RN SEM DOCDT
1581

Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Nicolas Ruwet

Linguistique et poétique: une brève introduction

suivi de

Note sur Mallarmé.
Les rimes d'un sonnet.

Università di Urbino
Italia

numero **100** *gennaio 1981* *serie* **D**

Linguistique et poétique: une brève introduction

pré-publication

Je ferai quelques remarques sur les relations entre linguistique et poétique, sur certains apports possibles de la linguistique à l'étude de la poésie [1].

N'insistons pas sur le rôle que peut jouer la linguistique, comme science auxiliaire, dans l'étude de la littérature en général. Le matériau de la littérature, ce sont les mots, les phrases: il devrait aller de soi que, plus on en saura sur les langues et sur la faculté de langage, mieux cela vaudra pour les études littéraires — ce qui n'implique aucun impérialisme linguistique, aucune transposition mécanique à la littérature des concepts et des méthodes de la linguistique. Un exemple: la plus grande confusion règne, chez les spécialistes de la littérature, sur la fonction dans les textes littéraires de la référence, de la représentation, du contexte; ces notions sont constamment confondues. Ces questions seraient clarifiées si les critiques tenaient compte des résultats obtenus par les linguistes et les philosophes du langage [2].

Pour ce qui est de la poésie, l'apport de la linguistique peut être plus spécifique. Depuis des siècles, tous ceux qui ont réfléchi sur la poésie ont noté que celle-ci présente toutes sortes de traits linguistiques spéciaux: mètre, rime, formes strophiques; certaines libertés prises avec les règles du langage (les «licences poétiques»); une grande richesse en tropes, par exemple en métaphores; etc. Beaucoup ont suggéré que la poésie instaure un type de rapport spécial entre la forme et le contenu, entre le son et le sens [3]. Ce n'est que très récemment, vers la fin du XIXe siècle, et d'abord en Occident, que les différences formelles, linguistiques, entre prose et poésie ont tendu à s'estomper (dans le poème en prose, le vers libre, etc.) — et encore, il faudrait y regarder de plus près [4].

Un grand linguistique moderne, Roman Jakobson [5], a proposé une théorie du langage poétique qui regroupe et systématise ces observations tradi-

tionnelles, tout en éclairant d'un jour nouveau le langage poétique. Ce que je dirai se basera, avec des modifications et des extensions, sur les idées de Jakobson [6].

Jakobson a exprimé sa thèse centrale dans une formule devenue célèbre [7]. «La fonction poétique», dit-il, «projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison». Je ne ferai pas l'exégèse de cette formule, mais la reprendrai dans des termes différents.

Pour être autre chose qu'une suite sans queue ni tête de sons, de mots ou de phrases, un poème doit en principe [8], comme tout autre texte (conversation, article de journal, roman, pièce de théâtre, etc.), observer les règles de la grammaire de la langue, à tous les niveaux (phonétique, phonologique, morphologique, syntaxique, sémantique), ainsi que les principes qui font d'une suite de phrases un texte suivi, un discours cohérent. Les éléments successifs d'un texte ont donc entre eux toutes sortes de rapports, régissant leurs combinaisons à toutes sortes de niveaux: ordre et combinaisons possibles des phonèmes dans le mot ou la syllabe, ordre des mots dans la phrase, rapports de sujet à prédicat, de verbe à objet, rection, rapports entre antécédents et pronoms anaphoriques, implications ou présuppositions d'une phrase à une autre, etc.

Mais, en poésie, à ce premier principe d'organisation (ou à cet ensemble de principes) vient s'en superposer un autre, celui que Jakobson baptise principe d'équivalence. La poésie est donc soumise à une double structuration, à ce qu'on pourrait appeler, si cette expression n'avait été réservée à un autre usage, une «double articulation». Illustrons, par des exemples.

Prenons le trait linguistique peut-être le plus répandu de la poésie: le mètre. Soit le début d'un poème français, «le Guignon» de Charles Baudelaire [9]:

> 1Pour soulever un poids si lourd,
> 2Sisyphe, il faudrait ton courage!
> 3Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,
> 4L'Art est long et le Temps est court.

On voit tout de suite que ce texte n'est pas seulement soumis aux contraintes habituelles de la grammaire du français, sur l'ordre des mots par exemple. Il est écrit en vers (ce que souligne la typographie [10]), plus précisément en octosyllabes. En d'autres termes, Baudelaire se soumet ici à une contrainte spéciale: le texte doit être intégralement décomposable en suites de huit syllabes; si ce n'était pas le cas, si par

exemple on avait neuf syllabes au vers 2 (*Sisyphe, il faudrait votre courage*) ou sept syllabes au vers 4 (*L'Art est long, le Temps est court*), ce fait serait immédiatement senti comme une faute, comme la violation d'une règle, par tout lecteur français familier avec la poésie (même si ce lecteur ne connaître pas explicitement les règles de versification [11]). Ceci revient à dire que, dans «le Guignon», il y a *équivalence* entre toutes les suites de huit syllabes (et d'ailleurs entre toutes les syllabes); on voit tout de suite que ce cas particulier d'équivalence ne joue aucun rôle en prose, ou dans la grammaire du français: les deux versions modifiées des vers 2 et 4 du «Guignon» qu'on vient de mentionner sont des phrases françaises tout à fait correctes.

Bien sûr, et même si on s'en tient au français, le mètre particulier peut changer d'un poème à l'autre. Il y a des poèmes écrits en vers de sept syllabes [12], de dix syllabes, de douze syllabes (l'«alexandrin»), etc. Mais toujours le principe général reste le même: une équivalence spéciale, basée sur le nombre des syllabes, régit les éléments successifs du texte.

Dans le cas du «Guignon», ou de beaucoup d'autres poèmes français, le principe d'équivalence métrique semble se ramener à un principe d'égalité ou d'identité: les vers successifs sont égaux ou identiques, du point de vue du nombre des syllabes. Mais le principe d'équivalence ne se réduit pas à des rapports d'identité: il se manifeste aussi dans des rapports de contraste. Soit le début d'un autre poème de Baudelaire, «Le serpent qui danse» [13]:

$_1$Que j'aime voir, chère indolente,
$_2$De ton corps si beau,
$_3$Comme une étoffe vacillante,
$_4$Miroiter la peau!

Comme le souligne la typographie, ce poème fait alterner des vers de huit syllabes et des vers de cinq syllabes. Il y a identité entre les vers impairs, de huit syllabes, identité entre les vers pairs, de cinq syllabes, et contraste entre les vers pairs et impairs. Le contraste repose sur une identité plus fondamentale: l'équivalence entre toutes les syllabes. Un exemple analogue dans la poésie japonaise serait la forme du *waka*: deux vers de cinq syllabes, le premier et le troisième, contrastent avec trois vers de sept syllabes, les deuxième, quatrième et cinquième; dans le *waka*, le contraste comporte un élément de plus que dans le poème de Baudelaire: deux vers d'un mètre contre trois de l'autre [14].

La rime est une autre manifestation du principe d'équivalence, qui se greffe en géneral sur le mètre: à des intervalles déterminés, spécifiés

par le mètre (c'est-à-dire, à la fin des vers), des mots se terminent par des sons ou des séquences de sons équivalents. Ici encore le principe d'équivalence se manifeste par des identités et des contrastes: dans «le Guignon», les finales identiques des vers 1 et 4 (*lourd/court*) contrastent avec les finales identiques des vers 2 et 3 (*courage/ouvrage*); dans «Le serpent qui danse», les finales identiques des vers 1 et 3 (*indolente/vacillante*) contrastent avec les finales identiques des vers 2 et 4 (*beau/peau*). Des rapports complexes peuvent s'instaurer entre les contrastes métriques et les contrastes de rimes: dans «Le serpent qui danse», le contraste des rimes renforce le contraste métrique (les vers pairs contrastent avec les vers impairs à la fois par le mètre et par la rime); dans d'autres poèmes à mètres alternés, les deux types de contrastes sont dissociés, comme dans cette strophe de Malherbe [15]:

> 1La terre en tous endroits produira toutes choses:
> 2Tous metaux seront or, toutes fleurs seront roses,
> 3Tous arbres oliviers:
> 4L'an n'aura plus d'hyver, le jour n'aura plus d'ombre,
> 5Et les perles sans nombre
> 6Germeront dans la Seine au milieu des graviers.

(Quatre vers de douze syllabes (1, 2, 4, 6), deux vers de six syllabes (3, 5); trois rimes, qui lient, la première deux vers de douze syllabes, et les deux autres chaque fois deux vers de mètre différent (3 et 6, 4 et 5), l'ordre entre les mètres étant inversé de la seconde rime à la troisième).

L'organisation en strophes manifeste aussi le principe d'équivalence; par exemple, «Le serpent qui danse» est entièrement composé de séquences de quatre vers, toutes soumises à la même organisation que celle qu'on vient de discuter: le poème de Malherbe est aussi entièrement constitué de strophes de six vers ayant l'organisation indiquée ci-dessus.

D'une langue à l'autre (et, comme l'indiquent déjà nos exemples, à l'intérieur d'une même langue et d'une même tradition), les formes particulières dans lesquelles se manifeste la principe d'équivalence présentent une grande variété: la rime, obligatoire dans la poésie française, ne l'est pas dans la poésie japonaise, et ne l'est que dans certains genres dans la poésie anglaise; en français comme en japonais, l'unité métrique de base est la syllabe, mais ce qui compte exactement comme syllabe n'est pas défini de la même manière dans les deux langues [16]; dans d'autres langues, l'unité de base est plus complexe: c'est ce qu'on appelle le pied, défini par une certaine structure sullabique interne.

Dans la poésie anglaise par exemple, le type de vers principal est le «pentamètre iambique»: il comprend cinq pieds, chacun composé d'un temps faible (⏑), représenté en général par une syllabe inaccentuée, et d'un temps fort (–), correspondant en général à une syllabe accentuée [17] — comme dans ces deux vers de Shakespeare:

> Hĕ wās / ă mān, / tăke hīm / foř āll / iň āll,
> Ĭ shāll / nŏt lōōk / ŭpōn / hĭs lĭke / ăgāin.
>
> (Shakespeare, *Hamlet*, I, ii, 187-188)

Le mètre, la rime, la strophe, dont les matériaux sont d'ordre phonétique et phonologique [18], n'épuisent pas les manifestations du principe d'équivalence. Une autre est le «parallélisme syntaxique», étudié par Jakobson dans la poésie de diverses cultures, notamment la poésie populaire russe [19]. Dans le parallélisme syntaxique, c'est la structure grammaticale (ordre des mots, mots grammaticaux, suffixes, etc.) qui est mise à contribution: des phrases successives d'un poème ont le même schéma syntaxique (mêmes types de sujet, de verbe, de compléments; identité des morphèmes verbaux, etc.), et contrastent, sur ce même plan syntaxique, avec d'autres phrases (par exemple, deux phrases négatives suivies de deux phrases affirmatives). Nous retrouverons plus loin des exemples de parallélisme syntaxique: si celui-ci est étranger aux règles traditionnelles de la versification française, il joue souvent un rôle important dans des poèmes français — ou, d'ailleurs, anglais, allemands, chinois, etc.

Ces quelques exemples suffiront à suggérer, à la fois, la variété des phénomènes d'équivalence dan la poésie, et l'unité du principe qui leur est sous-jacent. Le grand mérite de Jakobson est d'avoir clairement défini cette unité sous-jacente. Une remarque importante: si ce qui fait d'une séquence de phrases un texte ou un discours suivi relève surtout de la sémantique et de la pragmatique (des phrases successives sont liées par des rapports anaphoriques de divers types, et partagent certaines implications [20]), les niveaux linguistiques où le principe d'équivalence se manifeste de la manière la plus évidente sont des niveaux «superficiels» (phonétique, phonologie, morphologie, syntaxe «de surface» [21]. Les deux principes d'organisation auquels (abstraction faite des règles de la grammaire de phrase) un poème est soumis se situent donc aux deux extrêmes de la gamme des niveaux linguistiques. Ceci n'est sans doute pas sans rapport avec les types d'effets de sens propres à la poésie [22].

Il y aurait beaucoup plus à dire sur les apports de la linguistique

moderne à l'étude de la versification. Je me limiterai à deux types de remarques. Tout d'abord, si les rapports d'équivalence régissant la versification ne jouent pas de rôle, normalement, dans la grammaire de la langue, ils ont cependant des relations étroites avec celle-ci. Le choix des éléments particuliers qui, dans une tradition poétique donnée, sont soumis au principe d'équivalence (mètre syllabique ou accentuel, présence au absence de la rime, etc.) est très largement déterminé par la structure grammaticale (phonologique, syntaxique, etc.) de la langue. Par exemple, ce n'est pas par hasard si les poésies française ou japonaise utilisent un mètre syllabique, contrairement à la poésie anglaise ou allemande: l'accent de mot ne joue pas du tout le même rôle en français et en japonais d'une part, en anglais et en allemand de l'autre. Si la versification française a rendu la rime obligatoire, à la différence de l'anglaise, c'est sans doute, d'une part, à cause de la relative pauvreté du mètre syllabique, qui s'accomode d'être complété d'une contrainte supplémentaire et différente, et, d'autre part, parce que la grande variété phonique des finales de mots en français permet une grande richesse dans les rimes; si la poésie japonaise évite les rimes (comme d'ailleurs, pour d'autres raisons, les poésies grecque et latine), cela tient sans doute aussi à certaines propriétés grammaticales du japonais: l'ordre rigide des mots, avec verbe final, la présence obligatoire des particules postnominales (*-wa*, *-ga*, *-o*, etc.), donneraient des rimes très monotones. On peut aussi montrer que les changements que subit la versification avec le temps, dans une tradition donnée, dépendent largement des changements dans la structure de la langue [23].

En second lieu, de même que la linguistique génerale s'intéresse de près aux universaux de langage, aux traits nécessairement présents dans toutes les langues, la linguistique a une contribution à apporter à l'étude des universaux poétiques. Le principe même d'équivalence est le plus général de ces universaux, mais ce n'est pas tout. Sous l'apparente variété des mètres, etc., on voit constamment réapparaître les mêmes *patterns* abstraits: c'est par exemple le même *pattern* d'alternance (*abab* . . .) qui, dans la pentamètre iambique, se réalise dans l'alternance métrique de temps faibles et de temps forts, et qui, dans des poèmes comme «Le serpent qui danse», se réalise dans le schéma des rimes «croisées». Il est vraisemblable que le nombre et la complexité interne de ce *patterns* sont sévèrement limités. Par exemple, des schémas de rimes (des strophes) portant sur plus d'une dizaine de vers sont fort rares; si l'alternance de deux mètres différents est fréquente (voir «le Serpent qui danse» et le poème de Malherbe ci-dessus), celle de plus de trois mètres est exceptionnelle. Ce n'est pas par hasard si, dans un mètre syllabique, la longueur des vers «simples» [24] ne dépasse presque

jamais sept syllabes (en japonais) ou huit syllabes (en français): Benoît de Cornulier a montré qu'un lecteur français repère aisément les fautes métriques dans des vers de cinq, six, sept, huit syllabes; à partir de neuf syllabes, le lecteur a de grandes difficultés à percevoir l'égalité des vers successifs [25]. Les principes de la versification sont donc soumis à deux types de contraintes, les unes dues à la structure particulière de la langue, les autres, universelles, tenant aux limitations de la perception et de la mémoire.

Toutes les manifestations du principe d'équivalence dont j'ai parlé jusqu'à présent relevaient de la versification, de ces règles obligatoires qu'un poète, dans une tradition donnée, se doit de respecter; je rappelle que, jusqu'à il n'y a pas bien longtemps, de telles règles se retrouvaient dans toutes les traditions, dans toutes les cultures — qu'elles aient été conscientes au non, codifiées explicitement ou non.

Mais les règles de versification n'épuisent pas le rôle du principe d'équivalence en poésie. Quand on regarde des poèmes de près, qu'ils soient de Malherbe, de Baudelaire, de Shakespeare, de Goethe, de Mallarmé, et aussi de beaucoup de poètes modernes qui ont, en tout ou en partie, abandonné la versification traditionnelle, on s'aperçoit que ces poèmes mettent en oeuvre toutes sortes de rapports d'équivalence, à des niveaux ou dans des parties du poème, à propos desquels les règles de versification n'imposent rien. Certaines de ces manifestations plus particulières, non obligatoires, du principe d'équivalence sont connues depuis longtemps, comme l'assonance ou l'allitération au niveau phonique. Mais il y en a becaucoup d'autres, et elles contribuent puissamment à définir le style d'un poète, ou à rendre compte des effets, parfois fort subtils, qu'un poème produit sur le lecteur. En voici des exemples.

Regardons les rimes des deux fragments de Baudelaire reproduits ci-dessus. Selon la versification traditionnelle, pour qu'il y ait rime entre deux vers, il faut et il suffit que leurs dernières voyelles (ainsi, éventuellement, que la ou les consonnes qui les suivent) soient identiques dans la prononciation [26]. Mais Baudelaire, dans ces deux fragments, va bien au-delà de ces exigence. Dans «le Guignon», aux vers 1 et 4, il fait rimer deux adjectifs masculins singuliers, monosyllabiques (*lourd/court*), qu'il oppose, aux vers 2 et 3, à deux noms bisyllabiques (ou trisyllabiques si on tient compte de la dernière syllabe à *e* muet), également masculins et singuliers, et très proches dans leurs sons (*courage/ouvrage*) (de plus, ce sont des noms abstraits, dérivés, qui comportent le même suffixe morphologique *-age*). Dans «Le serpent qui danse», on a de nouveau un contraste entre des polysyllabes aux vers 1 et 3 (*indolente/vacillante*) et des monosyllabes aux vers 2 et 4 (*beau/peau*) (notons la ressemblance phonique: *b* et *p* ne diffèrent que par un seul

trait distinctif); cette fois, les mots rimant appartiennent à des catégories grammaticales différentes: chaque fois un nom (*indolente* [27], *peau*) contraste avec un adjectif (*vacillante, beau*).

Le parallélisme syntaxique, je l'ai dit plus haut, est étranger aux règles de la versification française [28]. Mais il se manifeste très fréquemment dans des poèmes français, sous des formes très variées; j'en ai étudié ailleurs des cas spectaculaires dans des poèmes de Baudelaire, «la Géante» et le sonnet n° XXXIX des *Fleurs du Mal*, «Je te donne ces vers . . .» [29]. Déjà, on en trouve un petit exemple dans «le Guignon»: le vers 4 est formé de deux brèves propositions prédicatives coordonnées, de structure syntaxique strictement identique (*L'Art est long* et *le Temps est court*). Chez Malherbe également, les parallélismes syntaxiques sont fréquents et élaborés [30], et la strophe reproduite plus haut en offre un exemple: outre les cinq occurrences de *tous/toutes* dans le trois premiers vers, les vers 2 et 3 sont formés de trois propositions prédicatives parallèles (la dernière avec ellipse du verbe):

Tous métaux seront or,
toutes fleurs seront roses,
Tous arbres (seront) oliviers

Un autre parallélisme, qui contraste avec la premier, se retrouve entre les deux propositions du vers 4:

L'an n'aura plus d'hyver,
Le jour n'aura plus d'ombre,

et même le vers 5 est, en un certains sens, relié aux deux propositions du vers 4 de la même manière que le vers 3 l'était à celles du vers 2: au vers 3, le verbe, *seront*, était omis; au vers 5, *les perles sans nombre* correspond à *les perles n'auront pas de nombre*, qui serait parallèle aux deux propositions du vers 4.

On trouve un exemple extrême de parallélisme syntaxique dans «Sainte» de Mallarmé [31]; dans les deux premières strophes, presque tous les éléments occupant des positions prosodiques équivalentes sont parallèles syntaxiquement, et ce parallélisme est renforcé par toutes sortes de correspondances phoniques, lexicales et morphologiques:

A *la* fenêtre rec*élant*
Le santal *vieux qui se dé*dore
De sa viole étince*lant*
Jadis avec flûte *ou* mandore,

Est *la* Sainte pâle, éta*lant*
Le livre *vieux qui se dé*plie
Du Magnificat ruisse*lant*
Jadis selon vêpre *et* complie (...)

Je ne discuterai pas cet exemple en détail, cela nous mènerait trop loin. Considérons plutôt un bref fragment de Verlaine, les deux premiers vers de «Spleen», dans *Romances sans paroles* [32]; il s'agit d'une poème en octosyllabes, sur des rimes croisées (les deux premiers vers ne riment donc pas):

Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.

A nouveau, on a deux propositions prédicatives coordonnées par *et*, et strictement parallèles. Mais ces deux vers ont quelque chose de tout à fait particulier, qui n'apparaît peut-être pas immédiatement à une première lecture; si nous les regardons de près, nous allons, pour la première fois, voir comment le jeu des rapports d'équivalence crée des effets de sens assez subtils.

En principe, et en dehors de tout contexte, la première proposition est ambiguë: *Les roses étaient toutes rouges* a deux paraphrases possibles, soit (a) *Toutes les roses étaient rouges*, ou (b) (approximativement) *les roses étaient complètement rouges*. Or, curieusement, la grande majorité des lecteurs de ce poème ne perçoivent pas cette ambiguïté; ils comprennent spontanément cette proposition dans le sens correspondant à (b). C'est, me semble-t-il, parce que la deuxième proposition, elle, n'est pas ambiguë; elle ne peut avoir que le sens correspondant à (b) (*les lierres étaient complètement noirs;* dans le sens correspondant à (a), on devrait avoir *les lierres étaient tous noirs*, le *s* de *tous* étant prononcé). Tout se passe comme si le parallélisme syntaxique des deux propositions éliminait, par un effet rétroactif, un des sens possibles de la première [33].

Ce n'est pas tout. En dehors de tout contexte, si la première proposition est ambiguë, il me semble que l'une des deux interprétations est légèrement moins naturelle que l'autre, et c'est précisément celle que retiennent les lecteurs de Verlaine (sens (b)). En effet, s'agissant d'un bouquet de roses, par exemple, il est naturel de comprendre que toutes les roses sont rouges: nous savons qu'il existe des roses rouges, des roses roses, des roses jaunes, etc. Il est moins naturel de comprendre que le roses étaint complètement rouges: une rose est en général, soit complètement rouge, soit complètement jaune, etc. Dire d'une chose

qu'elle est complètement rouge n'a de sens que si, ou bien elle peut n'être rouge qu'en partie (cf. *Les pommes étaient toutes rouges*), ou bien elle peut changer de couleur (cf. *Les joues de Marie étaient toutes rouges* — parce qu'elle avait couru, — ou parce qu'elle avait honte, etc.): le rouge corespond alors à un état passager de l'objet en question. Une fois de plus, c'est le parallélisme des deux propositions qui fournit l'explication: la couleur naturelle des lierres, ce n'est pas le noir, c'est le vert (foncé le plus souvent); dire que *les lierres étaient tout noirs* suggère que les lierres sont vus dans un éclairage spéciale, celui du crépuscule peut-être; du coup, si les roses sont toutes (complètement) rouges, cela doit être pour les mêmes raisons. Verlaine suggère donc, indirectement, presque par le seul moyen du parallélisme, un certain climat, une certaine atmosphère. On peut même, peut-être, aller plus loin: non seulement le rouge évoque en général certaines émotions, mais des expressions, prédiquées d'être humains, comme *Marie était toute rouge*, suggèrent presque nécessairement une certaine agitation, ou encore la honte, la pudeur, la timidité, etc. Comme le rouge dont il s'agit semble ne pas désigner un état stable, naturel, de l'objet, des émotions de cet ordre sont peut-être suggérées, d'une manière presque imperceptible. D'où, en partie, l'enchaînement naturel avec les vers suivants:

> Chère, pour peu que tu te bouges,
> Renaissent tous mes désespoirs. (...)

Passons à un autre exemple, le tout premier vers d'un des poèmes de Baudelaire qui ont aussi le titre «Spleen» [34]:

> J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Ce vers est un alexandrin, et est divisé par la césure en deux hémistiches de six syllabes; il est isolé de la suite du poème par un blanc dans la typographie, ce qui suggère peut-être qu'il contient le thème du poème. Syntaxiquement, c'est une phrase comparative; il y a un parallélisme interne évident entre les deux membres de phrase: même sujet, *je*, même verbe, *avoir*, deux compléments d'objet de même structure interne: un quantificateur (*plus de/mille*) suivi d'un nom masculin pluriel (*souvenirs/ans*).

Du point de vue strictement sémantique, cette phrase veut dire exactement la même chose que, par exemple, *je me souviens de plus de choses que si j'étais âgé de mille ans*; or il est évident que l'effet poétique frappant du vers de Baudelaire est détruit dans cette paraphrase. C'est que le parallélisme syntaxique a disparu de celle-ci. Baudelai-

re exploite une particularité de la langue française, qu'on ne retrouve pas dans d'autres langues: toutes sortes de contenus sémantiques, fort différents, peuvent être exprimés par la construction *avoir* + complément. En recourant deux fois à cette même construction, Baudelaire établit un rapport frappant entre deux de ces contenus, il suggère l'évidence d'un certain lien entre l'âge et la mémoire, de l'implication «Si x a vécu longtemps, x se souvient de beaucoup de choses»; or, si on y réfléchit, ce lien ne va pas de soi: nous connaissons tous des vieillards décrépits qui ont tout oublié [35].

Si on considère la suite du poème, on s'aperçoit que ce parallélisme dans le premier vers a une autre fonction. L'expression *avoir* + objet peut avoir un autre sens, qui est le plus commun sans doute: elle peut exprimer la possession, ou le rapport de contenant à contenu (*j'ai de l'argent à la banque*; *j'ai des crayons dans ce tiroir; cette voiture a un moteur très puissant*; etc.). Or la suite du poème comporte un long développement métaphorique, où le poète est assimilé à des objets contenant toutes sortes de choses:

> Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
> ...
> Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
> C'est une pyramide, un immense caveau,
> Qui contient plus de morts que la fosse commune.
> ...
> Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
> ...

De deux sens différents de l'expression *avoir* + objet, Baudelaire passe donc à un troisième (même s'il n'emploie plus cette expression). Ce passage est sans doute rendu possible par la répétition même du premier vers, et celui-ci joue le rôle d'une matrice pour tout ce qui suit (où d'ailleurs Baudelaire va aussi jouer, de plusieurs manières, sur la forme comparative, et sur divers emplois de *plus* [36]). D'un autre côté, ce long développement sur le contenant et le contenu a un effet rétroactif sur le premier vers: avoir des souvenirs, avoir mille ans, cela devient avoir, posséder, contenir, toutes sortes de choses.

Cette discussion nous permet peut-être de voir sous un jour neuf une vieille question, celle de la difficulté de traduire la poésie. Une très grande part de cette difficulté, me semble-t-il, tient à la double structuration de la poésie. Comme un poète joue sans cesse sur des rapports d'équivalence, qui tiennent parfois à des propriétés très particulières de sa langue, il est en général extrêmement difficile, souvent impossible, de

transposer dans une autre langue, même dans une langue relativement proche par sa structure générale, à la fois le contenu sémantique strict du poème, et tous les effets subtils dûs à la double structuration. Par exemple, en anglais, le verbe *have* a des emplois qui ne recouvrent pas exactement ceux d'*avoir*: dans une traduction anglaise de «Spleen», le parallélisme interne du premier vers est perdu (*I have more memories than if I were a thousand years old*).

Une autre vieille question, celle des écarts, des «licences poétiques», s'éclaire, au moins en partie, une fois qu'on a reconnu le rôle des rapports d'équivalence en poésie. En gros: dans la mesure même où la poésie superpose deux types de structuration, la présence du second (les rapports d'équivalence) permet parfois de relâcher les contraintes qui relèvent du premier type. Comme j'ai étudié cette question ailleurs en détail [37], je me limiterai ici à la discussion d'un seul exemple, qui sera encore de Verlaine; il s'agit du début de la troisième des «Ariettes oubliées», dans les *Romances sans paroles* [38]:

> Il pleure dans mon coeur
> Comme il pleut sur la ville (...)

Le premier vers présente une nette violation syntaxique: le verbe *pleurer* exige, pour sujet, un syntagme nominal référentiel, désignant un être animé; or, il apparaît ici avec un sujet «vide» (un pronom «impersonnel»): La contrainte, qui est ivi violée, est syintaxique plutôt que sémantique: on pourrait concevoir que *pleurer* prenne un sujet impersonnel, la fonction sémantique du sujet étant assumée par un objet indirect: *il me pleure*, au lieu de *je pleure*. Il existe en français des verbes de ce genre: *il me souvient de....*, en face de *je me souviens de...*, *il me semble que...*, en face de *je crois que...*, *il me faut faire cela*, en face de *je dois faire cela*. Quoi qu'il en soit, Verlaine a violé une règle; qu'est-ce qui justifie cette violation?

La réponse est simple: la violation est prise dans un jeu massif de rapports d'équivalence. *Il pleure dans mon coeur*, est syntaxiquement parallèle à *il pleut sur la ville*: c'est la présence du *il* impersonnel, normale avec *pleuvoir*, qui oblige à interpréter le *il* de *il pleure* comme un impersonnel [39], et rend la déviation naturelle, suggérant une interprétation: l'analogie de sens entre *pleuvoir* et *pleurer* est mise en relief, *pleurer* devient, comme *pleuvoir*, un processus impersonnel, qui n'est plus assumé par le *je* que d'une manière indirecte. Le parallélisme syntaxique est renforcé par des équivalences phoniques, entre *il pleure* et *il pleut*, dans la rime interne *pleure/coeur*, dans l'écho des deux *il* dans *la ville*, et même dans la structure phonique partiellement sem-

blable de *coeur* et de *ville* en fin de vers (deux monosyllabes, de structure: consonne — voyelle — consonne liquide).

Cet exemple de Verlaine est simple. La déviation y est très locale, et relativemente minime. D'autres poètes, surtout parmi les modernes, sont allés beaucoup plus loin; ainsi, le poète américain E.E. Cummings viole constamment et massivement toutes sortes de règles, parmi les mieux établies de la syntaxe anglaise; il peut se le permettre, dans le mesure où ses poèmes présentent de riches structures d'équivalence, notamment des parallélismes syntaxiques systématiques [40].

Ceci m'amène à aborder un dernier point. J'ai dit plus haut que seule la poésie moderne, depuis la fin du XIXe siècle, abandonne des principes de versification traditionelle. Sans doute, beaucoup de grands poètes modernes — tel Yeats — respectent encore des principes de versification. D'autre part, bien des «poèmes» modernes n'ont du poème que le nom, ou la disposition typographique: symptôme de la «crise de la modernité» (qui se manifeste ailleurs, en musique, en peinture, etc.). Il reste que de grands ou d'assez grands poètes modernes ont abandonné toute versification. Mais c'est qu'ils restent fidèles, d'une autre manière, au principe de la double structuration. Chez Malherbe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, des rapports d'équivalence librement choisis s'ajoutent à ceux qu'impose la versification; chez les modernes, le premier type de rapports se substitue, en tout ou en partie, au second. Des exemples: dans la poésie anglaise, outre Cummings, Dylan Thomas; dans la poésie allemande, Paul Celan; dans la poésie française, les derniers poèmes de Rimbaud, et Claudel, Tzara, Reverdy, Eluard, le surréaliste belge Paul Nougé [41]. Le poème le plus célèbre d'André Breton, «l'Union libre», repose sur un schéma rigide de parallélisme syntaxique: tous les «vers» ont exactement la même structure (*Ma femme à la chevelure de feu de bois/. . ./Ma femme au sexe de glaïeul/. . .*). En guise d'illustration, examinons rapidement un bref poème de René Char, extrait des *Matinaux* [42]:

«L'alouette»

$_1$Extrême braise du ciel et première ardeur du jour,
$_2$Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée,
$_3$Carillon maître de son haleine et libre de sa route.

$_4$Fascinante, on la tue en l'émerveillant.

Pas de mètre [43], pas de rime (mais notons l'assonance *$_1$jour/$_2$route*); en revanche, une série de parallélismes syntaxiques. Le poème comprend deux phrases, l'une de trois «vers», l'autre d'un seul, séparées par un

blanc. Malgré la différence de longueur, il y a un certain parallélisme entre ces deux phrases. Toutes deux, au présent, à la troisième personne du singulier, comprennent trois parties (les trois «vers» dans la première; *Fascinante — on la tue — en l'émerveillant*, dans la deuxième). Dans les deux cas, la partie centrale est principale (sujet/verbe(s) conjugué(s) de la première conjugaison), et comporte un pronom (*₂Elle, ₄la*) se référant à «l'alouette». La première partie (*Extrême braise . . ./Fascinante*) est un syntagme détaché, antéposé, apposé au pronom en question. Malgré des différences de structure interne, les deux troisièmes parties (*Carillon . . ./en l'émerveillant*) présentent certaines ressemblances dans leur comportement externe: toutes deux pourraient être omises sans rendre la phrase agrammaticale, toutes deux pourraient être antéposées (comme les deux premières parties).

Les trois premiers vers comportent chacun deux structures coordonnées par *et*, chaque fois de type différent (syntagmes nominaux en 1, verbaux en 2, adjectivaux en 3) [44]; chacun des trois vers comprend deux syntagmes nominaux définis, dont le premier précède immediatement la conjonction *et* (*due ciel et . . . du jour, l'aurore et . . . la terre agitée, son haleine et . . . sa route*). Les vers 1 et 3, symétriques autour du vers 2, sont des syntagmes nominaux sans article, apposés à *₂Elle* (structure *aba*); ces deux vers présentent un parallélisme syntaxique interne strict entre les deux structures coordonnées. Dans le premier,

> Extrême braise du ciel (et)
> première ardeur du jour,

on a des adjectifs bisyllabiques antéposés, relativement proches phoniquement, des noms féminins singuliers, des compléments adnominaux de forme *du* plus nom masculin singulier monosyllabique. Les mots parallèles ont des rapports sémantiques étroits: *premier* et *extrême* peuvent représenter les deux pôles d'une échelle d'évaluation, *braise* et *ardeur* évoquent le feu [45], *ciel* et *jour* sont liés par contiguïté. Au troisième vers,

> Carillon maître de son haleine (et)
> libre de sa route,

on a, modifiant *carillon*, deux constructions adjectivales de même forme: adjectif monosyllabique, *de*, adjectif possessif, nom féminin singulier; par leur sens, *maître* et *libre* se ressemblent (un homme libre est un homme maître de soi). Les vers 1 et 3 comportent les mêmes éléments syntaxiques (noms, adjectifs, syntagmes prépositionnels en *de*), répartis

différemment. De façon comparables, les deux parties coordonnées du vers 2 comportent les mêmes éléments (verbes, noms, adjectifs dérivés de participes passés (*sertie, agitée*)), répartis différemment. Outre les cas déjà signalés, beaucoup des mots de 1-3 se ressemblent phoniquement (*braise/maître/libre, ciel/haleine, aurore/haleine, ardeur/aurore,* ciel /jour/aurore/terre).

Outre des rapports de contiguïté entre termes placés dans des positions équivalentes (*ciel/jour, ciel/aurore, jour/aurore, ciel/terre*), les trois premiers vers présentent une grande richesse métaphorique, que je ne discuterai pas en détail. Les métaphores évoquent des champs sémantiques variés: le feu (terrestre) du foyer (*braise*), des objets manufacturés, pierre précieuse (*sertie*) ou *carillon*, des qualités humaines (*maître . . , libre . . .*), entre lesquels se créent de nouvelles relations (le feu de la braise/l'éclat de la pierre précieuse/les notes cristallines du carillon . . .). L'alouette rassemble en elle des qualités chthoniennes (*braise*), humaines, célestes; point unique et évanescent, elle est à la fois l'émanation et le chantre du monde, un objet et un être libre. Seul sans doute le réseau d'équivalences formelles où sont prises ces métaphores préserve la cohérence du tout.

Le vers 4 (abstraction faite de *en*) ne comprend que des verbes (ou dérivés de verbes: *fascinante*) et des pronoms: plus de métaphores nominales. On a trois prédicats à deux arguments, dont les sujets ou objets, exprimés ou non, se réfèrent à l'alouette et à un ou des êtres humains non spécifiés: (*elle*) *fascine* (indéfini), *on la tue*, (*on*) *l'émerveille*. *Fasciner* et *émerveiller*, proches par le sens, appartiennent à une même classe sémantique, celle des verbes «psychologiques» à sujet non restreint et objet direct humain [46]. Comme dans la première partie, mais en plus ramassé, on retrouve une structure en miroir autour d'un centre (*aba*), qui évoque peut-être le «miroir aux alouettes». Cette structure est soulignée per les suffixes en *-ant(e)*, et par une curieuse inversion dans le sens: on serait plutôt tenté de dire que l'aloutte émerveille — et c'est en la fascinant, littéralement, qu'on la tue [47].

Cette brève vue d'ensemble est incomplète. Mais certaines omissions sont intentionnelles. Je n'ai pas dit un mot du symbolisme des sons, et n'ai parlé qu'incidemment des tropes, en particulier de la métaphore. Je ne nie ni le rôle des métaphores, ni celui du symbolisme des sons (plus généralement, des aspects iconiques du langage) en poésie. Mais je me demande si, hors les effets multiples et variés de la double structuration, le problème des tropes, ou celui des aspects iconiques, se pose autrement en poésie que dans d'autres types de discours; leur étude relèverait moins d'une poétique que de la linguistique générale, ou de la rhétorique [48].

Quand ils s'intéressent à la forme, et ne se contentent pas de paraphrases ou d'interprétations sociologiques ou psychologiques [49], la plupart des travaux sur la poésie, même les plus récents, tendent à court-circuiter le problème des rapports entre la «forme» et le «contenu», à concevoir ceux-ci d'une manière beaucoup trop directe, simpliste, unilatérale. On sait quels ravages ont pu faire les considérations sur le symbolisme des sons, la «rêverie mimologique» [50]. Des travaux plus «modernes» souffrent du même défaut: je pense à la mode des anagrammes ou des paragrammes, à la réduction de la question du sens à la notion d'isotopie, ou encore aux conceptions d'un Riffaterre, et d'autres, sur l'intertexte. Il y a quelques années [51], S.J. Keyser a proposé une théorie en apparence très nouvelle des rapports entre la forme et le contenu en poésie: il analyse, en utilisant toutes les ressources de la linguistique générative, quelques poèmes de Wallace Stevens, et il finit par découvrir, entre le contenu, tel qu'il est donné dans une paraphrase simple des textes, et la forme dégagée par une analyse éventuellement assez abstraite, un rapport d'homologie — la forme exprimerait à sa manière le même contenu que la paraphrase. Dans le cas précis des poèmes en question de Stevens, la conception de Keyser me semble assez convaincante, et elle vaudrait sans doute pour d'autres poèmes [52]. Mais Keyser ne s'en tient pas là, il tire de ces analyses une théorie générale: tout poème, pour être poème, devrait présenter ce rapport d'homologie entre la forme et le contenu. Je ne vois là qu'une variante, particulièrement sophistiquée, de la vieille rêverie mimologique.

Il y a sans doute un grain de vérité dans chacune de ces conceptions. Mais la grammaire générative nous a appris que le rapport entre le son et le sens est extrêmement indirect, médiatisé par toute une série de niveaux dont certains très abstraits. En poésie, la double structuration nous oblige à compliquer encore le tableau. Je doute donc qu'on puisse jamais réduire à une formule unique la multiplicité des types d'effets de sens que peuvent produire les formes poétiques [53].

Université de Paris-Vincennes

Nicolas Ruwet

NOTES

[1] Cet article est basé sur la transcription d'une conférence faite, à l'automne 1979, à l'université de Saitama, alors que j'étais l'invité de la Japan Society for the Promotion of Science. Une première version en est parue dans les *Annales* de l'université de Saintama, et, en japonais, dans la revue *Gengo* (Tokyo, nov. 1980); il doit paraître également dans *le Français moderne* (1981).

(2) Voir entre autres Kuroda, 1979a, 1979b. Trop de travaux sur la littérature s'inspirent encore d'une linguistique dépassée.

(3) Pour une vue d'ensemble, voir Genette, 1976; voir aussi Jakobson et Waugh, 1979, ch. 4.

(4) Voir ici-même, p. 13 sq. Il serait plus important, me semble-t-il, de discuter des différences entre la conception de la poésie esquissée ici et celle qu'avaient les Grecs, Platon et Aristote — ce qui implique que soient d'abord tirés au clair les rapports entre ce que les Grecs appelaient «poésie» et ce qu'ils appelaient «musique»; je soupçonne que la «musique» des Grecs recouvre en partie ce que j'appelle «poésie».

(5) Voir Jakobson, 1963, ch. 11, et 1973.

(6) Pour plus de détails, voir Ruwet, 1975, 1979, 1980, 1981, et Kiparsky, 1974.

(7) Jakobson, 1963, 220.

(8) Mais voir ci-dessous, pp. 12-13, et Ruwet, 1975.

(9) Voir Baudelaire, *Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, vol. I, p. 17.

(10) Les rapports entre la typographie des poèmes et les traits linguistiques propres à la poésie sont complexes; voir Ruwet 1979.

(11) Ce sentiment de la faute métrique est analogue aux intuitions d'agrammaticalité étudiées par la grammaire générative; voir Chomsky, 1965, et Ruwet, 1972b.

(12) Voir par exemple Mallarmé, «Toute aurore même gourde...» et «Toute l'âme résumée...» *in* Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 72-73. *L'Art est long, le Temps est court*, fautif dans un entourage de huit syllabes, serait parfait dans un poème en vers de sept syllabes.

(13) Baudelaire, *op. cit.*, p. 29.

(14) Pour d'autres raisons, le *waka* se divise en deux parties: trois vers (5, 7, 5), suivis de deux vers (7, 7); sur la métrique du *waka*, voir Kawamoto, 1979. Le *haiku* (5, 7, 5) semble poser un problème: le vers de sept syllabes étant isolé, peut-on encore parler de rapports d'équivalence? Mais un *haiku*, bref comme il l'est, n'existe en tant que tel que dans la mesure où il est équivalent à une série d'autres *haiku* (sans parler du fait que le *haiku* dérive historiquement du *waka*). Le *haiku* est un cas extrême de la «forme fixe»: quand les traités de versification (p. ex. Elwert 1965) parlent de la forme fixe, ils confondent deux aspects, la structure interne, et l'existence d'une série d'exemplaires de cette structure. Si, pour parler de forme fixe, il suffit qu'un poème obéisse à des contraintes spéciales qui vont au-delà d'une simple division en strophes (cf. ci-dessous, p. 4), alors des poèmes comme «l'Invitation au voyage» ou «le Jet d'eau» de Baudelaire sont des instances de forme fixe. Le problème intéressant est de savoir pourquoi certains schémas formels ont eu plus de succès que d'autres.

(15) Malherbe, «Récit d'un berger au balet de Madame, Princesse d'Espagne» *in Oeuvres poétiques*, Paris, les Belles Lettres, 1968, vol. I, 147sq.

(16) En français, le *e* dit muet compte tantôt pour une syllabe, tantôt pour rien. Voir Elwert, 1965, et surtout Cornulier, 1977, 1980, 1981.

(17) Je simplifie: les rapports entre le schéma métrique abstrait (alternance de temps faibles et de temps forts) et la répartition des syllabes accentuées et inaccentuées peut être complexe; voir les travaux de Morris Halle et S.J. Keyser, qui ont appliqué à la métrique anglaise une démarche voisine de celle de la grammaire générative.

(18) Quoique la syntaxe y joue un rôle, dans la définition de la césure, de l'enjambement, etc. Voir les travaux cités à la note 16.

(19) Voir Jakobson, 1963, 236sq., et 1973, 234sq.

(20) Voir Ruwet, 1975 pour un bref exposé.

(21) Voir la distinction chomskyenne entre structure de surface et structure profonde (Chomsky 1965).

(22) Si des contraintes métriques sont pratiquement universelles, il ne semble pas (Jakobson, communication personnelle) y avoir d'exemple d'une tradition de versification fondée exclusivement sur le parallélisme syntaxique; celui-ci est toujours associé à une métrique (mais voir ci-dessous, p. 13 sq.). On pourrait suggérer une explication à cette asymétrie: les structures phonétiques et phonologiques, matériaux de la métrique, sont beaucoup plus indépendantes de la sémantique et de la pragmatique que les structures syntaxiques, et la métrique permet, plus que le parallélisme syntaxique, un libre jeu entre le contenu sémantique au sens strict du terme et les effets de sens dûs aux rapports d'équivalence.

(23) Pour des exemples frappants, dans l'évolution des langues et des poésies germaniques, voir Kiparsky, 1974.

(24) La métrique française distingue deux types de vers: les vers simples, sans structure interne (seul compte le nombre des syllabes) et les vers composés, faits de deux vers simples dont la jonction est soumise à des contraintes spéciales (la «césure»). Les vers simples n'ont en général pas plus de huit syllabes; les vers composés les plus courants sont le décasyllabe (4 + 6, 6 + 4, ou 5 + 5) et l'alexandrin (en général 6 + 6). Voir les travaux de Cornulier cités dans les références.

(25) Voir Cornulier, 1981. Un lecteur repère spontanément des fautes dans des vers simples de cinq, six, sept, huit syllabes. A partir de neuf syllabes, il les repère très mal, à moins de compter sur ses doigts. Verlaine a pratiqué le vers de neuf syllabes, parfois simple et parfois composé: l'«Art poétique» (*Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, pp. 326-327) est composé en 4 + 5 (*De la musique / avant toute chose, // Et pour cela / préfère l'Impair // ...*).

(26) A nouveau, je simplifie, et je néglige la rôle de la rime «pour l'oeil»; voir les travaux d'Elwert et de Cornulier.

(27) *Indolente* est ici un adjectif substantivé.

(28) Mais voir la note 18. Dans la poésie française classique, l'interdiction de l'enjambement à la césure ou à l'entrevers revient à une sorte de parallélisme syntaxique: les vers ou les sous-vers coïncident le plus souvent avec des constituants syntaxiques majeurs. Voir Ruwet, 1980, 199.

(29) Voir Ruwet, 1972a, ch. 9, ch. 10.

(30) Voir Ruwet, 1980.

(31) Mallarmé, *op. cit.*, p. 53.

(32) Voir Verlaine, *op. cit.*, p. 205. J'analyse ce poème, d'un point de vue différent, dans Ruwet 1979, 415sq.

(33) Dans la traduction japonaise de «Spleen», le sens (b) est spontanément retenu.

(34) Baudelaire, *op. cit.*, p. 73.

(35) Voir Platon, *Les Lois*, p. ex. 646a. L'implication est tout au plus possible: toutes choses égales, un homme très âgé *peut* avoir plus «vécu» que d'autres, et se souvenir de plus de choses. Il y aurait beaucoup à dire sur le choix de *mille ans*, plutôt que de *cent ans* par exemple: certains hommes ont vécu cent ans, cent ans est, plus ou moins, la limite de la vie humaine. Seuls des êtres mythiques (les patriarches de l'Ancien Testament, le Juif Errant, etc.), collectifs (les Etats, les civilisations), naturels (les pierres, les fleuves, certains arbres), ou produits par l'homme (les statues de l'Egypte ancienne), ont approché, atteint ou dépassé mille ans. Un homme de mille ans prend une dimension mythique, qui est pour beaucoup dans l'effet d'évidence de l'implication liant l'âge et la mémoire: un homme de mille ans échappe aux contingences de la vie ordinaire. Dans la suite du poème, sauf à la fin, Baudelaire n'exploite guère cette dimension mythique; on peut le regretter.

(36) Comparer au vers 1, «$_{19}$Désormais tu *n'*es *plus*, ô matière vivante! / $_{20}$Qu'un granit entouré d'une vague épouvante (...)».

(37) Voir Ruwet, 1975.

(38) Verlaine, *op. cit.*, p. 192.

(39) En dehors de tout contexte, le *il* de *il pleure dans mon coeur* serait sans doute interprété comme un vrai pronom, à référent humain — *coeur* prenant une valeur métaphorique. Cf. *Elle est venue pleurer dans mon giron.*

(40) Voir mon analyse de «Anyone lived in a pretty how town...» *in* Ruwet, 1975, 334 sq.

(41) Voir mon analyse d'un poème de Nougé *in* Ruwet 1975, 320sq.

(42) René Char, *les Matinaux*, suivi de *La Parole en archipel*, Paris: NRF. Poésie/ Gallimard, 1978, p. 109.

(43) Il reste des échos de la prosodie traditionelle; par exemple, si on prononce les *e* muets, $_{3}$*maître de son haleine et libre de sa route* est un alexandrin classique.

(44) $_{3}$*Maître* est un nom utilisé adjectivalement.

(45) Il y a entre *braise* et *ardeur* un lien de contiguïté (*l'ardeur de la braise, une braise ardente*); c'est sans doute, en partie, grâce au parallélisme avec *braise* que le sens premier d'*ardeur* est ravivé.

(46) Voir Ruwet (1972b), ch. 5. *Tuer*, pris métaphoriquement, peut appartenir à cette classe; cf. *Les films d'Antonioni, c'est tuant!.*

(47) La grammaire française tend à exclure, avec des exceptions, les syntagmes antéposés renvoyant à un syntagme différent du sujet (cf. *Distrait, je ne l'ai pas vue*

et *Distraite, je l'ai vue*); le vers 4 présente donc une déviation, qui s'explique par le parallélisme avec les verse 1 et 3. Un rapport causal, par ailleurs, est suggéré entre *Fascinante* et *on la tue en l'émerveillant*.

(48) Sur les aspects iconiques du langage, voir Jakobson, 1965, et Cooper et Ross, 1975; voir aussi la note 3. Sur les tropes, voir notamment Sperber, 1975.

(49) Je mets à part certains travaux de critique thématique, comme ceux de Jean-Pierre Richard.

(50) Voir Genette, 1976. Même un critique aussi fin que J.P. Richard, dès qu'il parle de la forme, tend à s'abandonner, et à se limiter, à des rêveries mimologiques — par exemple dans ses *Microlectures*, par ailleurs fort remarquables.

(51) Voir Keyser, 1973.

(52) Voir ce que je suggère ci-dessus sur le rôle de l'image en miroir dans «L'Alouette» de René Char.

(53) Cette conclusion rejoint, me semble-t-il, celles des interprétations que, dans une perspective différente, Leo Strauss a données d'un certain nombre de grands textes classiques; voir Strauss, 1964, 1979, et Bloom, 1964.

Références

Bloom, Allan (avec Harry V. Jaffa), 1964: *Shakespeare's Politics*. New York: Basic Books.

Chomsky, Noam, 1965: *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Cooper, William, et J. R. Ross, 1975: «World order», *in* R. E. Grossman *et alii*, eds., *Papers for the Parasession on Functionalism*. Chicago Linguistic Society: 63-111.

Cornulier, Benoît de, 1977: «Le vers français classique», *Le Français moderne* 45.2: 97-125.

Cornulier, Benoît de, 1980: «Eléments de versification française», *in* A. Kibédi-Varga, ed., *Théorie de la littérature*. Paris: Picard.

Cornulier, Benoît de, 1981: *Méthodes en métrique. Mallarme, Verlaine, Rimbaud*. Paris: éditions du Seuil (à paraître).

Elwert, W. Theodor, 1965: *Traité de versification française*. Paris: Klincksieck.

Genette, Gérard, 1976: *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: éditions du Seuil.

Halle, Morris, 1969: «On meter and prosody» *in* M. Bierwisch et K. E. Heidolph, eds., *Progress in Linguistics*. La Haye: Mouton, 64-80.

Halle, Morris, et S. Jay Keyser, 1966: «On Chaucer's Iambic Pentameter». *College English*.

Jakobson, Roman, 1963: *Essais de linguistique générale*. Paris: éditions de Minuit.

Jakobson, Roman, 1965: «En quête de l'essence du langage». *Diogène*. Repris en anglais dans *Selected Writings*, II, La Haye: Mouton.

Jakobson, Roman, 1973: *Questions de poétique*. Paris: éditions du Seuil.

Jakobson, Roman, et Linda Waugh, 1979: *The Sound Shape of Language*. Bloomington: Indiana University Press. Tr. fr., Paris: éditions de Minuit, 1979, *la Charpente phonique du langage*.

Kawamoto, Shigeo, 1979: «Sur la forme fixe» *in Livres de Tanka*. III. *Théories du Tanka*. Tokyo: Chikuma-shobu, 41-74. (En japonais).

Keyser, S. J., 1973: «Sur Wallace Stevens», *Change* 16-17.

Kiparsky, Paul, 1974: «The role of linguistics in a theory of poetry», *in* E. Haugen et M. Bloomfield, eds., *Language as a Human Problem*. New York: W. W. Norton. 233-246.

Kuroda, S.-Y., 1979a: *Aux quatre coins de la linguistique*. Paris: éditions du Seuil.

Kuroda, S.-Y., 1979b: «Some thoughts on the foundations of the theory of language use». *Linguistics and Philosophy* 3.1: 1-17.

Richard, Jean-Pierre, 1979: *Microlectures*. Paris: éditions du Seuil.

Ruwet, Nicolas, 1972a: *Langage, musique, poésie*. Paris: éditions du Seuil.

Ruwet, Nicolas, 1972b: *Théorie syntaxique et syntaxe du français*. Paris: éditions du Seuil.

Ruwet, Nicolas, 1975: «Parallélismes et déviations en poésie», *in* J. Kristeva, J. Cl. Milner, N. Ruwet, eds., *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*. Paris: éditions du Seuil. 307-351.

Ruwet, Nicolas, 1979: «Blancs, rimes et raisons. Des rapports entre la typographie et les structures linguistiques en poésie». *Revue d'Esthétique*, n. 1/2, *Rhétoriques, Sémiotiques*. Paris: 10-18. 397-426.

Ruwet, Nicolas, 1980: «Malherbe: Hermogène ou Cratyle?» *Poétique* 42: 195-224.

Ruwet, Nicolas, 1981: «Musique et vision. Deux poèmes de Paul Verlaine». *Langue française* 49.

Sperber, Dan, 1975: «Eléments de rhétorique cognitive». *Poétique* 23.

Strauss, Leo, 1964: *The City and Man*. Chicago: Rand McNally. Réédité, The University of Chicago Press, 1977.

Strauss, Leo, 1966: *Socrates and Aristophanes*. New York: Basic Books. Réédité, The University of Chicago Press, 1980, Midway Reprints.

Strauss, Leo, 1979: «La persécution et l'art d'écrire», suivi de «Un art d'écrire oublié», traduit et présenté par N. Ruwet. *Poétique* 38: 229-253.

Note sur Mallarmé.
Les rimes d'un sonnet.

Le sonnet du cygne, celui en *-yx*, ont frappé par leurs rimes. Un autre, le premier des «Plusieurs sonnets», mérite d'être examiné de ce point de vue; ses rimes présentent, avec plus de discrétion, des particularités au moins aussi remarquables [1].

Quand l'ombre menaça de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi.

Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.

Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
Jette d'un grand éclat l'insolite mystère,
Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
Que s'est d'un astre en fête allumé le génie.

Ce sonnet est de forme tout à fait traditionnelle: quatorze alexandrins, à césure médiane (six plus six syllabes), avec tout juste quelques légers enjambements à la césure (*$_2$désir/et mal . . .*, *$_4$son aile/indubitable . . .*, *$_6$au lointain/de cette nuit . . .*) [2] et à l'entre-vers (*$_9$la Terre// $_{10}$Jette . . .*). Le schéma de rimes est le plus classique qui soit: *AbbA — AbbA — ccD — eDe*. La syntaxe individualise les strophes: chaque strophe correspond à une phrase complexe, et se termine par un point.

Mallarmé introduit dans les rimes une structuration qui va bien au-delà

de ce qu'exige la versification traditionelle. Pour la saisir, il faut tenir compte d'aspects linguistiques sur lesquels les traités de versification ne disent rien, ou ne disent que peu de choses.

Le schéma classique du sonnet suggère, à la fois, une grande unité des quatrains, une tension interne aux tercets (dans la typographie, deux fois trois vers, séparés par un blanc; en termes linguistiques, un distique à rimes plates suivi d'un quatrain à rimes croisées [3], et un contraste entre quatrains et tercets. Tout poète qui choisit cette forme doit résoudre le problème de l'unité du tout. De plus, il peut choisir, en jouant sur toutes sortes de paramètres, soit d'accentuer la structuration définie par les rimes et la division en strophes, soit de la contrecarrer [4]. Mallarmé, dans ce cas-ci du moins, choisit la première solution.

Voyons d'abord les quatrains. Ils sont construits sur les rimes *-oi* (/wa/) et *-èbres* (/ɛbrə); en position prévocalique, on a chaque fois une seule consonne appartenant à la syllabe; ces consonnes sont toutes différentes, sauf celles de *funèbres* et de *ténèbres* (deux termes qui sont en relation métonymico-métaphorique: le noir des ténébres, couleur du deuil). L'orthographe des rimes est partout la même; le contraste entre rimes masculines et rimes féminines reste sensible dans la prononciation. Les deux rimes, en dépit de leurs différences, ont un certain air de famille. En effet, (a) la douzième syllabe des rimes masculines et la treizième des rimes féminines ont à peut près la même structure interne (consonne, glide, voyelle — consonne, consonne, voyelle); (b) /w/ et /b/ sont apparentés, /w/ et /r/ le sont aussi; (c) /a/ et /ɛ/ ne diffèrent que par un trait distinctif.

Toutes les mots des rimes masculines sont des monosyllabes, tous ceux des rimes féminines sont des trisyllabes (ou des bisyllabes si on ne compte pas la dernière syllabe, à *e* muet). L'opposition apparaît encore plus nette si on tient compte des catégories grammaticales: aux rimes masculines, on trouve des noms au singulier (*moi*, pronom, est aussi un nom); aux rimes féminines, on trouve deux noms et deux adjectifs, au pluriel (noms et adjectifs appartiennent à une même «supercatégorie» [5]).

Les deux rimes sont relativement rares. Pour celle en *-èbre*, Martinon [6], donne seulement huit mots: *Ebre, Guèbres, algèbre, célèbre, ténèbres, vertèbre, zèbre*; si on exclut les monosyllabes (et du même coup les noms propres), seul *algèbre* n'est pas utilisé par Mallarmé; encore *algèbre* serait-il peu naturel au pluriel: tous les mots retenus le sont. Mallarmé épuise presque les possibilités de rimes naturelles en *-èbres*. Pour *-oi*, Martinon donne une liste plus longue (non limitative): *foi, loi, aloi, emploi; moi, toi, soi; émoi, tournoi, coi, quoi, pourquoi; roi, paroi,*

désarroi, effroi, beffroi, orfroi, octroi; envoi, renvoi, convoi, pourvoi. Si on exclut de cette liste les polysyllabes, il reste *foi, loi, moi, toi, soi, coi, quoi, roi*; si on ne retient que les noms, il reste *foi, loi, roi; moi, toi, soi.* Même souci d'exhaustivité: de cette liste, seuls *toi* et *soi* n'apparaissent pas [7]; il reste *moi*, en face du *roi*, de la *foi*, de la *loi*, les trois piliers de l'ordre social dans l'Occident traditionnel.

Ce souci d'exhaustivité dans les rimes se retrouve ailleurs chez Mallarmé; l'exemple extrême est le sonnet en *-yx*. Mais ici, les mots à la rime sont tous des mots familiers.

Les rimes embrassées sont un cas élémentaire de la structure d'image en miroir (*ab-ba*); les deux quatrains, pris ensemble, peuvent aussi être vus, dans leurs rimes, comme formant une structure d'image en miroir (*abba-abba*). Si on continue à tenir compte des catégories grammaticales, et de la syntaxe en général, on s'aperçoit que Mallarmé souligne cette structure embrassant les deux quatrains [8]. En effet, on a les correspondances suivantes:

— (a) Aux vers 1 et 8, deux noms féminins, abstraits;

— (b) aux vers 2 et 7, deux noms féminins, concrets; la correspondance s'accentue si, remontant dans le vers, on note le parallélisme syntaxique entre *de mes vertèbres* et *par les ténèbres*: deux prépositions monosyllabiques «vides» ou «abstraites», assez voisines parfois dans leur empois — deux déterminants monosyllabiques définis — deux noms; noter la parfaite correspondance entre syntaxe et prosodie, ces deux séquences couvrent chacune quatre syllabes;

— (c) aux vers 3 et 6, deux adjectifs épithètes postposés: il y a parallélisme syntaxique (moins parfait qu'en 2 et 7) entre *les plafonds funèbres* et *des guirlandes célèbres*; les noms sont tous deux concrets, et pourraient, sémantiquement, être liés par contiguïté (par métonymie);

— (d) aux vers 4 et 5, deux noms masculins, humains, précédés l'un et l'autre d'une particule monosyllabique (préposition, *en* — article, *un*); ces deux particules sont très proches phoniquement (voyelles nasales), des rapports métonymiques (cf. *mon roi*) ou métaphoriques sont aisément concevables entre *moi* et *roi*.

Passons aux tercets. On va y trouver, à la fois, de grands contrastes avec les quatrains et, avec diverses modifications, des «restes» des éléments utilisés dans ceux-ci.

Trois rimes (plus communes que celles des quatrains): 9-10 *terre/tère* (/terə/), avec donc cette fois une différence orthographique minime, 11-13 *moins* (/mwɛ̃/), 12-14 *nie* (/niə/). L'opposition entre rimes masculines

et féminines est en partie atténuée dans la prononciation (cf. $_{12\text{-}14}$*nie*); contrairement à ce qui se passait dans les quatrains, les consonnes prévocaliques sont, pour chaque rime, identiques. Notons, comme dans les quatrains, l'absence de groupes consonantiques prévocaliques.

L'opposition entre le «distique» à rimes plates et le «quatrain» à rimes croisées est discrètement accentuée: seules les rimes du «distique» sont franchement féminines dans la prononciation (comparer /tɛr(ə)/ et ni(ə)); le trait de nasalité, absent du «distique», est présent dans le «quatrain», dans toutes les consonnes prévocaliques (/m/, /n/), et dans une des voyelles (/ɛ̃/).

Les rimes des tercets gardent des traits communs avec celles des quatrains. Celle en *-moins* est proche, phoniquement et dans l'orthographe, de celle en *-oi*; sa voyelle, /ɛ̃//, ne diffère que par un trait (la nasalité) de celle en *-èbres*, et sa consonne initiale, /m/, ne diffère que par le même trait du /b/de *-èbres*. Celle en *-tère* garde des ressemblance avec celle en *-èbres*: même voyelle, présence du /r/, mais pas à la même place; /b/ diffère de /t/ par deux traits (grave/aigu, sonore/sourd). La dernière rime est nouvelle, mais la consonne prévocalique, /n/, est la même que celle qui était répétée dans $_{3}$*funèbres* et $_{7}$*ténèbres*, et la voyelle, /i/, est, comme /ɛ/, une voyelle d'avant: on va de /a/ à /i/, en passant par /ɛ/ et /ɛ̃//; il n'y a pas de voyelles d'arrière. Dans tout le poème, toutes les consonnes pertinentes pour les rimes pré- ou postvocaliques, sont diffuses (là où l'opposition compact/diffus est pertinente).

Les mots rimant entre eux dans les tercets sont, chaque fois, dans l'ordre, un monosyllabe et un polysyllabe (ou bisyllabe, si on ne tient pas compte de la dernière syllabe des rimes féminines); phoniquement, le monosyllabe est complètement inclus dans le polysyllabe correspondant: *Terre*-my*stère*, *moins*-*témoins*, *nie*-*génie* [9]. L'opposition, fondamentale dans les quatrains, entre monosyllabes et polysyllabes, se retrouve, tout aussi systématique, mais sur un autre plan: au lieu de renforcer le contraste entre rimes différentes, elle joue à l'intérieur de chaque rime — ce qui, sans doute, n'est pas sans rapport avec le fait qu'on a dans les tercets trois rimes, contre deux seulement dans les quatrains.

Les rimes des quatrains étaient «grammaticales» [10], compte tenu du léger contraste entre noms et adjectifs en 2-3 et 6-7. Dans les tercets, les rimes tendent à lier des mots de catégories différentes: un adverbe ($_{11}$*moins*) et un nom masculin pluriel ($_{13}$*témoins*), un verbe conjugué ($_{12}$*nie*) et un nom masculin singulier ($_{14}$*génie*); $_{9}$*Terre* et $_{10}$*mystère* sont des noms, il est vrai, mais l'un est féminin, concret, et de plus doté d'une majuscule [11], tandis que l'autre est masculin, abstrait, sans

majuscule. On serait tenté de dire que la relative exception à l'«antigrammaticalité» des rimes, dans les tercets, présentée per *Terre/mystère*, fait pendant à la relative exception à la «grammaticalité» dans les quatrains, présentée par *vertèbres/funèbres*, *célèbres/ténèbres*. Dans les quatrains, il y a une régularité dans l'exception: l'opposition adjectif/nom se retrouve dans les deux strophes. Dans les tercets, l'exception concerne le «distique» à rimes plates; le «quatrain» final, à rimes croisées, est régulier dans son «antigrammaticalité». Dans l'ensemble, l'exploitation des catégories grammaticales à la rime souligne ou accentue la structuration indiquée par le schéma traditionnel des rimes du sonnet.

Oublions l'aspect phonique des rimes, retenons seulement les catégories grammaticales: il reste, dans les tercets, quelque chose de la structure en miroir des quatrains. En effet:

— (a) Aux vers 9 et 14, on a des noms immédiatement précédés de l'article défini: *la Terre, le génie*; avec *les ténèbres*, ce sont les seuls cas dans le poème où cette configuration apparaît à la rime — mais *les ténèbres* est au pluriel, et fait partie d'un complément prépositionnel (agentif); *la Terre* et *le génie* sont des sujets, mis en relief, l'un par la majuscule et par l'enjambement (*...la Terre//Jette...*), l'autre, fin du poème, par l'inversion (*Que s'est... allumé le génie*).

— (b) Aux vers 10 et 13, on a, à nouveau, deux noms (bisyllabiques): *mystère, témoins*; de plus les vers 10 et 13 sont syntaxiquement parallèles: *Jette — d'un grand éclat — l'insolite mystère / Roule — dans cet ennui — des feux vils* (*pour témoins*); le parallélisme est particulièrement sensible dans les premiers hémistiches: on a chaque fois un verbe d'action bisyllabique, de la première conjugaison, au présent, à la troisième personne du singulier, suivi d'un syntagme prépositionnel de quatre syllabes, antéposé (quoique à partir de sources syntaxiques différentes) [12].

— (c) Au centre, à la frontière des tercets, on a le contraste entre un adverbe ($_{11}$*moins*) et un verbe ($_{12}$*nie*); c'est le seul cas dans le poème où ces catégories apparaissent à la rime. On comparera ce contraste au rapprochement, à la frontière des quatrains, entre $_{4}$*moi* et $_{5}$*roi* (voir ci-dessus): Mallarmé accentue la continuité entre les quatrains, la discontinuité entre les tercets. Mais, au second hémistiche, les vers 11 et 12 présentent diverses similitudes, phoniques (*qui l'obscurcissent moins / qu'il s'accroisse* ou *se nie*), syntaxiques (complémenteur: *qui/que*, clitique plus verbe; *L'obscurcissent/s'accroisse*), sémantiques (*obscurcir, accroître*: deux processus progressifs; *nier, moins*: deux termes négatifs).

Avec une grande économie de moyens, Mallarmé systématise les relations structurelles données dans le schéma du sonnet, tout en assurant l'unité de l'ensemble. De ce point de vue, partiel, il n'est pas révolutionnaire; il exploite la tradition, sans rompre avec elle.

Paris, avril 1980.

NOTES

(1) Le texte est cité d'après Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

(2) Considérer aussi $_5$*ô salle d'ébène / où, pour...*

(3) Voir N. Ruwet, «Blancs, rimes et raisons. Des rapports entre la typographie et les structures linguistiques en poésie», *Revue d'Esthétique*, nº *Rhétoriques, Sémiotiques*, Paris, 10-18, 1979, 397-426.

(4) Pour des solutions différentes, voir par exemple, chez Baudelaire, «la Géante», «Je te donne ces vers...» (voir Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Ed. du Seuil, 1972), ou encore «la Mort des Amants», «Alchimie de la douleur», «le Guignon», etc.

(5) Cf. N. Chomsky, *Essays on Form and Interpretation*, New York, North Holland-Elsevier, 1977, p. 168.

(6) Ph. Martinon, *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises*, Larousse, s.d., pp. 129, 240n.

(7) *Soi* apparaît, à l'intérieur du vers, au vers 12: *L'espace à* soi *pareil...*, en allitération et assonance, au même vers, avec *s'accroisse...* Ailleurs, / wa / est évité (sauf dans $_4$*ployé*, dans un environnement syllabique différent); en revanche, la voyelle de l'autre rime, /ɛ/, apparaît fréquemment, notamment à l'hémistiche ($_4$*aile*, $_5$*ébène*, $_8$*solitaire*, $_{12}$*pareil*, $_{14}$*fête;* noter aussi $_2$*Tel vieux Rêve...*).

(8) Cette structure est, légèrement, contredite, par la répétition du *n* prévocalique au troisième vers des deux strophes; voir ci-dessus.

(9) Ce procédé est fréquent chez Mallarmé. Voir notamment M. Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, 66sq.

(10) Au sens où Jakobson entend ce terme. Voir R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 234.

(11) Une interprétation du poème devrait tenir compte du fait que *Terre* est, avec $_2$*Rêve* (voir la note 7), le seul mot doté d'une majuscule; a priori, *roi, mystère, génie*, etc., seraient d'aussi bons candidats à la majuscule.

(12) Comparer au parallélisme, dans les seconds hémistiches, de $_2$*de mes vertèbres* / $_7$*par les ténèbres* (voir plus haut). Une analyse plus complète devrait tenir compte du parallélisme entre les vers 10 e 13 et le vers 5, *Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres* (avec le contraste des objets directs au sujet postposé); ces trois vers sont chacun le second de la strophe — ce qui isole $_2$*Tel vieux Rêve...* (voir les notes 7 et 11).

Stampa: Arti Grafiche Editoriali Srl - Urbino

A	B	C
Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric	Socio-semiotica (socio- ed etno-lin Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)
D	**E**	**F**
Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica Sémiotique litteraire; mythologie et folklore; poétique. Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics	Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives. Audio Semiotics.	Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-vis Visual and audio-visual Semiotics