

LINGUISTIQUE STRUCTURALE ET POÉSIE

Le langage poétique de Paul Valéry

LUCE BAUDOUX

L'étude scientifique de la poésie tourne autour de cette question: comment rendre compte de la spécificité de l'objet poétique sans le dissoudre, le réduire à autre chose que lui-même ?

On crut longtemps à une essence poétique ineffable. La poésie n'était rapportée qu'à elle-même; cela lui laissait une opacité, qu'on lui croyait propre. A l'opposé, certains critiques réduisaient la poésie à la prière, à la musique, à la psychologie, etc... Au terme de leurs analyses, un mode d'expression culturelle propre avait disparu.

La poétique structurale ⁽¹⁾ se propose précisément de donner une étude immanente de la poésie, tout en la replaçant dans l'ensemble des autres phénomènes humains. Pour y arriver, elle ne considère plus la poésie, le poème, le poète, et d'ailleurs tous les autres éléments du réel, comme des «choses» — au sens du réalisme naïf — mais traite tout objet comme l'intersection d'un réseau de relations. Autrement dit, le poème se définira par le réseau des relations spécifiques qui unissent ses parties entre elles et au poème comme tout, et encore, par les relations qui unissent le poème lui-même aux autres œuvres du poète, aux autres produits de la culture, à la limite, à la totalité du réel.

Or, mettre en relation des systèmes culturels différents c'est montrer que chacun d'eux se caractérise par une multiplicité de fonctions qui ne s'opposent pas de façon irréductible, mais se trouvent hiérarchisées de diverses façons. D'où vient l'originalité de l'un par rapport à l'autre, et, par exemple, de la poésie par rapport à la prose, et à tous les autres systèmes séméiologiques.

I

«Le poème, cette hésitation prolongée entre le son et le sens»

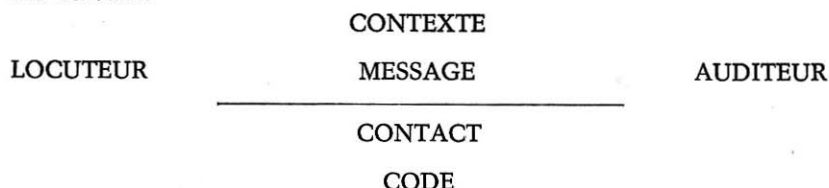
(VALÉRY, P., *Tel Quel II, Rhumbs*, La Pléiade, II, p. 637)

Séparer la poétique de la linguistique est arbitraire, affirme Jakob-

(1) JAKOBSON, SEBEEK et LOTZ en sont les principaux pionniers.

son⁽²⁾, à moins que cette discipline ne s'en tienne à l'analyse de certaines fonctions du langage. Or, bon nombre d'éléments de l'acte de communication ont été laissés dans l'ombre jusqu'à nos jours. L'idéation paraissait la seule fonction linguistique. Et certes nous ne lui contesterons pas son importance. Encore préférierions-nous qu'elle n'estompe pas certains facteurs secondaires. Essayons donc, à la suite de Jakobson, de faire l'inventaire des facteurs constitutifs de la communication verbale afin de définir les diverses fonctions du langage, et de situer la fonction poétique.

Dans tout acte de parole, six éléments entrent en jeu. Le *locuteur*⁽³⁾ envoie un *message* à l'*auditeur*. Le message requiert un *contexte* auquel il renvoie (le «réfèrent» dira Jakobson), contexte appréhensible par l'*allocutaire*⁽³⁾, qu'il soit verbalisé ou susceptible de l'être. Un *code* commun, au moins en partie, au locuteur et à l'auditeur s'impose. Enfin un *contact*, intermédiaire physique et connexion psychologique entre les interlocuteurs, doit établir la communication et la prolonger. Tous ces facteurs peuvent être représentés par le schéma suivant:



A chacun de ces six facteurs correspond une fonction linguistique différente. Et la diversité des messages verbaux provient, non du monopole de l'une ou l'autre fonction, mais du fait que la hiérarchie entre ces fonctions est susceptible de variations.

La fonction prédominante dans un très grand nombre de messages verbaux est la fonction que Jakobson nomme *référentielle*. Indication du réfèrent, orientation vers le contexte, elle représente la tâche essentielle de la plupart des actes de parole. Sous le nom de fonction «dénotative», ou «cognitive», elle fut la plus étudiée par la linguistique classique. Et nous ne nous y attarderons pas.

La fonction dite «expressive», ou «émotive», centrée sur le locuteur,

(2) JAKOBSON, R., *Linguistics and poetics*, in *Style in language*, edited by Seboek, A., The technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley and Sons, New York London, 1960.

(3) Dans leur *Essai de grammaire de la langue française*, DAMOURETTE et PICHON ont désigné des termes: «locuteur» et «allocutaire», la première et la deuxième personne, celle qui parle et celle à qui l'on parle.

permet la manifestation directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Nous la trouvons, à l'état pur, dans les interjections. Mais elle colore, à quelque degré, tous nos propos, aux niveaux phonique, grammatical et lexical. Une analyse de l'information transmise par un message montrera aisément que celle-ci ne peut se réduire au domaine cognitif. Un sujet, utilisant des termes expressifs pour indiquer l'ironie ou le courroux, transmet incontestablement une information. Et il nous paraît clair qu'il s'agit là, aussi bien qu'au niveau cognitif, d'une activité sémiotique.

C'est l'auditeur qui est visé par la *fonction conative* (ou appellative). Elle trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif, qui syntaxiquement, morphologiquement, et souvent même phonologiquement, s'écartent des autres catégories nominales et verbales. Notons, en particulier, que les phrases impératives diffèrent essentiellement des propositions déclaratives en ceci qu'elles ne peuvent être soumises à une épreuve de vérité. Si quelqu'un me dit: «Buvez», je ne puis mettre cet impératif en cause par la question: «Est-ce vrai ou faux?». Vérification qui serait concevable pour l'énoncé: «Ils boivent».

Le modèle traditionnel du langage, tel qu'il a été élucidé par Bühler, s'en tenait à ces trois fonctions linguistiques: référentielle, émotionnelle, conative. Les trois sommets de ce modèle triangulaire correspondent l'un, à la première personne, le locuteur; l'autre, à la deuxième personne, l'auditeur; et le dernier, à la «troisième personne» au sens propre: le quelqu'un ou le quelque chose dont on parle.

La fonction magique, incantatoire, pourra encore se greffer sur ce schéma: conversion d'une «troisième personne» absente ou inanimée en auditeur d'un message conatif.

Mais Jakobson isole trois autres éléments constitutifs de la communication verbale, auxquels correspondent trois autres fonctions linguistiques.

Certains messages, dit-il, servent essentiellement à établir, à prolonger, ou à interrompre la communication. Ils ont pour objet de vérifier «si le circuit fonctionne bien» («Allo, vous m'entendez?»), d'attirer l'attention de l'interlocuteur ou de la soutenir («Dites, vous m'écoutez?»). C'est à la *fonction phatique* — ainsi nommée par Malinowski, — que revient de veiller au contact entre les interlocuteurs. Les enfants l'acquièrent avant toute autre, portés qu'ils sont à communiquer alors même qu'ils ne peuvent ni émettre, ni recevoir une information. L'effort pour établir, et maintenir, le contact paraît typique du langage des oiseaux, qui auraient en commun avec les êtres humains la seule fonction phatique.

La logique moderne distingue deux niveaux de langage: le «langage objet» parlant des objets, et le «métalangage» parlant du langage. En réalité ce dernier, loin d'être un outil scientifique réservé aux logiciens et aux linguistes, joue un rôle important dans notre langage le plus quotidien. En effet, chaque fois que le locuteur et/ou l'auditeur jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même code, ils centrent le discours sur lui-même, recourrant par là à la *fonction métalinguistique*. «Je ne vous suis pas, que voulez-vous dire?» demande l'auditeur. A moins que le locuteur ne prévienne, lui-même, cette question: «Comprenez-vous ce que je veux dire?»

La parole constitue le véhicule de la communication. Les théoriciens de la communication l'appellent le message. En général simple expédient appelé à disparaître quand il aura rempli son rôle, le message peut devenir lui-même l'élément essentiel du discours. Les paroles, de purs signes symboliques, deviennent alors objets, et l'ordonnance du message se fait en fonction des mots eux-mêmes plutôt qu'en fonction du contexte. Entre ces deux extrêmes, se situent nos paroles les plus quotidiennes. En voici un exemple: «Pourquoi dites-vous toujours «Jeanne et Marguerite», et jamais «Marguerite et Jeanne»? Préférez-vous Jeanne à sa sœur jumelle? — Pas du tout, c'est que ça sonne mieux» (4). Et encore: Une jeune fille parlait toujours de «l'affreux Alfred». «Pourquoi affreux? — Parce que je le déteste. — Mais pourquoi pas terrible, horrible, effrayant, dégoûtant? — Je ne sais pas pourquoi, mais affreux lui va mieux.» Sans s'en douter, elle utilisait le procédé poétique de la paronomase. (5)

La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur la matérialité des signes, caractérisent la *fonction poétique*.

Nous voilà à même de compléter le schéma des facteurs constitutifs de la communication verbale par celui des fonctions qui leur correspondent:

	RÉFÉRENTIELLE	
ÉMOTIVE	POÉTIQUE	CONATIVE
	PHATIQUE	
	MÉTALINGUISTIQUE	

Ce qui peut paraître un détour pour aborder des problèmes de poésie constitue, au contraire, le moyen indispensable de leur analyse.

(4) JAKOBSON, R., *op.cit.*, p. 356.

(5) JAKOBSON, R., *op.cit.*, p. 357.

Car toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique aboutit à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction intéressée en poésie, mais seulement la fonction dominante, déterminante, — cependant que dans les autres activités verbales elle joue un rôle subsidiaire, accessoire. Ainsi, les particularités des divers genres poétiques impliquent la participation, dans un ordre hiérarchique variable, des autres fonctions linguistiques. La poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle. La fonction émotive joue un grand rôle dans la poésie lyrique, orientée vers la première personne. Et la fonction conative intervient dans les poèmes adressés à la seconde personne, qu'ils soient supplications ou exhortations (selon que la première personne y est subordonnée à la seconde ou le contraire).

Mais le langage poétique lui-même, en dehors de toute considération de genres, comporte déjà une tension entre deux pôles. Car la suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas le référent mais le rend ambigu. Et voilà bien la source principale de l'obscurité poétique. Reprocher à Valéry son hermétisme revient souvent à lui faire grief d'être poète. Il s'en explique lui-même: Il y a «deux effets de l'expression par le langage: transmettre un fait, produire une émotion. La poésie est un *compromis* ⁽⁶⁾, ou une certaine proportion de ces deux fonctions» ⁽⁷⁾. Mais comment le langage sera-t-il émouvant ?

«Rien de plus antique, ni d'ailleurs de plus *naturel* que cette croyance dans la force propre de la parole, que l'on pensait agir bien moins par sa *valeur d'échange* que par je ne sais quelles résonances qu'elle devait exciter dans la substance des êtres.

«L'efficace des «Charmes» n'était pas dans la signification résultante de leurs termes tant que dans leurs sonorités et dans la singularité de leur forme. Même, l'obscurité leur était presque essentielle.

«Ce qui se chante ou s'articule aux instants les plus solennels ou les plus critiques de la vie; (...) ce qui calme un enfant ou un misérable; ce qui atteste la vérité dans un serment, ce sont paroles qui ne se peuvent réduire en idées claires, ni séparer, sans les rendre absurdes ou vaines, d'un certain ton et d'un certain mode. Dans

⁽⁶⁾ C'est l'auteur qui souligne. Comme dans toutes nos citations.

⁽⁷⁾ VALÉRY, P., *Variété, Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, La Pléiade, I, N. R. F., 1957, p. 649.

toutes ces occasions, l'accent et l'allure de la *voix* l'emportent sur ce qu'elle éveille d'intelligible: ils s'adressent à notre vie plus qu'à notre esprit. Je veux dire que ces paroles nous intimement de *devenir* bien plus qu'elles ne nous excitent à *comprendre* ⁽⁸⁾.

Ainsi se confirment les difficultés et du travail poétique, et de la compréhension du poème.

Le mot, pour le poète, est à la fois un outil rationnel et irrationnel, un signe et un objet, un «sens» et un «son». «L'effort de la poésie est de faire du complexe signe-sens quelque chose qui signifie et qui ait en même temps sa valeur dans le groupe des sons» ⁽⁹⁾. «Que voulons-nous si ce n'est de produire l'impression puissante, et pendant quelque temps continue, qu'il existe entre la forme sensible d'un discours et sa *valeur d'échange en idées*, je ne sais quelle union mystique, quelle harmonie, grâce auxquelles nous participons d'un tout autre monde que le monde où les paroles et les actes se répondent?» ⁽¹⁰⁾. Mais «il n'y a pas de rapport nécessaire entre son et sens; c'est justement le drame central de la poésie, cet écartèlement douloureux entre le désir de l'oreille et le désir de l'esprit» ⁽¹¹⁾.

Pierre d'achoppement pour le poète, cette dualité l'est encore pour le lecteur. Interpellé, si l'on peut dire, à deux niveaux de langage, il ne sait plus quelle oreille tendre pour capter et déchiffrer le message. Qu'il ouvre donc grandement les deux, car le poème est un message à double sens qui suppose un locuteur, un référent, et aussi un auditeur dédoublés. Et deux, ce n'est pas assez dire. Le poème contient «le maximum d'information dans le minimum de matière» ⁽¹²⁾. Si le mythe, comme l'enseigne Lévi-Strauss, nécessite plusieurs variantes pour être déchiffré, le poème, en un seul texte, recèle ces diverses séquences superposées. La sémantique, la syntaxe, la grammaire, la prosodie, la phonétique et la phonologie y jouent leur partie. Nous allons voir comment. Et le poème, véritable polyphonie de messages, trouve dans ce contrepoint sa richesse, son caractère inépuisable, et encore son hermétisme.

⁽⁸⁾ VALÉRY, P., *op.cit.*, pp. 649-650.

⁽⁹⁾ VALÉRY, P., *Cours de poétique*, 8^e leçon.

⁽¹⁰⁾ VALÉRY, P., *Variété III, Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, pp. 647-648.

⁽¹¹⁾ HENRY, A., *Langage et Poésie chez Paul Valéry*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 23.

⁽¹²⁾ HYPOLITE, J., *Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message*, *Études philosophiques*, Octobre 1958.

«La métaphore semble ici recevoir la valeur d'une relation symétrique fondamentale.»

(VALERY, P., *Variété III, Je disais quelquefois...*, p. 658)

«L'acte de parole suppose le choix de certaines unités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité.» ⁽¹³⁾ Cela apparaît clairement au niveau lexical: le locuteur choisit ses mots et les agence en phrases conformes au système syntaxique de la langue dont il use. Mais au niveau des phonèmes les plus élémentaires les mêmes opérations interviennent déjà. Car chaque signe linguistique implique deux modes d'arrangement.

Jakobson appelle l'un *combinaison*; il veut dire par là que chaque signe linguistique est fait de signes constitutifs et/ou ne se rencontre lui-même que combiné à d'autres signes. Une unité linguistique, en effet, sert, à la fois et en même temps, de contexte à des unités plus élémentaires, et elle trouve son propre contexte dans une unité plus complexe. Ainsi, la syllabe /ʃə/ de /ʃəval/ tient lieu de contexte aux phonèmes /ʃ/ et /ə/, et est un élément constitutif du mot /ʃəval/, lequel trouve lui-même son contexte dans la phrase: «le cheval est la plus noble conquête de l'homme».

Saussure insistait déjà sur l'importance du contexte dans tout acte de parole. «Dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue, qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois.» ⁽¹⁴⁾ Chaque signe linguistique ne vaut donc qu'en tant qu'il est replacé dans une chaîne, par sa relation et son opposition aux autres signes. ⁽¹⁵⁾ «Dans la langue, comme dans tout système sémiologique, ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue». ⁽¹⁶⁾

Mais Saussure comme Jakobson, et nous l'avons déjà suggéré pour ce dernier, ne s'en tiennent pas là. Qu'ils parlent de rapports associatifs ou de rapports de substitution, ils attribuent aux entités linguistiques un autre type de relation. Quel est-il au juste ? Quand je pro-

⁽¹³⁾ JAKOBSON, R., *Two aspects of language and two types of aphasic disturbance*, in *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton et Co, p. 58.

⁽¹⁴⁾ DE SAUSSURE, F., *Cours de Linguistique générale*, Paris, Payot, 1955, p. 170.

⁽¹⁵⁾ Sans doute la position du linguiste genevois était-elle moins explicite que celle de Jakobson quant aux variétés de combinaisons. Mais ce n'est pas le lieu de nous y attarder.

⁽¹⁶⁾ DE SAUSSURE, F., *op.cit.*, p. 168.

nonce le mot «enseignement», explique Saussure, surgissent devant mon esprit d'autres mots: «enseigner», «enseignons», etc...; «apprentissage», «éducation», etc...; «changement», «armement», etc... etc... Sous un aspect ou sous un autre, tous ces termes ont quelque chose de commun entre eux que ce soit le radical, le signifié ou le suffixe. Et le mot «enseignement» choisi se situe donc dans une série dont les termes sont unis par des rapports associatifs. ⁽¹⁷⁾ Jakobson, parlant de *sélection*, désigne justement ce choix que fait le locuteur de certaines unités linguistiques mieux adaptées à un message déterminé que d'autres auxquelles elles sont substituables en vertu d'un lien de similarité, lequel va de l'équivalence des synonymes au noyau commun des antonymes en passant par la métaphore.

En vue de délimiter ces deux modes d'arrangement, que nous avons décrits comme étant la combinaison et la sélection, Saussure dit que le premier est «*in praesentia*: il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective» tandis que le second «unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle». ⁽¹⁸⁾ Ce qui peut se traduire: «la *sélection* (et corrélativement, la substitution) concerne les entités associées dans le code mais non dans le message donné, tandis que, dans le cas de la *combinaison*, les entités sont associées dans les deux ou seulement dans le message effectif. Le destinataire perçoit donc que l'énoncé donné (le message) est une *combinaison* de parties constituantes (phrases, mots, phonèmes, etc...), *sélectionnées* dans le répertoire de toutes les parties constituantes possibles (le code)». ⁽¹⁹⁾

L'acte de parole se situe donc au point de jonction de deux axes, qui constituent deux références — l'une au code, l'autre au contexte effectif — servant à interpréter le signe linguistique: l'axe de la sélection ou de la substitution, l'axe de la combinaison ou du contexte effectif. Jakobson les nomme *axe de la métaphore* et *axe de la métonymie*, jugeant que ces figures expriment à leur degré le plus condensé les opérations de substitution et de combinaison.

Or, qu'est-ce qui différencie la poésie de tout autre discours? Essentiellement le fait que «*La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*» ⁽²⁰⁾. L'équivalence est ainsi promue au rôle de procédé constitutif de la

⁽¹⁷⁾ *Ibidem*, pp. 171, 173, 174.

⁽¹⁸⁾ *Ibidem*, p. 171.

⁽¹⁹⁾ JAKOBSON, R., *Two aspects of language and two types of aphasic disturbance*, in *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton et Co, p. 61.

⁽²⁰⁾ JAKOBSON, R., *Linguistics and poetics*, in *Style in language*, p. 358.

séquence effective. «En poésie, une syllabe équivaut à une syllabe de la même suite; un temps fort est supposé égal à un temps fort, un faible à un faible; une longue égale une longue, une brève une autre brève; une pause syntaxique équivaut à une pause syntaxique etc...» ⁽²¹⁾. Et les syllabes, comme les accents, deviennent des unités de mesure.

Certes il faut se garder, nous avertit Jakobson, de confondre la fonction métalinguistique et la fonction poétique, sous prétexte qu'elles projettent toutes deux l'axe de la métaphore sur l'axe de la métonymie. La première se sert de la séquence pour construire une équivalence. Elle vise à établir que $A=A$, à définir. En poésie, nous l'avons vu, l'équivalence est première et sert à bâtir la séquence.

Ce procédé poétique de l'équivalence, c'est au niveau prosodique que la langue française l'a codifié. Les règles concernant l'emploi du mètre, le respect de l'accent tonique, de la rime et de la césure en font foi. Pour d'autres langues, l'équivalence syntaxique est première; on en trouve un exemple dans les chants de noce russes. D'autres encore — Jakobson nous cite à ce propos des poèmes tchèques et les chants de certains Indiens d'Amérique — insistent sur l'équivalence phonologique, allant jusqu'à réduire dans le langage poétique le nombre des éléments différentiels des phonèmes pour qu'elle se réalise plus aisément. Certaines poèmes, enfin, consistent dans le développement d'une seule métaphore, ramenant ainsi l'équivalence sémantique au premier plan.

Il semble donc que ce soit tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre que la spécificité du discours poétique surgisse à la conscience. Mais peut-être n'y a-t-on vu souvent qu'un élément accessoire, que règles et contraintes, alors «qu'il s'agissait d'une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes» ⁽²²⁾. Car l'équivalence codifiée dans une langue ne représente qu'un indice de la superposition de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison à tous les niveaux du discours.

C'est à Valéry que nous demanderons de rendre compte de l'originalité du discours poétique. Étudions plus spécialement *La Jeune Parque*, poème dont son auteur nous dit qu'il n'eut «pour germe qu'une de ces sollicitations de sensibilité «formelle» antérieure à tout

⁽²¹⁾ *Ibidem*, p. 358.

⁽²²⁾ JAKOBSON, R., *Linguistics and poetics*, in *Style in language*, p. 377.

⁽²³⁾ VALÉRY, P., *Variété, Fragments des mémoires d'un poème*, La Pléiade, I, p. 1473.

«sujet», à toute idée exprimable et finie. *La Jeune Parque* fut une recherche, littéralement indéfinie, de ce qu'on pourrait tenter en poésie qui fût analogue à ce qu'on nomme «modulation» en musique». ⁽²³⁾ Ceci n'est-il pas déjà un avertissement ? Et notre choix n'a rien de partial. Valéry avoue que ce n'est pas le seul poème dont la production procède «de la «forme» vers le «fond», et qui finissait par exciter le travail le plus conscient à partir d'une structure vide» ⁽²⁴⁾. La réputation d'hermétisme de *La Jeune Parque* servira, par ailleurs, notre propos.

Mais suivons le conseil de Valéry au lecteur de poésie: «Apprivoisez-vous tout d'abord à la mélodie de ces vers; ... et surtout, ne vous hâtez point d'accéder au sens. Approchez-vous de lui sans force, et comme insensiblement. N'arrivez à la tendresse, à la violence que dans la musique et par elle. Défendez-vous longtemps de souligner des mots; il n'y a pas encore des *mots*, il n'y a que des syllabes et des rythmes. Demeurez dans ce pur état musical jusqu'au moment que le sens survenu peu à peu ne pourra plus nuire à la forme de la musique. Vous l'introduirez à la fin comme la suprême nuance qui transfigurera sans l'altérer votre morceau.» ⁽²⁵⁾

L'aspect phonique du poème retiendra donc tout d'abord notre attention. Si l'hypothèse de Jakobson se vérifie, l'équivalence réglera la suite des sons dans *La Jeune Parque*.

Le poème comprend quelque 512 vers de 12 syllabes. Cinq cent douze fois la même figure phonique se répète. Cette réitération de séquences de même mesure ne se retrouve pas dans le langage en dehors de la fonction poétique. Et Jakobson nous dit qu'elle nous donne une expérience du temps du discours comparable au temps musical.

Son choix de l'alexandrin, Valéry l'a justifié dans une lettre écrite à Pierre Louys, le 29 avril 1891: «Le vers alexandrin est le *seul*. Cela pour des raisons ésotériques, mathématiques ($12=4\times3$; 3×4 ; 2×6) et surtout parce qu'il contient tous les rythmes et toutes les coupes» ⁽²⁶⁾. Et certes Valéry n'a pas craint — à partir d'une trame rigoureuse, où les timbres bien souvent renforcent les césures — d'employer les coupes les plus diverses, faisant alterner des vers de structure très classique: 3, 3, 3, 3, avec des variantes plus expressives: I, 5, 6. Il

⁽²⁴⁾ VALÉRY, P., *op.cit.*, p. 1477.

⁽²⁵⁾ VALÉRY, P., *Pièces sur l'art. Sur la diction des vers*, La Pléiade, II, p. 1258.

⁽²⁶⁾ Cité par NADAL, O., in *La Jeune Parque, Étude critique* par Octave Nadal, Le club du meilleur livre, Paris, 1957, p. 173.

va même jusqu'à dissocier la césure prosodique de la pause syntaxique, par exemple dans l'enjambement, comme pour souligner, par un procédé «d'attente frustrée», la présence implicite du mètre.

En ce qui concerne l'accent d'intensité, le français use du même principe en prose et en poésie: la dernière syllabe non muette du groupe est accentuée. Mais en poésie, la projection de l'axe de la sélection sur la chaîne fera que les groupes, de syntaxiques qu'ils étaient (le nombre de leurs syllabes pouvant varier), deviendront des groupes définis par un nombre identique de syllabes. Les accents syntaxiques et prosodiques peuvent coïncider. Mais parfois, de même que pour les césures et les pauses syntaxiques, leur non coïncidence produit un effet de surprise, ressenti par le lecteur comme l'impossible fusion de deux strates différentes du langage. Quand même, en multipliant les monosyllabes, en utilisant de nombreuses figures susceptibles de modifier la place de l'accent prosaïque: inversion, antéposition du déterminant, apposition, etc..., Valéry s'est efforcé de réduire la divergence entre les accents.

Quant à la rime, elle consiste, par définition, en la récurrence régulière de phonèmes ou de groupes phonématiques équivalents. Valéry tend à rendre les rimes le plus possible semblables, par leur richesse, mais aussi par leur appartenance à une même catégorie grammaticale, par le lien sémantique qui les unit, etc... Il enfreint d'ailleurs systématiquement l'interdit qui frappe l'assonance de la rime masculine et de la rime féminine pour réaliser une plus grande analogie entre les rimes. Celles-ci, d'autre part, se voient le plus souvent renforcées, ou doublées par une homophonie à l'hémistiche. Et Guiraud ajoute que les homophonies se présentent fréquemment de façon symétrique: horizontalement entre les deux hémistiches, verticalement entre les deux vers d'un distique. ⁽²⁷⁾

En ce qui concerne le mètre, les césures, les accents et les rimes, l'efficacité du principe d'équivalence dans le déroulement de la séquence paraît incontestable. Aussi bien n'est-elle pas contestée. Mais l'équivalence ne se situe pas au seul niveau prosodique.

Qu'en advient-il au niveau du phonème, cet élément ultime de la décomposition de la chaîne parlée, niveau auquel Valéry nous convie de nous arrêter avant d'en venir au mot?

La suite de voyelles est-elle soumise à la loi de l'équivalence? Soit le triangle des voyelles de Stumpf, ou mieux la pyramide des voyelles

⁽²⁷⁾ GUIRAUD, P., *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, p. 87.

telle que nous la présentent R. Jakobson et J. Lotz ⁽²⁸⁾. Si vous inscrivez le texte de *La Jeune Parque* sur ce schéma, vous constaterez la fréquence de la répétition d'une même voyelle. L'auteur nomme ce procédé «*intrasonance*», et donne pour exemple le vers suivant: «*La flûte sur l'azur enseveli module*» ⁽²⁹⁾.

De plus, Valéry s'en tient dans un vers, voire dans un groupe de vers, à des voyelles de même niveau par rapport aux axes antérieures-postérieures et ouvertes-fermées (en terminologie acoustique: graves aigües et compactes-diffuses) S'il joue sur une opposition, c'est le plus souvent pour mettre en vedette une voyelle que nous retrouvons à la césure comme un écho:

«Le souverains éclats, ses invincibles armes,»

«Femme flexible et ferme aux silences suivis

«D'actes purs !... Front limpide, et par ondes ravis,»

«Mais avec mes périls, je suis d'intelligence,

«Plus versatile, ô Thyrsé, et plus perfide qu'eux»

Quand l'auteur passe d'une voyelle antérieure à une postérieure, d'une ouverte à une fermée, c'est insensiblement. Et le e muet, médian et moyen par excellence de l'ensemble des voyelles, constitue l'élément d'équilibre de la modulation. Dans la suite des voyelles, supposons-les encore inscrites sur la pyramide de Jakobson et Lotz, il occupe presque toujours le sommet d'un triangle, ou tout au plus d'un quadrilatère. Ce n'est pas par hasard. Et l'on sait que Valéry s'insurgeait contre la suppression du e muet en poésie. Sans doute y trouvait-il, outre «la valeur musicale d'un silence» ⁽³⁰⁾, un point fixe auquel ramener la mélodie après chaque variation autour d'un timbre.

Êtes-vous sceptiques ? Relisez les poèmes de Mallarmé. A moins qu'il ne compose un poème sur une seule rime, Mallarmé jouera sur les oppositions-équivalences à rebours ⁽³¹⁾ — entre voyelles antérieure et postérieure, ouverte et fermée. *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* s'oppose, dans cette perspective, à *A la nue accablante*

⁽²⁸⁾ JAKOBSON, R. and LOTZ, J., *Notes on the French Phonemic Pattern*, Word, 1949, n° 3.

⁽²⁹⁾ Cité par Octave NADAL, *op.cit.*, p. 174.

⁽³⁰⁾ GUIRAUD, P., *op.cit.*, p. 58.

⁽³¹⁾ C'est peut-être le moment de rappeler que le mot «équivalence» ne signifie pas ici «identité» ou «synonymie» seulement, mais s'applique à tous les termes substituables en raison d'un lien de similarité quelconque.

tu et au *Tombeau de Charles Baudelaire*. La prose de Valéry, d'autre part, ne rend pas compte de ces répétitions d'une même voyelle, de ces variations mélodiques autour d'un timbre, et le e muet n'y est pas aussi fréquent.

Pour les consonnes, il en va de même:

«Front limpide, et par ondes ravis,
«Si loin que le vent vague et velu les achève,
«Longs brins légers qu'au large un vol mêle et soulève,»
«Dites...

Que nous adoptions ici la classification articulatoire des consonnes ou (ce qui se justifierait davantage) les classifications binaires de Jakobson (grave-aigü; compact-diffus; tendu-lâche; etc...) répondant à une réalité acoustique, nous constaterons que Valéry, non content de répéter fréquemment la même consonne, a construit ces vers sur des oppositions très subtiles entre consonnes, et entre voyelles et consonnes.

Si nous considérons simultanément la suite des voyelles et des consonnes, nous découvrons aussi que les consonnes assurent la continuité phonique quand les voyelles s'opposent, et vice versa. Un nombre de liquides supérieur à la moyenne témoigne, par ailleurs, du désir de Valéry d'assurer les transitions. Et la recherche de l'équivalence phonologique dans *La Jeune Parque* est poussée si loin qu'elle aboutit à une quasi-disparition de certains phonèmes, comme en fait foi une étude statistique de Guiraud.

Le procédé de l'équivalence apparaît également au niveau des syllabes, voire des mots. N'en citons que quelques exemples:

«Mais toute à moi, *maîtresse de mes chairs*»
«*Ressente* en rougissant de puissants paradis»
«Appelle-moi, *délie* !... Et *désespère-moi*»
«... *diamant* fermant le *diadème*» etc... etc...

Le début du poème déjà illustre éloquentement le procédé de répétition d'un même mot. Le verbe pleurer y fait trois fois son apparition en trois vers successifs. Et la suite de *La Jeune Parque* ne dément pas cet emploi initial de l'équivalence des termes:

«Je me voyais me voir...»
«Toute ? Mais toute à moi...»
«L'onde abrupte sur l'onde abattue, et si l'onde»
«Dors toujours ! descends, dors toujours ! descends, dors, dors,
etc..., etc...

Certaines équivalences frappent surtout l'œil, comme si lui aussi avait à percevoir la périodicité:

«Mon ombre ! la mobile et la souple momie,»
«Je scintille, liée à ce ciel inconnu»
Que si ma tendre odeur grise ma tête creuse,»
«... être vertigineux» etc..., etc...
«L'air me brise. L'oiseau perce de cris d'enfance»

L'on pourrait y voir un simple corollaire de la répétition de phonèmes identiques. A y regarder de près, on constate qu'il y a là une véritable recherche destinée à mettre l'œil en accord avec l'oreille. On sait par ailleurs que Valéry se souciait de cette harmonie sensorielle dans la distribution des noirs et des blancs: le noir étant pour l'œil ce que le silence est pour l'oreille.

Le recours au procédé de l'équivalence phonique paraît donc évident. Une analyse de ce que Nadal nomme les «palettes», premières étapes de l'exercice poétique «où Valéry rassemble dans le champ phonétique d'un mot choisi ses homonymes, ses euphonies, les rimes, les allitérations, les consonnances et parentés harmoniques» convaincrait celui qui douterait encore ⁽³²⁾.

Mais «en poésie, non seulement la séquence phonique mais, de la même manière, toute séquence d'unités sémantiques concourt à construire une équation» ⁽³³⁾.

Interrogeons à ce propos le texte de *La Jeune Parque*. Valéry s'est expliqué lui-même à diverses reprises au sujet du thème du poème. «C'est une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la conscience consciente», écrit-il à Aimé Lafont en septembre 1922. Et à Mockel en 1917: «Le sujet vague de l'œuvre est la conscience de soi-même». Par ailleurs, Lefèvre, dans ses *Entretiens avec Paul Valéry* nous rapporte les paroles de ce dernier au sujet de *La Jeune Parque*: «Songez que le véritable sujet de *La Jeune Parque* est la peinture d'une suite de substitutions psychologiques et en somme le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit». Pour Nadal, «le motif du poème est ... l'impossibilité pour elle (la conscience) d'élucider le mystère de sa rupture avec l'être» ⁽³⁴⁾. Qu'il se formule d'une façon ou d'une autre, il semble bien que le thème fondamental de *La Jeune Parque* soit la tragique séparation de l'être et du con-

⁽³²⁾ NADAL, O., *op.cit.*, p. 184 et les fac-similés des palettes II à XI.

⁽³³⁾ JAKOBSON, R., *Linguistics and poetics*, p. 370.

⁽³⁴⁾ NADAL, O., *op.cit.*, p. 79.

naître, qu'*Hélène*, *Orphée*, *La Cantate du Narcisse*, *La Fileuse*, ... disaient déjà.

Or le poème présente divers fragments, divers thèmes qui pourraient faire croire à une histoire en plusieurs épisodes. Il nous y est parlé de serpent, d'astres, d'îles, d'arbres, etc... En fait, chacun de ces motifs contient virtuellement tout le propos de *La Jeune Parque*. Et celle-ci est serpent, et aussi bien île, étoile, arbre, ..., support tangible des manifestations de la conscience sous quelque apparition que ce soit. Ainsi les thèmes «se proposent comme autant de variations ou de fonctions du motif fondamental»⁽³⁵⁾. Et le problème majeur pour Valéry sera de trouver la métaphore qui permette d'enchaîner les divers fragments du poème. Les fac-similés des ébauches de *La Jeune Parque* introduisent dans le secret de cette difficulté des transitions. Nadal souligne également (et c'est une autre façon de noter la présence de l'équivalence au niveau sémantique) le parallélisme continu entre les états de la conscience et les phénomènes naturels, comme si le monde extérieur n'était, à son tour, qu'une figure de la conscience. «Sommeils du monde, nuit et lever d'astres, aube, printemps, silence et rumeur de la mer, autant d'analogies des calmes et des houles de l'âme, de ses élans et de ses abandons, de ses tendresses et de ses fureurs. Heureuse ou désespérée, l'âme demeure liée au texte du monde»⁽³⁶⁾.

Ce qui est dit dans le poème l'est donc sous différents formes, mais rechercher un développement temporel irréversible paraît illusoire. Il n'y a pas, à proprement parler, un début et une fin de l'histoire. Valéry écrit lui-même: «Final. Je reviens à l'état initial. Je ferme mon cercle. J'efface mes pas»⁽³⁷⁾. Mais il y a une totalité qui se dégage progressivement par l'accumulation des différents aspects qui en sont dévoilés. Et cette accumulation est bien plutôt une saturation, chacune des figures de la conscience contenant virtuellement le tout de cette conscience.

Même le niveau grammatical, le plus spécifique du contexte, se trouve modifié, en poésie, par l'action du principe d'équivalence. «L'intelligence construit suivant des rapports de dépendance, la sensibilité juxtapose»⁽³⁸⁾. Et de fait: «les rapports de subordination sont réduits, la notion de causalité à peu près absente», constate Guiraud après un traitement statistique des conjonctions dans *La Jeune Par-*

⁽³⁵⁾ *Ibidem*, p. 215.

⁽³⁶⁾ NADAL, O., *op.cit.*, p. 84.

⁽³⁷⁾ Cité par NADAL, O., *op.cit.*, p. 244.

⁽³⁸⁾ GUIRAUD, P., *op.cit.*, p. 195.

que⁽³⁹⁾. «Les membres de la phrase sont tous sur la même ligne» et le discours progresse «par larges pulsations jusqu'à l'acmé final»⁽⁴⁰⁾. Ce qui donne «l'impression d'une suite magique de transformations d'une même substance émotive»⁽⁴¹⁾.

Les figures de style, de leur côté, interviennent souvent pour «contrarier régulièrement toute chute vers la prose»⁽⁴²⁾.

L'apposition, la juxtaposition, nous venons de le voir, constituent un des moyens essentiels de la progression du poème. Et joignons-y la répétition: «On ne définit pas, en poésie, mais on approche par une suite de substitutions de sens»⁽⁴³⁾.

Par ailleurs, *La Jeune Parque* ne contient pas moins de 57 exclamations, 37 interrogations, 110 point de suspension, 16 apostrophes et 106 vocatifs, taux significativement plus élevé que la moyenne⁽⁴⁴⁾.

L'inversion, liée aux exigences du rythme, donne aussi un caractère affectif au poème, au détriment d'un ordre syntaxique plus rationnel. Sørensen fait remarquer que 40 % des combinaisons substantif-adjectif de *La Jeune Parque* sont inversées⁽⁴⁵⁾.

Quant à l'hypallage, Guiraud en fait l'agent de «l'esthétique du vague», parce qu'elle libère les mots d'une détermination stricte par le contexte. Prenons-en pour exemple ce vers:

«Une tendre lueur d'heure ambiguë existe».

Guiraud note judicieusement que si la lueur est tendre, elle peut tout aussi bien être ambiguë, ainsi que l'heure, et pourquoi pas la tendresse. L'hypallage supprime donc ici le caractère de nécessité entre le déterminant et le déterminé et fait de ces deux groupes syntagmatiques une quasi juxtaposition de quatre notions. Que si le poème est «une hypallage généralisée»⁽⁴⁶⁾, cela suppose une sensible émancipation des unités linguistiques par rapport au contexte. De hiérarchisées qu'elles étaient, elles deviennent une juxtaposition d'entités équivalentes.

Le poème se présente donc comme une superposition de séquences prosodique, phonologique, sémantique, grammaticale, dont l'équiva-

⁽³⁹⁾ *Ibidem*.

⁽⁴⁰⁾ *Ibidem*, pp. 195-196.

⁽⁴¹⁾ VALÉRY, P., cité par GUIRAUD, P., *op.cit.*, p. 196.

⁽⁴²⁾ VALÉRY, P., *Variété, Question de poésie*, La Pléiade, I, p. 1294.

⁽⁴³⁾ GUIRAUD, P., *op.cit.*, p. 197.

⁽⁴⁴⁾ Chiffres cités par GUIRAUD, P., *op.cit.*, pp. 192-193.

⁽⁴⁵⁾ SØRENSEN, H., *La poésie de Paul Valéry, étude stylistique sur «La Jeune Parque»* (thèse). Aarhus, Copenhague, 1944.

⁽⁴⁶⁾ GUIRAUD, P., *op.cit.*, p. 198.

lence constitue le principe de développement. Mais, à chaque moment du discours poétique, l'équivalence joue aussi entre les différents niveaux du langage. Ainsi, «chaque rythme exprime quelque chose. Par eux, on arrive à donner le mode majeur et mineur» ⁽⁴⁷⁾. «La rime», elle, «induit nécessairement une relation sémantique entre les unités qu'elle lie» ⁽⁴⁸⁾. Le mètre, de même, s'il est essentiellement une figure phonique récurrente, ne l'est pas exclusivement. Et en général, «la force de la récurrence (en ce qui concerne le mètre, une suite rythmique, l'allitération, l'assonance, la rime) consiste en ce qu'elle engendre une récurrence ou un parallélisme correspondant dans les mots ou dans la pensée», car «un parallélisme plus marqué dans la structure engendre un parallélisme plus marqué dans les mots et le sens» ⁽⁴⁹⁾. Bref, conclut Jakobson; «l'équivalence dans les sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique» ⁽⁵⁰⁾. Ce que Valéry exprime à sa manière: «Distinguer dans les vers le fond et la forme; un sujet et un développement; le son et le sens; considérer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l'expression *verbale même*, des *mots eux-mêmes et de la syntaxe*; voilà autant de symptômes de non-compréhension ou d'insensibilité en matière poétique» ⁽⁵¹⁾.

Certes le moment serait choisi pour parler du problème du symbolisme des sons. Valéry s'en est visiblement préoccupé dans *La Jeune Parque*, son poème le plus mallarméen. Notons seulement cette remarque de Jakobson qui mérite qu'on s'y arrête: «Si les recherches sur le symbolisme des sons n'ont donné que des résultats vagues et discutables, cela vient d'une négligence dans les méthodes d'enquête psychologiques et/ou linguistiques. Du point de vue linguistique, en particulier, on a souvent déformé la réalité, faute d'accorder une attention suffisante aux composantes phonématiques ultimes du langage... Si, attentif à l'opposition phonologique fondamentale grave-aigu, on demande à des sujets lequel de i ou de u est le plus sombre, certains pourront répondre que cette question n'a pas de sens pour

⁽⁴⁷⁾ VALÉRY, P.,

⁽⁴⁸⁾ JAKOBSON, R., *Linguistics and poetics*, p. 367. On pourrait citer ici les résultats statistiques de Guiraud: dans 30 % des cas, il y a un lien sémantique logique entre deux homophones; dans 10 % des cas, le lien logique est senti par le poète et à découvrir par le lecteur. Ces résultats sont valables pour *La Jeune Parque*.

⁽⁴⁹⁾ HOPKINS, G. M., cité par JAKOBSON, R., *op.cit.*, p. 368.

⁽⁵⁰⁾ JAKOBSON, R., *op.cit.*, p. 368.

⁽⁵¹⁾ VALÉRY, P., *Variété. Questions de poésie*, La Pléiade, Tome I, p. 1293.

eux. Il serait difficile d'en trouver qui affirmeraient que i est le plus sombre» ⁽⁵²⁾.

A quoi correspond cette projection du principe d'équivalence sur la chaîne signifiante, que nous avons constatée en poésie ?

Nous pourrions évoquer ici les grands rythmes de la vie végétative soumis à la périodicité: la respiration, et même la circulation. Pour atteindre «l'amande», dirait Valéry, il importe de charmer le corps. Et cette expression semble déjà par trop dualiste quand il s'agit du langage poétique.

Toute œuvre d'art, par ailleurs, suppose un principe d'ordre. Or, en ce qui concerne la langue, c'est bien au niveau synchronique du système que cet ordre tend à s'instaurer. Les sons, en particulier, que ce soit en musique ou en poésie, ne peuvent s'ordonner si ce n'est en fonction de ressemblances ou de différences. L'équivalence phonique entraînerait alors l'équivalence sémantique. Jakobson nous le suggère à diverses reprises, et, la fonction poétique privilégiant le message en tant que tel, nous ne devons pas nous étonner que le référent lui soit subordonné.

Mais, au niveau sémantique lui-même, l'équivalence paraît appropriée au dire poétique. Car «le rôle du poète est simplement de renoncer à l'usage brut et immédiat de la parole pour cultiver d'une certaine manière sa relation imaginaire à lui-même et l'élaborer par un discours intérieur» ⁽⁵³⁾. Or l'imaginaire n'est-il pas par excellence le domaine où tout s'équivaut, où les distinctions s'abolissent, où le temps irréversible disparaît ?

En outre «le discours poétique ne nous donne pas du tout l'impression d'exprimer ce qui est secret, mais de le respecter comme inexprimé, d'en marquer la place, mais en la contournant» ⁽⁵⁴⁾. Et le seul moyen de la bien marquer, cette place, ne sera-t-il pas de la marquer plusieurs fois ? Le phénomène de la résonance tant invoqué par Valéry serait, au niveau phonique, la façon de «marquer la place», de faire passer le message sans l'explicitier.

On pourrait se demander également si, en poésie comme en musique, la domination de l'automatisme de répétition ne fait pas partie intégrante de la jouissance artistique.

Et sans doute chacune de ces raisons joue-t-elle un rôle plus ou moins déterminant dans l'originalité structurale du discours poétique.

⁽⁵²⁾ JAKOBSON, R., *Linguistics and poetics*, p. 373.

⁽⁵³⁾ MANONNI, O., *Poésie et psychanalyse*, La psychanalyse, n° 3, P. U. F., Paris, 1959, pp. 160-161.

⁽⁵⁴⁾ *Ibidem*, p. 161.

III

Les «malentendus créateurs».

(VALÉRY, P., *Variété, première leçon du cours de poétique*, La Pléiade, I, 1346.)

Le poème, avons-nous vu, est une métaphore continue. Et de le savoir nous évitera bien des écueils dans son interprétation, car nous y chercherons ce qu'il nous donne effectivement. Mais toute obscurité ne sera pas pour autant levée. Si nous n'avons point accès au code du poète, si nous ne pouvons relier les symboles d'un poème à ceux du métalangage du poète, trouver à quel terme se substitue la métaphore, le contenu sémantique de l'œuvre nous restera masqué. Ignorons-nous ce que veulent dire: «pur», «azur», «or», «distinct», «extrême»,... pour Valéry, nous resterons, dans une certaine mesure, étrangers à sa poésie. Or, la fonction du poète est de susciter des ressemblances entre des aspects du réel jamais rapprochés jusqu'alors, et, par là, de faire jaillir de nouvelles significations que le lecteur aura à reconnaître. Mais la vision du monde du poète est, de plus, le plus souvent fortement imprégnée par l'imaginaire. Pour avoir accès à sa prise sur le réel, et corrélativement à son code, une enquête à travers tout l'œuvre s'avèrera souvent indispensable. Parfois même laissera-telle subsister des opacités. Certes l'auteur est tenu de respecter le code de la langue qu'il utilise. Encore le fera-t-il avec plus ou moins de liberté; créant des néologismes, ou, au contraire, recourant au sens étymologique des mots, et souvent attribuant à un mot une charge affective que ne lui reconnaît pas l'usage.

Par ailleurs, le fait que l'axe de la sélection soit projeté sur la chaîne signifiante ne supprime pas la présence effective de celle-ci. Au niveau formel, «le chevauchement de la forme métrique avec la forme usuelle du discours entraîne l'expérience d'une forme double, ambiguë, à quiconque est familier avec la langue donnée et avec le vers. Les convergences comme les divergences entre les deux formes, les attentes comblées comme les attentes frustrées, alimentent cette expérience»⁽⁵⁵⁾. Des remarques similaires s'imposent en ce qui concerne la double accentuation, les pauses syntaxiques et les césures, voire la rime.

Au niveau sémantique, «la similarité superposée à la contiguïté donne à la poésie une essence de part en part symbolique, complexe, polysémantique,... qui fait que tout élément de la séquence est une

(55) JAKOBSON, R., *op.cit.*, p. 368.

image», et «si toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique» ⁽⁵⁶⁾. Or, la métonymie, plus encore que la métaphore, défie l'interprétation. Que dire si ces deux figures se mêlent inextricablement !

Le poème présente une autre source d'ambiguïté, intrinsèque, nous dit Jakobson, à tout message centré sur lui-même. Car si le message y devient ambigu, il en va de même du locuteur et de l'auditeur. «En plus de l'auteur et du lecteur, il y a le «je» du héros lyrique ou du narrateur, et le «tu» ou le «vous» de l'auditeur supposé des monologues dramatiques, des supplications et des épîtres» ⁽⁵⁷⁾. Et ce n'est pas là compliquer les choses. Si le «je» du poème lyrique, en effet, est celui du poète et celui du héros lyrique, comme le veut Jakobson, il est encore celui de chacun des lecteurs qui le liront. De même, le «tu» ou le «vous» de l'auteur ne s'adressent pas nécessairement au lecteur mais à un auditeur, avoué ou non, qui risque bien de différer pour chaque lecteur, le destinataire dans le poème lui-même pouvant le plus souvent se voir substituer quelqu'un d'autre. Le message poétique présente donc «tous ces problèmes spéciaux et compliqués que «le discours à l'intérieur du discours» offre au linguiste» ⁽⁵⁸⁾.

Enfin, le poème présente cette propriété, d'autant plus paradoxale qu'il s'agit ici de langage, d'être un quasi-objet. Ce qui explique, par exemple, que Nadal découvrant les manuscrits de *La Jeune Parque*, ses ébauches, sa genèse, n'y trouve pas l'œuvre. «Elle n'apparaît dans sa fleur qu'achevée, tout irréductible qui est unité, beauté, visage enfin reconnaissable» ⁽⁵⁹⁾.

Cette matérialité du poème provient essentiellement du fait que le principe d'équivalence y règle la séquence. Car «en imposant le principe d'équivalence à la séquence, on rend non seulement possible la répétition des séquences constitutives du message poétique, mais celle du message lui-même. Cette capacité de réitération immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie» ⁽⁶⁰⁾. Valéry, distinguant de ce point de vue le langage poétique du langage prosaïque, écrivait que «dans les emplois pratiques ou abstraits du langage, la forme c'est-à-dire le physique, le sensible et

⁽⁵⁶⁾ *Ibidem*, p. 370.

⁽⁵⁷⁾ *Ibidem*, p. 370-371.

⁽⁵⁸⁾ *Ibidem*, p. 371.

⁽⁵⁹⁾ NADAL, O., *op.cit.*, p. 150.

⁽⁶⁰⁾ JAKOBSON, R., *op.cit.*, p. 371.

l'acte même du discours ne se conservent pas; elle ne survit pas à la compréhension; elle se dissout dans la clarté; elle a agi; elle a fait son office, elle a fait comprendre: elle a vécu. Mais, au contraire, aussitôt que cette forme sensible prend par son propre effet une importance telle qu'elle s'impose, et se fasse, en quelque sorte, respecter; et et non seulement remarquer et respecter, mais désirer, et donc reprendre — alors quelque chose de nouveau se déclare... Nous entrons dans l'univers poétique» ⁽⁶¹⁾. La poésie, en effet, «est toute païenne: elle exige impérieusement qu'il n'y ait point d'âme sans corps, point de *sens*, point d'*idée* qui ne soit l'*acte* de quelque figure *remarquable*, construite de timbres, de durées et d'intensités» ⁽⁶²⁾.

Et cette propriété du poème qui veut qu'il ne soit pas seulement un signifiant, renvoyant à autre chose que lui-même, mais encore un signifié, et même un objet, contribue, à son tour, à entretenir ces «malentendus créateurs» dont parlait Valéry.

*
**

L'opposition entre l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie dans l'analyse des œuvres poétiques, recouvrant le plus souvent la dichotomie fond-forme, semble pouvoir être dépassée grâce aux apports de la linguistique structurale. La notion de structure, en effet, qui désigne «le contenu même appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel» ⁽⁶³⁾, nous avertit que nous n'avons plus à distinguer le fond et la forme, attitude contre laquelle Valéry s'insurgeait à juste titre parce qu'elle tend à ramener la poésie à une prose versifiée. Il s'agit plutôt d'analyser la spécificité du langage poétique par rapport aux autres formes de langage.

La méthode structurale, nous avons essayé de le montrer à propos d'une étude sur le langage poétique de Valéry, permet également de mieux résoudre certains problèmes posés par l'analyse des textes, tels ceux de l'hermétisme, de la genèse des images, des relations entre le son et le sens.

Elle contribue aussi, et ce n'est pas son moindre mérite, à replacer la poésie, à côté du mythe, de la musique, et de tous les autres systèmes sémiologiques, dans un contexte anthropologique qui seul peut lui donner son véritable sens.

Aspirant du F.N.R.S. Belgique.

Luce BAUDOUX

⁽⁶¹⁾ VALÉRY, P., *Variété, Poésie et pensée abstraite*, La Pléiade, I, pp. 1325-1326.

⁽⁶²⁾ VALÉRY, P., *Variété, Je disais quelquefois...*, La Pléiade, I, p. 656.

⁽⁶³⁾ LEVI-STRAUSS, C., *La Structure et la Forme*, Revue de l'I.S.E.A., mars 1960, p. 3.