, Éditions Hermann, 15-32.
- CAVE, Terence & Deirdre WILSON (2018) : *Reading Beyond the Code*. Oxford, Oxford University Press.
- CRANE, Mary (2016) : « Le cognitivisme historique est-il possible ? », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*. Paris, Éditions Hermann, 57-78.
- COLLOT, Michel (2005) : *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Paris, José Corti.
- COLLOT, Michel (2011) : *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Paris, Actes Sud/ENSP.
- CYR, Gilles (2010) : *Poèmes 1968-1994*. Préface de Marc André Brouillette. Montréal, Éditions Typo.
- FREEMAN, Margaret H. (2000) : « Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature », in Antonio Barcelona (éd.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 253-281.
- FREEMAN, Margaret H. (2020) : *The Poem as Icon: A Study in Aesthetic Cognition*. Oxford, Oxford University Press.
- GASPAR, Lorand (1997) : *Arabie heureuse et autres journaux de voyages*. Paris, Deyrolle éditeur.
- GARRATT, Peter [éd.] (2016) : *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*. Londres, Palgrave Macmillan.
- GLISSANT, Édouard (1990) : *Poétique de la relation. Poétique III*. Paris, Gallimard.
- HOGAN, Patrick Colm (2016) : *Beauty and Sublimity. A Cognitive Aesthetics of Literature and the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JAKUBEC, Doris (2015) : « Anne Perrier », in Roger Francillon, (éd.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*. Chêne-Bourg, Zoe, 878-889.
- JACOBS, Arthur M. (2015) : « Towards a neurocognitive poetics model of literary reading », in Roel M. Willems (éd.), *Cognitive Neuroscience of Natural Language Use*, Cambridge,

- Cambridge University Press, 135-159.
- JACOBS, Arthur M. & Annette KINDER (2020) : « Computing the Affective-Aesthetic Potential of Literary Texts ». *Artificial Intelligence* 1, 11-27.
- JACCOTTET, Philippe (2014) : *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- JOHNSON, Mark (2017) : *Embodied Mind, Meaning, and Reason*. Chicago, Chicago University Press.
- LAPOINTE, Paul-Marie (2004) : *L'espace de vivre. Poèmes 1968-2002*. Montréal, L'Hexagone.
- LAPOINTE, Paul-Marie (2014) : *Le réel absolu : poèmes 1948-1965*. Montréal, L'Hexagone.
- LAÂBI, Abdellatif (2010) : *Œuvre poétique II*. Paris, Éditions de la Différence.
- MELANÇON, Robert (1979) : *Peinture aveugle*. Montréal, Éditions du Noroît.
- MELANÇON, Robert (2004) : *Le paradis des apparences*. Montréal, Éditions du Noroît.
- MELLMANN, Katja (2020) : « Zur biologischen Funktion protolyrischen Verhaltens », in Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller & Rüdiger Zymner (éds.), *Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 197-216.
- MELLMANN, Katja (2010) : « Objects of 'Empathy': Characters (and Other Such Things) as Psycho-Poetic Effects », in Jens Eder, Fotis Jannidis & Ralf Schneider (éds.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin / New York, De Gruyter, 416-441.
- MELLMANN, Katja (2007) : « Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen ». *Journal of Literary Theory*, 1/2, 357-375.
- MICHEL, Jacqueline (1998) : *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine : Chédid, Dupin, Jabès, Jaccottet, Gaspar et Tortel*. Paris, Minard (Coll. *Archives de Lettres Modernes*, 270).
- MOATAMRI, Ines (2010) : *Le paysage dans L'œuvre poétique d'Amina Saïd*. Latvia, Éditions Universitaires Européennes.
- MOATAMRI, Ines (2007) : « Poétique de la Relation : Amina Saïd et Édouard Glissant ». *TRANS, revue de littérature générale et comparée* 3. URL : <http://journals.openedition.org/trans/180>
- NEWEN, Albert ; Leon DE BRUIN & Shaun GALLAGHER [éds.] (2020) : *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford, Oxford University Press.
- OUELLET, Pierre (2000) : *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Sillery, Québec, Septentrion.
- PERRIER, Anne (2008) : *La voie nomade & autres poèmes: Œuvres complètes, 1952-2007*. Montmorillon, L'Escampette éditions.
- THERRIEN, Denyse (s.d.) : « Amina Saïd : de la fulgurance à la simplicité ». *Chaire de recherche en esthétique et poétique*. URL : <http://www.esthetiqueetpoetique.uqam.ca/membres/denyseaminasaid.htm>
- SAÏD, Amina, (1985) : *Métamorphose de l'île et de la vague*. Préface d'Abdellatif Laâbi. Paris,

Arcantères.

- SAÏD, Amina (1998) : *Gisements de lumière*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2001) : *De décembre à la mer*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2002) : *La Douleur des seuils*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2006) : *Au présent du monde*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2009) : *L’Absence, l’Inachevé*. Paris, Éditions de la Différence.
- SAÏD, Amina (2014) : *Le Corps noir du soleil*. Auxerre, Rhubarbe.
- SEIBERT, Christoph; Jutta TOELLE & Melanie WALD-FUHRMANN (2021) : « The Classical Concert as an Object of Empirical Aesthetics », in Martin Tröndle (éd.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, Londres, Routledge, 351-360.
- SHAPIRO, Lawrence [éd.] (2017) : *Routledge Handbook of Embodied Cognition*. New York, Routledge.
- STOCKWELL, Peter (2020 [2002]) : *Cognitive poetics: An Introduction*. New York, Routledge.
- TSUR, Reuven (2012) : *Poetic Rhythm: Structure and Performance - An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Eastbourne, Sussex Academic Press.
- VARELA, Francisco J.; Evan THOMPSON & Eleanor ROSCH (1991) : *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA, MIT Press.
- ZEKI, Semir (2000) : *Inner Vision: An exploration of Art and the Brain*. Oxford, Oxford University Press.
- ZEKI, Semir (2009) : *Splendors and Miseries of the Brain. Love, Creativity and the Quest for Human Happiness*. Hoboken, New Jersey, Wiley-Blackwell.