

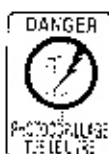
LES
COURS

La stylistique

Joëlle GARDES-TAMINE



ARMAND COLIN



Ce livre est pour objet d'œuvre, de textes et de documents que l'élève peut utiliser librement, tout en évitant les résumés et les révisions. Le professeur peut aussi en faire un outil pédagogique. Cette méthode est à la portée de tous, même au cas de l'absence de l'enseignant. Elle propose une base de travail et des exercices d'application, ce qui permet à l'élève de travailler seul. Les auteurs de cette œuvre ont travaillé avec les collègues de leur université et ont pu bénéficier de leurs conseils. La reproduction est autorisée, à condition que le texte soit publié de façon libre. Les demandes d'adaptation au programme de votre établissement sont adressées à : Editions du Centre, 10, rue de la République, 75001 Paris. Tél. 01 44 10 47 70.

© Armand Colin-VUEF, Paris, 2001

ISBN 2-200-21904-0

1. Nouvelle édition, Paris, 1992

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays. Toute réimpression ou réimpression partielle, ou quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, doit être autorisée par l'éditeur. L'Édition électronique en ligne est autorisée pour les utilisateurs de la base de données de la part des auteurs. Les réimpressions sont autorisées à l'usage de la recherche et de l'enseignement. Toute réimpression partielle ou totale de ce livre est interdite sans la permission écrite de l'éditeur. Toute réimpression partielle ou totale de ce livre est interdite sans la permission écrite de l'éditeur. Toute réimpression partielle ou totale de ce livre est interdite sans la permission écrite de l'éditeur.

ARMAND COLIN • 21, RUE DE MONTMARTRE • 75006 PARIS

Introduction	4
Chapitre 1. De la grammaire au style	7
Chapitre 2. La poésie	45
Chapitre 3. Le roman	93
Chapitre 4. Le théâtre	152

LES ENCADRÉS

Les parties du discours	40
Les trois niveaux de l'analyse	65
Les fonctions du langage	80
La concrétisation	110
Le style artiste et impressionniste	115
Comment étudier les mots ?	175
Le silence au théâtre	183
La modalisation autonymique	196

LES UTILITAIRES

Bibliographie	204
Index des notions essentielles	206

ou adverbe adversatifs n'apparaît. Ces propositions sont, en dehors de la question qui marque l'ouverture du second mouvement, des assertions, affirmations ou négations, c'est-à-dire qu'elles n'offrent pas de modalités perçues par la construction de la phrase.

Le temps employé est, tout au long du poème, sauf dans la question, un présent atemporel qui renvoie à une énonciation en quelque sorte désincarnée. De fait, il n'existe dans le texte aucun repère énonciatif, ni spatial, ni temporel. Les déterminants définis, *les passants, le graveur, le tombeau*, etc., semblent renvoyer à des éléments connus, mais en réalité, faute de précisions, ils sont indéterminés. L'énonciateur est en retrait. À l'imprécision du cadre correspond l'absence de données qui pourraient le caractériser. On remarque qu'il ne s'engage guère, parlant sans plus de la pierre, de la lumière, et les commentaires que le texte propose sont placés dans la bouche des passants : « *Ignorance du graveur ! ou bien singularité impie !* », dans du discours direct (cf. p. 119-120) qui dégage sa responsabilité.

La subjectivité

Et pourtant, les traces de la subjectivité sont nombreuses. Si le locuteur ne dit pas *je*, *le vous, ne traduisez-vous pas*, souligné par la répétition de l'apostrophe au début de la deuxième partie. *Vous, ô vous*, permet de le reconstruire facilement.

Les modalités de la phrase ne sont pas totalement absentes, puisque précisément cette partie s'ouvre sur une interrogation. Et à l'intérieur de propositions assertives, apparaît parfois une modalité logique, comme la modalité déontique, *que l'on doit lire*, ou épistémique, *C'est, clairement, pour être lus au revers de l'espace* (clairement marque ici la certitude). On peut relever quelques termes appréciatifs, comme *insolite* ou *doux*, et surtout une organisation argumentative, qui se développe à partir du constat initial. Il s'agit d'expliquer le terme d'*insolite*. À une première explication, par la mention des caractères inversés, s'ajoute un renchérissement par *ce qui est plus*. Quant à la deuxième partie, elle explique cette fois la disposition des caractères par la nécessité d'être lus par les morts, et non par les vivants, grâce au parallélisme, *si, ils s'enfinent... si, ils donnent...* qui ne marque pas l'hypothèse, mais, associé à la construction présentative qui suit, exprime la causalité.

À la subjectivité appartient enfin la disposition en versets, ou alinéas comme les appelait Segalen, qui tantôt respecte l'organisation syntaxique, tantôt l'ignore pour créer des effets d'enjambement, ainsi entre les deux premiers en les deux derniers. Dans les deux cas, la structure logique est soulignée. À la fin du premier verset, isolé après la virgule et le trait, est placé le connecteur *et ce qui est plus*. L'avant-dernier alinéa regroupe le parallélisme en *si*, premier élément du système explicatif, dont le second est rejeté dans le dernier. On peut enfin remarquer l'utilisation des places rhétoriques, *vivants* et *mort* par exemple se répondant d'un verset à l'autre dans la même position finale.

Cette organisation concertée traduit bien une subjectivité, qui, bien que masquée, n'en demeure pas moins forte.

Chapitre 2

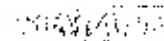
La poésie

1. Rythme et sonorités	48
1.1. Le rythme	48
1.1.1. Définition	48
1.1.2. Le rythme linguistique	48
1.1.3. Le rythme métrique	49
1.1.4. Relations du rythme linguistique et du rythme métrique	50
1.2. Les sonorités	52
1.2.1. Les répétitions codées	52
1.2.2. Les répétitions aléatoires	55
2. L'étrangeté	56
2.1. Le lexique	56
2.2. Les figures	58
2.2.1. L'inversion	58
2.2.2. Les tropes	59
2.2.3. Les figures de la subjectivité : les modalités	62
3. Répétitions et parallélismes	63
3.1. Les répétitions	63
3.1.1. La reprise	63
3.1.2. Les répétitions enjambées	63
3.1.3. Les répétitions aléatoires	64
3.2. Les parallélismes	67
3.3. Les fonctions des répétitions et des parallélismes	68

Applications : 1. Une forme fixe, le sonnet : Verlaine, *Après l'orage* (70) — 2. La versification : Apollinaire, *La Cueillette* (31) — 3. La langue de la poésie : Rimbaud, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* (77) — 4. Les répétitions et les parallélismes : Desnos, *J'ai tout rêvé de toi* (83) — 5. Les métaphores : Saint-John Perse, *Images à Crasoe*, «La Ville» (86) — 6. Analyse stylistique d'un poème : Hugo, *De l'aube, dès l'aube* (89).

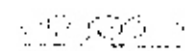
Chapitre 4

Le théâtre



1. L'action	154
1.1. Action et situation	154
1.1.1. Scènes d'exposition	154
1.1.2. Scènes finales	156
1.1.3. Scènes intérieures	156
1.2. Les gestes	157
1.2.1. Les gestes verbaux	157
1.2.2. Les gestes non verbaux	157
2. Langage oral et langage écrit	158
2.1. Langage oral	158
2.2. Langage écrit	159
3. Les personnages et leurs relations	160
3.1. Les personnages et leur langage	160
3.1.1. Symbolique sociale	160
3.1.2. Symbolique psychologique	161
3.2. Les relations entre les personnages	161
3.2.1. Relations hiérarchiques	161
3.2.2. Relations affectives	162
3.3.3. Affrontements et alliances	162
4. Les formes du langage dramatique	163
4.1. Le dialogue	163
4.2. Le monologue et les apartés	166
4.2.1. Le monologue	166
4.2.2. L'aparté	167

Applications : 1. Une scène d'exposition : Molière, *Les Fourberies de Scapin*, acte I, scène 1 (168) — 2. Une scène de clôture : Victor Hugo, *Ray Blas*, acte V, scène 4 (172) — 3. Un monologue : Racine, *Andromaque*, acte V, scène 4 (180) — 4. Des apartés : Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, note III, scène 5 (185) — 5. Un faux dialogue : Ionesco, *Rhinocéros*, acte II, tableau 1 (190) — 6. Le langage dramatique, un compromis entre l'écrit et l'oral : Musset, *Lorenzaccio*, acte IV, scène 11 (197).



Après l'étude de ce chapitre, l'étudiant doit pouvoir :

- ▲ connaître les différentes formes du langage dramatique ;
- ▲ savoir mettre en relation les faits de langue et le type de scène ;
- ▲ savoir décrire du point de vue de leur langage les personnages et leurs relations.

Si le roman est un art de la diégèse, du récit, le théâtre est un art de la *mimesis*. Cela veut dire que l'histoire ne nous est pas racontée par un narrateur, qu'il soit intérieur ou extérieur à l'histoire, mais qu'elle est représentée directement, sans intermédiaire. Il n'y a pas de commentaire, le plus souvent, sauf parfois dans le théâtre moderne, pas de voix *off*, et l'auteur dramatique ne s'exprime pas à travers un narrateur privilégié, mais à travers le discours de personnages différents, eux-mêmes interprétés par l'acteur. Ses idées ne sont clairement exprimées – et encore – que dans les pièces à thèse, comme dans le théâtre de Sartre. Comment savoir en revanche ce que pense exactement Molière d'Alceste ou de Don Juan ?

La *mimesis* est évidemment distincte de la réalité. Tout se passe comme si ce qui est joué était vrai, mais le spectateur sait bien que ce n'est pourtant pas le cas. Le théâtre, comme toute conduite fondée sur la ressemblance, comme toute conduite du portrait, pour reprendre les termes de Pierre Janet, est une pratique ambiguë : le spectateur est vraiment heureux, effrayé, indigné, comme devant des actions réelles, mais il peut se délecter de ces émotions, il peut même tirer plaisir de la tristesse, parce qu'il sait que ce qu'il voit n'est pas vraiment vrai.

L'action qui est représentée l'est à travers des attitudes, des gestes, mais surtout à travers la parole. Le théâtre n'est pas le cinéma. Nous ne voyons pas le combat de Rodrigue contre les Maures, il est raconté. Le langage dramatique est donc fondamental, qu'il raconte l'action, qu'il la commente, qu'il exprime les pensées et les sentiments des personnages. Il est action lui-même, et au théâtre plus qu'ailleurs, dire, c'est faire. Ce langage est un langage composite. Les acteurs s'adressent les uns aux autres comme dans la vie courante, mais en même temps, en dehors des cas d'improvisation, ils récitent un texte. La parole au théâtre a été écrite mais paraît parlée, si bien que le langage dramatique, pour reprendre une idée centrale de Pierre Larthomas (cf. *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, PUF, Paris, 1995, 5^e édition) est un *compromis* entre l'oral et l'écrit.

Puisqu'il y est parlé directement, le théâtre implique une communication immédiate entre les personnages, bien sûr, mais aussi entre les personnages et

Introduction

Longtemps décrite comme une discipline aux frontières et aux méthodes mal définies, la stylistique a, depuis quelques années, su se faire une place aussi bien en linguistique qu'en critique littéraire. Plusieurs raisons expliquent ce regain d'intérêt, et, parmi elles, l'évolution générale des disciplines qui s'occupent du langage. La stylistique a tiré les leçons des exigences de rigueur et de systématisme de la linguistique, y compris de la linguistique structurale qui a été dans les années soixante sa plus virulente adversaire. Cela lui permet aujourd'hui d'échapper aux reproches d'impressionnisme qui lui ont été si souvent adressés dans le passé. À l'intuition souvent trompeuse se sont substitués le relevé minutieux des faits, les classements, et même les statistiques, à condition qu'elles soient accompagnées d'autres moyens d'investigation. Les années quatre-vingt ont amené la linguistique à reconnaître la nécessité de sortir du texte dans lequel s'était enfermé le structuralisme. Ont ainsi été renoués les liens de l'étude du langage avec la psychologie, la sociologie, l'histoire, ... tous domaines dont la stylistique ne s'était jamais coupée. Surtout, les théories de l'énonciation ont reconnu les limites de l'analyse des énoncés, qui ne peuvent pas ne pas porter les traces de l'activité du sujet dans laquelle ils trouvent leur origine. Or, ces préoccupations, même si elles portaient d'autres noms et ne s'appuyaient pas sur des concepts clairement définis, sont précisément au cœur de la stylistique et de la métrique, avec laquelle elle a toujours entretenu des liens de bon voisinage. La stylistique n'apparaît donc plus comme une discipline marginale, car ce qui était marginal il y a encore quelques années est maintenant au centre des recherches, ni non plus comme une approche sans méthode, car elle a bénéficié des progrès des sciences du langage.

La stylistique qui va être proposée dans ce manuel procède d'une double réduction. Par nécessité pédagogique, pour constituer, dès le DEUG, une préparation à l'épreuve des concours de recrutement, mais aussi par choix personnel, c'est une stylistique de l'écrit, alors que le style est le résultat de toute prise de parole, et une stylistique des textes littéraires, alors que le style apparaît aussi bien dans un fragment de journal ou une recette de cuisine. Ce choix résulte d'une conception du style qui sera présentée dans le premier chapitre et que l'on pourrait formuler rapidement ainsi : le style est la conséquence d'un engagement vis-à-vis de la langue qui se traduit par l'utilisation optimale des possibilités qu'elle offre. Cette définition qui n'a aucun caractère opératoire a simplement pour but de rejeter une définition encore trop souvent présente du style comme écart. Outre la difficulté qu'il y a à préciser par rapport à quelle norme se définit l'écart, elle cantonne le style dans l'infraction, alors qu'il se fonde sur la reconnaissance des virtualités inscrites dans le langage. Pour ne prendre qu'un exemple, la métaphore n'est pas un écart par

rapport à un fonctionnement ordinaire du langage qui serait le sens propre. Les caractéristiques du langage que sont la créativité et la sémantécité conduisent à côté de sens n'importe quelle alliance de mots, dans un contexte et une situation évidemment propices, et cette possibilité est au cœur même du langage, sans quoi il ne pourrait y avoir de vie des langues. Le fonctionnement jugé ordinaire de la langue n'est ainsi le plus souvent qu'une restriction opérée dans les virtualités immenses qu'elle offre. Or, qui saurait mieux exploiter ces virtualités qu'un écrivain, dont le seul instrument est précisément sa langue ?

Une des principales difficultés de l'analyse stylistique tient à ce qu'il faut éviter deux écueils : s'en tenir à un relevé sec et aride des procédés du texte qui en supprime la dynamique et la spécificité, ou faire une explication littéraire qui propose directement une interprétation sans s'appuyer sur le détail des mots, constructions et figures. Comme la linguistique, elle a à affronter le passage d'une grammaire de la phrase révue des régularités et procédés inférieurs à la phrase, qui, à eux seuls, ne peuvent être interprétés à une grammaire du texte, qui situe ces procédés dans le cadre de l'enchaînement d'un propos cohérent. Aucun phénomène n'est en effet doté d'un sens en soi immuable, et seul le contexte où il est inséré lui en confère un.

La perspective adoptée ici est donc la suivante :

- 1. mettre à la disposition des lecteurs les outils et les concepts de base qui leur permettront de relever, de nommer, de classer et d'analyser les phénomènes internes à la phrase ;
- 2. leur proposer des pistes qui puissent donner un sens à ces phénomènes en les reliant à des questions portant sur la nature des textes où ils se trouvent utilisés.

La première tâche, qui est absolument fondamentale, suppose de solides connaissances de grammaire. Certains ouvrages de stylistique fondent d'ailleurs leur présentation sur l'organisation grammaticale de la langue, qu'ils regroupent dans des catégories générales, comme l'actualisation, la subjectivité, etc. Ce n'est pas la perspective qui a été retenue ici, d'une part précisément en raison de l'existence d'ouvrages qui en traitent, et d'autre part parce que ce manuel est en fait coopté avec *La Grammaire*, paru dans la même collection : on y a renvoyé chaque fois qu'une précision strictement grammaticale était nécessaire.

La deuxième partie de l'analyse stylistique consiste à donner un sens aux faits ainsi rassemblés. Une bonne analyse doit choisir certains seulement de ces faits jugés pertinents dans une perspective d'ensemble. Il est vain de vouloir être exhaustif. Mieux vaut faire ressortir quelques caractéristiques. Il a donc paru important de proposer aux étudiants des fils directeurs leur permettant de regrouper et d'organiser leurs remarques. Il est évident que ces fils naissent le plus souvent de connaissances extérieures au texte, c'est à dire de la culture littéraire : l'analyse stylistique ne saurait en être coupée. Mais ces

Après l'étude de ce chapitre, l'étudiant doit pouvoir :

- ▲ connaître les caractéristiques du vers français ;
- ▲ faire la différence entre le mètre et le rythme ;
- ▲ savoir décrire les rimes ;
- ▲ savoir décrire le lexique de la poésie et les principales figures de mots ;
- ▲ savoir mettre en relation la structure formelle du poème avec son organisation sémantique.

D'une certaine façon, c'est pour la poésie, pour peu qu'on accepte de s'initier à un certain nombre de notions techniques, que l'analyse stylistique est la plus facile, du moins pour les textes versifiés (cf. J. Molino et J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, PUF, Paris, tome 1, *Vers et figures*, 1982, 3^e éd. 1992 ; tome 2, *De la strophe à la construction du poème*, 1988). C'est que, pour une large partie de notre histoire, la versification est codifiée, et il s'agit d'abord de décrire ces contraintes pour voir ensuite comment elles influent sur l'organisation linguistique : la rime par exemple, ou le compte des syllabes qui définissent le vers, peuvent déterminer l'ordre des mots (cf. p. 38).

De plus, on peut dire que la langue de la poésie, contrairement à des idées encore répandues n'est pas une infraction à la langue ordinaire, mais bien plutôt l'exploitation maximale ou épimale de ressources qui restent latentes dans cette langue, si bien que la poésie fait souvent prendre conscience de possibilités inexploitées ailleurs. C'est pourquoi on a choisi de commencer par ce genre littéraire.

Tout poème est un objet symbolique complexe de plusieurs points de vue. D'abord, comme tout texte, il existe en tant qu'objet : il a une existence matérielle, sous forme de transcription, de « partition », indépendante des lectures et des interprétations qui peuvent en être proposées. Il renvoie aussi au monde, nous en parle, ou crée un monde d'objets, dont l'existence concrète est peut-être illusoire, mais réelle dans l'espace du texte. Par exemple, l'univers posé par *Gravitations* de Supervielle est un univers quasiment sans minéraux. Les végétaux y abondent, mais ce sont surtout des arbres, et il est peuplé d'amoureux, qui, bien que très ordinaires, ne sont pas rivaux à leur milieu habituel : les poissons nagent dans le ciel, et tous, avec d'ailleurs les hommes, flottent comme dans les tableaux de Chagall. Toute poésie implique la création d'un univers particulier, et offre donc une ontologie. Mais par ailleurs, le poème est un objet produit par un créateur, en fonction de ses

choix, de ses expériences, de son caractère... et aussi en fonction des règles, des techniques d'une époque, et selon des stratégies conscientes ou inconscientes. Enfin, le poème est un objet reçu, perçu, et en partie recréé chaque fois par le lecteur. La langue ne code pas une information déjà existante : il produit des significations.

Les mots et l'organisation linguistique constituent la base sur laquelle fondent toutes les approches du poème. Et il s'agit là aussi d'une organisation complexe, puisque la poésie naît — et ce n'est certes pas là une définition de la rencontre entre l'organisation linguistique et une organisation rythmique et métrique. Ceci signifie que la poésie ne se confond pas avec le langage ordinaire, mais qu'elle n'en est pourtant pas entièrement différente. Dans les poésies primitives, la poésie est associée à la danse et au chant, chez les jeunes enfants, elle ne se conçoit pas sans un support rythmique extérieur tel que des frappements de mains ou des tapements de pieds, et dans la culture occidentale, il ne faut pas oublier l'union fondamentale, au moins jusqu'au XVIII^e siècle, entre poésie et musique. C'est à cette époque, au moment précisément où l'avenue musical s'affaiblit, que se fixent les règles de la métrique. Ces règles, si elles s'appuient sur des éléments de la langue comme la syllabe, ne sont pas par nature linguistiques : ce sont des conventions externes à la langue, qui permettent de créer un rythme métrique lié en particulier au compte des syllabes et à la répétition de sonorités comme la rime. Le rythme, s'appliquant sur le langage, le soumet à une véritable réorganisation. Le poème est ainsi le résultat d'une construction, qui va entraîner une association, un couplage selon le mot d'un critique, entre les différents niveaux linguistiques :

— *phonétique* : nulle part plus qu'en poésie, n'est exploitée le mot dans sa matérialité phonique en relation avec des positions importantes du vers, comme la rime, ou pour tisser une trame qui va se superposer à l'organisation sémantique, et contrecarrer l'auto-traité du langage par la recherche d'un symbolisme phonétique.

— *morphosyntaxique* : la construction de la phrase, la répartition des catégories morphosyntaxiques (tel poète aura un style fait surtout de nouns, tel autre multipliera les adjectifs...), l'utilisation du genre, du nombre... participent à l'élaboration de la signification d'ensemble.

— *lexical* : s'il n'y a pas de mots poétiques, en ce sens que n'importe quel mot, populaire et même grossier, comme chez Prévert (*Quelle commère, la guerre!*), technique, comme chez Saint-John Perse, suavis comme chez Apollinaire, peut être employé, chaque poète choisit un certain nombre de mots qui généralement l'accompagnent dans toute son œuvre, *ombre, abîme, rêverie...* chez Hugo, *toile, âme, fille, sel...* chez Saint-John Perse. Par leur utilisation à certaines places privilégiées, ou leur insertion dans des réseaux sémantiques, ils se chargent de toute une série d'harmoniques. Ils ne sont plus simplement le véhicule de significations, mais vivent d'une vie nouvelle et concourent ainsi souvent à ce que l'on appelle l'étrangeté de la langue poétique.

— *rhétorique* : certaines figures sont plus particulièrement employées, les figures de l'analogie, comme la comparaison et la métaphore, souvent prônées pour leur pouvoir de susciter des images, ou de jeter des ponts entre des domaines *a priori* étrangers, comme dans la poésie surréaliste, mais aussi l'inversion, que les traités classiques de poétique donnent comme une caractéristique définitoire de la poésie, au même titre que le compte des syllabes ou la rime.

Tous ces faits de langue vont être associés les uns avec les autres, et complétés de surcroît avec l'organisation métrique. La première tâche de l'analyse stylistique, avant toute interprétation du poème, c'est d'abord de repérer tous ces phénomènes, de préciser leur interaction, et de déterminer dans quelle mesure ils sont liés à l'organisation métrique.

1. Rythme et sonorités

1.1 Le rythme

Le rythme est certainement l'élément fondamental de la poésie, et tous les niveaux concourent à son élaboration. Il en est la résultante. Néanmoins, quelques éléments lui sont plus indispensables que d'autres et il convient de les examiner séparément.

1.1.1. Définition

On appellera rythme la reprise de toute configuration d'éléments différemment marqués, comme temps forts et faibles, comme syllabes longues et brèves. Le rythme suppose des mesures répétées, et la proximité dans le temps de ces structures. Cette répétition peut être parfaitement régulière, ou approximative. S'il existe ainsi des rythmes codés *a priori*, comme ceux qui sont liés à la métrique, la plupart ne le sont pas. Un des points importants de l'étude d'un poème consiste précisément à détecter le jeu de ces différents rythmes.

1.1.2. Le rythme linguistique

Il existe dans toute phrase française un rythme linguistique, à l'écarte aussi bien en prose qu'en poésie. La cellule rythmique de base repose sur le contraste entre syllabes atones et syllabes accentuées. On sait en effet qu'en français, il n'y a pas d'accent de mot, mais un accent de groupe, qui frappe la dernière syllabe d'un groupe syntaxique et sémantique, l'avant-dernière si la dernière est un e muet [ə] :

un long sauglet
une longue plaine

La régularité de ces mesures est d'ordre numérique (relation entre le nombre des syllabes) et temporel (il existe une tendance à équilibrer les groupes, en allongeant les plus brefs, et en raccourcissant les plus longs). Le

rythme linguistique ne peut être déterminé avec certitude, car les groupes ne sont pas donnés, mais dépendent de l'analyse. Dans l'exemple suivant de Saint-John Perse :

Une éternité de beau temps pèse aux mentonnes closes du silence, et la maison de bois qui berge, à fond d'abîme, sur ses arêtes, mêlé à un fruit de lampes à mi-
à mi-
à mi-

pour de plus tièdes convulsions de souffrances nouvelles.

(*Préface à l'Étranger*)

si certaines mesures sont imposées par la typographie (ponctuation et passage à la ligne pour *de plus tièdes convulsions*...), d'autres en revanche ne peuvent résulter que d'une décision en partie subjective : *Une éternité de beau temps* par exemple ne doit-il constituer qu'une mesure de huit syllabes, ou deux, l'une de cinq (*Une éternité*) et l'autre de trois syllabes (*de beau temps*) ?

Le rythme linguistique est sans doute plus prégnant, du moins dans la lecture que nous faisons aujourd'hui de la poésie, que le rythme métrique, dont il trouble souvent la perception. Il faut cependant noter que les mesures ont le plus souvent de trois à sept syllabes, avec une grande fréquence des groupes de trois ou de quatre, ce qui les rend particulièrement aptes à entrer dans l'alexandrin.

1.1.3. Le rythme métrique

• **Le compte des syllabes.** Le mètre repose sur des mesures codées *a priori*. En français, ces mesures ne sont définies que par le nombre des syllabes. Les vers les plus fréquents, du moins jusqu'au XIX^e siècle, sont l'octosyllabe, de huit syllabes, et l'alexandrin, de douze syllabes. Le décasyllabe, de dix syllabes, est très fréquemment utilisé chez les poètes romantiques, et les vers impairs se développent avec la recherche de la musicalité dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

La détermination du nombre de syllabes ne se fait pas au hasard, en particulier pour le e muet. On sait que ce [ə] n'est pas toujours prononcé, selon les séquences de consonnes entre lesquelles il est inséré, et selon les régions (cf. *La Grammaire*, tome 2, p. 59 et sq.).

Mais les règles de compte du [ə] sont distinctes des règles de sa prononciation. Ce sont les suivantes :

- a. un [ə] en fin de vers, suivi ou non de consonne ne compte jamais
- b. un [ə] devant voyelle n'est jamais compté, même si les deux mots en contact sont séparés par une ponctuation.
- c. un [ə] devant consonne est toujours compté, même si cette consonne n'est pas prononcée.
- d. un [ə] après voyelle et devant consonne, prononcée ou non, est interdit dans le vers, si bien qu'une séquence comme :

Vous êtes si jolies mais la barque s'éloigne

et des contre-rejets, annoncée dans une unité métrique, vers, ou hémistiche, par un élément bref, de la mesure suivante, contre-rejets internes :

Ils comprennent ma voix sur le monde éparpillée,
Mieux que vous, ô vivants/égarés et querelleurs

(Hugo, *Dans le cimetière de...*)

ou externes :

À mes pieds, c'est la nuit, le silence, le nid
Se mit. [...]]

(Heredia, *Soleil couchant*)

1.2. Les sonorités

Les jeux de sonorités sont un cas particulier de répétition (cf. p. 63). Elles contribuent à l'apparition du rythme lorsqu'elles sont régulièrement distribuées ou qu'elles sonifient des cellules métriques ou syntaxiques. Mais elles ont bien d'autres fonctions, et servent en particulier à la construction de réseaux de signification. Il faut distinguer les répétitions de sonorités qui ont lieu dans des positions quelconques, et celles qui sont couplées avec des places métriques importantes.

1.2.1. Les répétitions codées

En français, on fait les répétitions de sonorités à l'hémistiche, bien que certains poètes aient utilisé les vers léonias où les césures riment entre elles :

Les canons font partir leurs abus en monômes
Et j'écris le génie la forêt sans oiseaux

(Apollinaire, *Poèmes à Lou.* XXXIV)

les rimes batelées où la fin d'un vers rime avec la césure du vers suivant :

Rien n'a dit ma douleur à la belle qui dort
Pour moi je me sens fier mais j'ai pitié de toi

(Apollinaire, *Stances*, « Ô mon cœur... »)

et les rimes intérieures où la fin du vers rime avec la césure du même vers :

Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur nuisselant,

(Baudelaire, *À une malade*)

C'est la fin du vers qui est généralement marquée

Selon que c'est la voyelle et/ou les consonnes qui sont répétées en fin de vers, et donc dans une syllabe accentuée, on dispose de deux possibilités :

syllabes ouvertes :

- | | | |
|-------|---------|-------------------|
| 1. CV | ete/eta | allitération |
| 2. eV | ete/epo | assonance ou rime |
| 3. CV | ete/ite | rime |

syllabes fermées :

- | | | |
|---------|---------|--------------------|
| 4. Cve | pat/pur | allitération |
| 5. eVe | pat/rau | assonance |
| 6. eVC | pat/lur | consonance |
| 7. CVC | pat/pur | rime inverse |
| 8. eVC | pat/mur | rime |
| 9. CVC | pat/pur | rime consonantique |
| 10. CVC | pat/pur | rime |

Dans notre poésie, c'est la répétition de la voyelle qui a été privilégiée, sous forme d'assonance au Moyen Âge, puis sous forme de rime. Et ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que les autres configurations sont utilisées, selon le libre gré du poète.

Les rimes appellent plusieurs types de remarques :

• Genre des rimes

Selon la terminaison graphique du mot si le mot se termine par un [a], suivi ou non de consonnes graphiques : *pleure* ou *pleurent*, on parle de rime féminine, dans le cas contraire, de rime masculine, *fleur*, *pleut*. La versification classique exige l'alternance des rimes féminines et masculines dans un poème, au moins à l'intérieur d'une strophe, car le schéma des strophes peut imposer d'une strophe à l'autre le contact de deux rimes identiques, comme dans ces deux quatrains initiaux d'un sonnet :

Le soleil sous la mer, mystérieuse aurore, F
Éclaire la nuit des vagues abyssales M
Où mêle aux profondeurs de ses tièdes bassins, M
La bête épanouie et la vivante flore. F

Et tout ce que le ciel au l'océan colore, F
Moisse, algue chevelue, amants, oursins, M
Cœur de pauvre semble en sursauts d'essins, M
Le fond vermeil, té de pâle, madrépère. F

(Heredia, *Le Rivage de l'océan*)

Selon la terminaison orale : si le mot se termine par une voyelle dans la prononciation, on parlera de rime vocalique, *abole* et *bois* [bwa], et dans le cas contraire, de rime consonantique *noir* et *noire* [war]. Certains poètes à partir du XIX^e siècle et surtout au XX^e siècle, rechercheront l'alternance de ces deux types de rimes, mais il n'y eut jamais d'obligation :

Au petit bois de ciroumiers s'ébranouèrent C
D'annoncer que nous aimons les dernières vertes, V
Les villages léonais sont comme les paupières C
Et parmi les étrons leurs cœurs sont suspendus V

(Apollinaire, *Les Finquillères*)

• Richesse de la rime

Les rimes sont envisagées selon le nombre de sons répétés :

— un son = rime pauvre : *genoux/dérou* (Laforgue, *Les Après-midi d'automne*)

— deux sons = rime suffisante : *escabeaux/tombeaux* (Hugo, *Joies du soir*)

— trois sons et plus = rime riche : *piqûre/obscur* (*ibid.*)

deux syllabes = rime dissyllabique : *revêlée/revouillée* (Corbière, *Sonnet de nuit*)

• Configurations de rimes

Les rimes participent à la construction du poème et de la strophe. On distingue trois configurations de base, qui peuvent se combiner :

Les rimes plates ou suivies : aabb

Vieux Liban! s'éternit le céluste vieillard
En s'essayant les yeux que voltait un breillard,
Pendant que le vaisseau errant à pleines voiles
Faisait glisser nos nûts d'étoiles en étoiles,
Et qu'à l'ombree des cataps du Liban sur la mer
L'haïmonense prove enflait le flot amer.

(Lamartine, *La Chute d'un Ange*)

Les rimes embrassées : abab

L'année en s'enfuyant par l'année est suivie,
Breuve une qui meurt! breuve un pas du temps;
Breuve une luité atteinte dans la vie!
Breuve un sombre lèzet jeté sur nos printemps

(Hugo, *À Mademoiselle Louise B.*)

— Les rimes embrassées : abba

C'est l'esprit familier de Fen:
Il juge, il préside, il inspire
Toutes choses dans son empire:
Pour être est-il fée, est-il dieu?

(Baudelaire, *Le Chat*)

Dans la strophe suivante se succèdent rimes croisées, plates et embrassées :

Et faut, comme un soldat, qu'un prince ait une épée	a
Faut, des frères sans regard l'astre inégal à lui,	b
Que naît et jour, bravant leur attente trompée,	a
Un glaive veille auprès de lui;	b
Ou que de son armée il se fasse un cortège;	c
Que son fier palais se prête à	c
D'un camp de front éternelant;	d
Car de la Royauté la Guerre est la compagnie;	c

Où ne peut le briser, sceutre de Charlemagne,
Sans briser le fer de Roland

(Hugo, *La Guerre d'Espagne*)

• Rime et signification

Outre leur rôle dans la construction des strophes et des formes fixes, dans la création du rythme, dans la musicalité du texte, les rimes sont très importantes pour l'élaboration des réseaux de significations. La ressemblance phonique entre les mots placés à la rime — qui sont de surcroît soulignés par leur position — induit des associations sémantiques, analogies : *divulge/in* (Hugo, *Magnitude parvi*), complémentarités : *deuil/œil* (*ibid.*), ou oppositions : *sonneils/solais* (*ibid.*).

1.2.2. Les répétitions aléatoires

Ces échos phoniques, qui peuvent jouer sur les consonnes comme sur les voyelles, sont librement utilisés par le poète, à des fins diverses. Les unes concourent essentiellement à souligner l'unité d'un vers ou d'un hémistiche :

Mon esprit altéré, dans l'ombre de la tombe,

(Hugo, *Dans le cimetière de...*)

Se transformer mon âme en un monde magique

(*ibid.*)

les autres sont un moyen de jouer avec les mots :

La maîtresse, sans chance
de son sein chère son sang sur ses chasselas

(Desnos, *Chant ou de...*)

d'autres encore sont l'élément essentiel de la musicalité du vers :

Dans les plaines de l'air vele avec l'apôtre;

(Lamartine, *Le Vallon*)

Mais aussi, plus fondamentalement, les sonorités sont un moyen de contre-carrer l'arbitraire du langage, c'est à dire le fait qu'entre les signes et leurs référents (les objets du monde), il n'y a pas de lien naturel, mais seulement conventionnel, comme le prouve tout simplement l'existence de mots différents selon les langues pour des objets identiques. La langue, par les sonantèmes, permet de lutter contre cet arbitraire. Il s'agit de signes qui niment les bruits, *boom, patatra*, ou qui expriment, en liaison avec des mouvements articulatoires, des sentiments : *bof, bouk*. Apparaît ici un symbolisme phonétique qui joue sur le mot. En poésie, le symbolisme porte sur des sons isolés dans un mot, et mis en évidence par leur répétition.

Des études expérimentales ont montré qu'il existe un symbolisme phonétique universel, mais très limité et qu'en aucun cas, il n'implique l'évocation de sentiments. Il n'empêche que certains poètes ont étendu ce type de sym-

bolisme sous le nom d'harmonie imitative. C'est le cas aux siècles classiques ou l'on recherche une concentration de sonorités pour imiter des bruits :

Siffle, souffle, tempête [...]

(La Fontaine, *Phébus et Borée*)

ou suggérer des sentiments. Ces concentrations de sons à visée imitative, qui soulignent l'idée et sont donc avant tout d'ordre intellectuel, vont d'ailleurs avec les romantiques pour qui les échos phoniques sont recherchés pour leur musicalité, comme chez Lamartine, et donc à des fins affectives, ou pour leur éclat, comme chez Hugo :

Savez qui peut, autrement horrible ! toutes les bouches
Criaient à travers champs, forêts, éperluis, farouches,
Comme si quelque souffle avait passé sur eux
Parmi les fonds caissons et les bouquets poudreux,
Reulant dans les fossés, se enclant dans les seigles, [...]

(Hugo, *L'Épique*)

On prendra donc garde de ne pas proposer pour un même phénomène toujours la même interprétation mais de le replacer dans son temps et en se souviendra qu'aucun son, en dehors des cas précis de symbolisme phonétique décrits par les psychologues, n'a de valeur en lui-même : en réalité, on ne fait que projeter sur lui le sens des mots. Le son ne fait pas le sens, il le souligne, et surtout, comme pour la rime, les échos sonores qui s'établissent de mot à mot suggèrent quasi inévitablement des associations sémantiques, comme dans la figure de la paronomase qui associe des mots presque identiques sur le plus formel : *sel* et *ciel* chez Saint-John Perse, *leurre* et *le ve*, etc.

2. L'étrangeté

La plupart des critiques ont fait remarquer l'étrangeté de la langue poétique. Que cette étrangeté lui soit imposée par les contraintes métriques ou par une volonté de rompre avec les habitudes, le fait est qu'elle constitue une langue à part. Non qu'elle soit une violation des règles ordinaires, car nul, s'il veut être compris, ne saurait se mettre en dehors des conventions de la communauté, mais bien plutôt l'exploitation de virtualités souvent délaissées. Non pas anomalie donc, mais utilisation particulière du potentiel linguistique.

2.1. Le lexique

C'est en premier lieu dans le domaine du lexique que se manifestent ces particularités. D'abord dans l'emploi, selon les types de poésies, les époques, de mots de registres particuliers. Ainsi dans la grande poésie classique répérée, tragédie, ce sont des mots élevés et nobles qui sont utilisés, comme *coursier* pour *cheval*, *onde* pour *eau*, ces mots mêmes que Hugo récuse dans *Réponse à un acte d'accusation* :

L'ai dit, la nature : Eh mais ! n'en es qu'un rez !
L'ai dit la boue fait d'ex : Mais tu n'es qu'une poire

Dans la poésie légère, ou moderne, ce sont des mots simples, qui désignent des réalités quotidiennes :

Cans sur le remblai
Tous les tous du trolley
Trincaïles et bradaï
Les chevaux qui s'en vont
Rue d'étrangeté qui borde la rivière

(Revelly, *Un... à propos*)

Il peut même arriver que des mots triviaux ou argotiques soient employés :

Par la vanerie on entendit gualer
Monsieur Monney dans son bois en fermé
Où Monney gualait comme un îne éuille
« Le boude est chose, il est muut, passe ! »

(M. Orlan, *Chanson de charna pour le monde*, V)

Les mots utilisés peuvent également être empruntés à des époques antérieures (archaïsmes), par exemple dans l'expression *vaisseau de vin* (Saint-John Perse, *Chantique*), où le mot *vaisseau* désigne un récipient, comme dans l'ancienne langue, ou être fabriqués néologiquement, comme les diminutifs en *-ette* : *doucette*, *sagette*, etc., chez Ronsard et les autres poètes de la Pléiade. Les termes peuvent aussi être empruntés à d'autres langues, et appartenir par exemple au vocabulaire savant :

Mort d'immanèls argyraspides
La neige aux bouchets d'argent

(Apollinaire, *Le Chanson du Maître-Mouton*)

(Les argyraspides sont des soldats d'élite d'Alexandre, qui portaient des boucliers d'argent, et le mot, en somme, est traduit au vers suivant) ou constituer des néologismes, comme encore chez Apollinaire le mot *maquette* (*Mallet*, déformation wallonne de *maillon* qui désigne une danse populaire).

En soi, tous ces éléments n'ont rien de poétique. Mais la concentration de mots de tel ou tel type, le mélange de mots de types différents peuvent contribuer à cette étrangeté de la langue poétique :

Pour un arôme
Meurs en flancheur et en richesse
De neige et de fruits mûrs
Au fond eau et el
Des éperviers placent
Sur les nixes nicettes aux cheveux vers et naires
Qui n'ont jamais aimé

(Apollinaire, *Autisme antihabit*)

Le sens donné aux mots est également un facteur important. Ainsi, on peut observer que certains poètes redonnent aux mots leur sens étymologique ou leur sens premier. C'est ce que font Mallarmé, Claudel, Valéry ou Saint-John Perse. Ou bien encore, ils donnent un sens technique à des mots ordinaires. Ainsi, dans l'expression *naïves foraines*, Saint-John Perse utilise-il le mot *foraines* dans plusieurs sens :

Enchères aux quais de corail noir, enseignes brisées sur toutes rades, et des
vœurs au marin comme rades foraines...

(*Chroniques*)

Dans le sens technique d'abord, puisqu'une rade foraine est, en termes de marine, une rade mal fermée, ouverte aux vents du large et que le contexte fait abondamment allusion à la mer. Mais en même temps, *forain* est à prendre en sens étymologique d'*étranger*, comme dans le mot anglais *foreign*, ce qui est tout à fait en accord avec les thèmes chers à Saint-John Perse. Enfin, la proximité du mot *marchés*, l'utilisation fréquente du mot *ciague* suggère le sens usuel qui apparaît dans *marchands forains*, et évoque le nomadisme. L'expression présente donc une polysémie qui l'enrichit, lui donne un poids que n'ont pas les mots dans leur emploi ordinaire.

Enfin, la combinatoire parfois étonnante des mots en contexte est pour beaucoup dans l'étrangeté, et elle est à la base des figures.

2.2. Les figures

Dans le savoir rhétorique, les figures consistent dans des tours particuliers, soit dans le domaine des sonorités et de la morphologie — ce sont les figures de diction —, soit dans le domaine syntaxique — figures de construction —, soit dans le domaine sémantique — figures de signification ou tropes.

2.2.1. L'inversion

La figure de construction la plus importante est l'inversion :

Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers
De satin, par tes pieds divins humiliés,

(Rimbaud, *À une Madone*)

La doctrine classique a fixé celles qui sont autorisées : la figure s'inscrit à l'intérieur de conventions qui respectent généralement les règles fondamentales de la prose. Ainsi, l'inversion du sujet ne diffère-t-elle pas de ce qu'elle est généralement. Ainsi encore, celle du complément direct d'objet est impossible. En revanche, celle de l'attribut est fréquente :

Ô triste, triste était mon âme
À cause, à cause d'une femme,

(Verlaine, *Attentes oubliées*, 7)

ainsi que l'antéposition d'un complément prépositionnel, de verbe ou de mot :

Je reconnais Véras et ses deux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments mévénables,
Par des vœux assidus je crus les détourner ;
Je lui bûis en temple et pris soin de l'ombrer ;
De victoires moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs fiâtes ma raison égarée
D'un inouïable amour remèdes impuissants !

(Racine, *Phèdre*, acte I, scène 3)

Dans cet extrait, tous les compléments prépositionnels sont placés avant le terme qu'ils complètent mais on remarque que cela est rendu possible par l'autonomie relative des groupes qu'ils constituent et par le fait que l'ossature de la proposition amenique est toujours reconnaissable.

L'inversion est souvent due aux contraintes de la rime, de la césure ou du compte des syllabes :

Les roquettes partans de nos vignes en fleur

(Lamartine, *Jocelyn*)

Un pain laisât, comme une tôle grignée

(Rimbaud, *Rève pour l'été*)

Plus que toute autre figure, elle manifeste l'interaction de la métrique et de la langue ordinaire, ce qui explique sans doute que les théoriciens des siècles classiques en aient fait une marque définitive de la poésie.

2.2.2. Les tropes

Le nombre des tropes ou figures de signification a varié dans la tradition rhétorique, mais trois au moins sont restés constants : la métonymie, la synecdoque et la métaphore.

• **Les métonymies et les synecdoques** Les uns comme les autres, à la différence de ce qui se passe pour la métaphore, reposent sur des relations entre objets, individus ou actions du monde, bref sur des relations entre les référents des signes. Entre les deux éléments impliqués dans la métonymie, existe un rapport réel que le locuteur se borne à constater. La métonymie du conteur, *avoir la bouteille* (contenant) pour *avoir le vin de la bouteille*, est ainsi fondée sur un rapport très clair. Le lien métonymique est dans tous les cas un lien de contiguïté, mais cette contiguïté peut être spatiale (par exemple la métonymie du fait pour l'objet fait dans ce lieu : *du madras pour du tissu fait à Madras*) ou temporelle (métonymie de l'antécédent pour le conséquent : *elle a vécu pour elle est morte*, ou de l'effet pour la cause : *le pâle mort pour la mort qui rend pâle*, en argot, *refroidir pour tuert*).

Les synecdoques, elles, reposent sur un lien tout aussi objectif et nécessaire, mais les deux objets impliqués ne sont pas indépendants. Leur défini-

non est toujours liée, qu'il s'agisse de la définition par le genre, qui fonde la synecdoque de l'espèce pour le genre : *la saison des lilas pour la saison des fleurs*, ou de la définition par énumération des parties, qui fonde la synecdoque de la partie pour le tout : *cent voiles pour cent vaisseaux*.

Ces figures ne sont pas absentes de la poésie, à preuve les deux synecdoques de la strophe suivante empruntée à *C'est Loui qu'on la nommait*, d'Apollinaire :

Il est des bœufs de terre sorte
Je connais le plus ichuman
Mon cœur que le diable l'emporte
N'est plus qu'un jolet dans sa main

Mais elles sont surtout utilisées, en dehors de textes naïfs ou fausement naïfs, dans la poésie classique ou néo-classique, car elles répondent à l'idéal classique des tropes qui doivent être clairs et immédiatement interprétables. La contrepartie de leur limpidité, les synecdoques et les métonymies sont peu productives. Fortement codées, elles se sont souvent lexicalisées, donnant ces fers, ces bras, ce sang de la tragédie classique que l'on finit par ne plus percevoir comme figures, et elles n'ont jamais permis le dépliement de l'imagination conduisant à la révélation de rapports cachés. C'est ce que font au contraire les métaphores.

• Les métaphores

Définition. À la différence des synecdoques et des métonymies, relativement aisées à définir, aucune définition des métaphores n'est vraiment satisfaisante, car toutes ne s'appliquent qu'à une catégorie de métaphores.

Dans une tradition grammaticale qui remonte à Quintilien, la métaphore est définie comme une comparaison abrégée. Par rapport au modèle canonique de la comparaison :

<i>Achille</i>	est	<i>impétueux</i>	comme un lion
comparé	copule	troisième terme de la comparaison	comparant

on obtient par une série d'ellipses :

comparaison : *Achille est comme un lion*
 métaphores : *Achille est un lion*
 Achille, ce lion
 Ce lion d'Achille
 Ce lion.

Cette analyse présente l'inconvénient majeur de ne s'appliquer qu'à des comparaisons portant sur des substantifs. De plus, elle ne met pas en évidence la différence majeure sur le plan du fonctionnement entre la comparaison, rationnelle, et la métaphore, qui, par l'absence de tout outil syntaxique, permet une fusion entre les termes rapprochés.

On dit souvent d'autre part que la métaphore repose sur une ressemblance. Cette analyse, comme la précédente, ne s'applique que lorsque sont en jeu

des substantifs. La seconde difficulté tient au fait que la ressemblance est parfois objective, mais que — et c'est précisément là toute la force de la métaphore — elle est souvent subjective et construite par le locuteur, ce qui apparaît avec netteté dans cet exemple extrême qu'est l'image surréaliste :

Dans les nacelles de l'enclume
Vit le poète solitaire
Grande brochette des madéges

(Clair, *L'Artisanat littéraire*)

Ce n'est donc pas la ressemblance qui, en pareil cas, autorise la figure, mais la figure qui l'impose.

Enfin, la métaphore, dans une tradition qui remonte à Aristote, est présentée comme reposant sur une analogie. Au sens strict, l'analogie ne doit pas être confondue avec la ressemblance, car elle suppose non une relation entre deux termes A et B, mais une relation entre relations : $A/B = C/D$. Ainsi, si A est à B ce que C est à D, on pourra employer métaphoriquement B pour D ou D pour B, et A pour C ou C pour A. Par exemple, puisque l'enfance est à la vie ce que le matin est au jour, on pourra, comme Saint-John Perse, parler de *l'enfance du jour*.

L'analogie, qui implique ainsi quatre termes, et non plus deux, ne peut apparaître que si A et C sont des substantifs, et B et D des verbes ou des adjectifs, ou encore, comme dans l'exemple cité, que si A et B, C et D, tous des substantifs, sont respectivement liés par une préposition, généralement *de*.

On voit donc la nécessité de la prise en compte de la syntaxe. Sans entrer dans le détail, on peut dire qu'elle permet d'opposer deux types principaux de métaphores. Les métaphores *in praesentia* impliquent des substantifs, reliés soit par le verbe *être*, soit par la configuration d'appositif, soit par la préposition *de* :

Mille pensées dormaient, chrysalides funèbres

(Gautier, *Le Héros*)

Même si la raison du rapprochement entre les deux substantifs n'est pas toujours claire, il s'agit au moins d'un rapprochement explicite. En revanche, la deuxième catégorie de métaphores, les métaphores *in absentia*, suggère seulement des rapprochements implicites, en indiquant par un adjectif ou un verbe, les propriétés d'un support indiqué par un substantif :

[...] les orgues de Barbarie
Sanglotent dans les coins grisés

(Apollinaire, *La Chanson du Mal Aimé*)

Ainsi, il n'existe pas un seul type de métaphores, mais des métaphores, si bien que les analyses ne s'excluent pas, mais sont complémentaires.

Fonctionnement et effets. En revanche, sur le plan du fonctionnement, on peut caractériser toute métaphore par le rapprochement de mots de champs sémantiques et associatifs différents, et une tension entre une dimension intellectuelle et une dimension figurative. La métaphore en effet manifeste l'intrusion du sensible dans le langage sous un triple aspect. Comme l'avaient noté les théoriciens classiques, elle peut illustrer et concrétiser des éléments abstraits, elle donne ainsi à voir, rend plus présentes les choses et les notions. Mais, parlant aux yeux, elle parle également souvent à l'oreille. Bon nombre de métaphores trouvent au moins autant leur justification dans des rapprochements de sonorités, que dans des associations sémantiques (cf. application n° 5). La métaphore sert ainsi à construire des images, elle nous donne à voir, et lorsque ces images se constituent en réseaux, parfois obsédants, la métaphore devient la forme linguistique de l'imaginaire. Se construisent ainsi des métaphores récurrentes et manichéennes, comme celle des *sables de l'exil* chez Saint-John Perse. Enfin, la figure attire l'attention sur la matérialité du langage lui-même, sur son pouvoir de construction de significations illimité, sur sa fonction symbolique.

Mais déjà apparaît ici la dimension intellectuelle de la métaphore. Car elle a également profondément à voir avec l'abstraction. C'est ce que l'on observe dans les périphrases qui reposent sur elle, et qui définissent de façon détournée et énigmatique des réalités parfois simples et même triviales :

Une éternité de beaux temps pèse aux membranes closes du silence
(Saint-John Perse, *Poème à l'Étrangère*)

Les membranes closes du silence désignent tout simplement les persiennes). Le montage de termes renvoyant à des domaines disparates fait de la figure un jeu pour l'esprit, en même temps qu'un stimulant de la pensée. Toute métaphore comporte donc, bien qu'à des degrés divers, une part d'énigme. Selon les textes, les métaphores présenteront ainsi plusieurs fonctions, ornements, aide à l'argumentation, lorsqu'elles servent à illustrer un raisonnement, comme dans la poésie classique, support des fantasmes et des rêveries du poète...

2.2.3. Les figures de la subjectivité : les modalités

On doit enfin faire une place à tous les moyens, syntaxiques et lexicaux, par lesquels se marque la subjectivité du locuteur. La poésie est souvent l'expression de sentiments, sentiments du poète comme dans la poésie lyrique, sentiments du personnage dans la poésie dramatique. Ces sentiments, un certain nombre de modalités de la phrase les expriment au premier chef. Ce sont évidemment l'exclamation :

Aillems, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, et ne sais où je vais,
Ô né que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

(Baudelaire, *À une passante*)

mais aussi l'ordre, l'apostrophe, l'interrogation, et surtout des fausses interrogations qui ne servent qu'à renforcer une affirmation :

Nous aimons. À quoi bon? Nous souffrons. Pour quoi faire?

(Hugo, *Horace*, III)

De même quelques actes de langage, comme la prière, la plainte, le regret... repérables également par le lexique, sont-ils fréquemment utilisés et toutes ces catégories de discours permettent d'exprimer des attitudes en face des autres et du monde.

3. Répétitions et parallélismes

La deuxième notion qui permet de décrire la langue de la poésie est celle de répétition, qui apparaît comme la contrepartie de l'écart. Tout communément tend à la répétition, et le comportement linguistique ne fait pas exception.

Nous avons déjà envisagé plusieurs types de répétitions : le retour régulier du mètre, les séquences rythmiques, les chaînes phoniques. Sont regroupées ici celles qui concernent les mots ou groupes de mots et les schémas de phrases qu'on a coutume d'appeler parallélismes.

3.1. Les répétitions

Qu'elles portent sur des mots, ou des groupes de mots, le principe en est le même, et l'on peut distinguer les répétitions qui sont couplées avec des positions importantes du vers ou de la phrase, et celles qui apparaissent de façon aléatoire.

3.1.1. La reprise

C'est la forme la plus simple de la répétition, où le mot ou le groupe de mots est immédiatement repris, répété :

Mon cœur batait battu très fort à sa parole

(Apollinaire, *Salomé*)

S'en aller! S'en aller! Parle ne vivrai!

(Saint-John Perse, *Éros*, I)

3.1.2. Les répétitions couplées

On distinguera celles qui mettent au contact les deux unités, celle qui termine une unité syntaxique ou métrique étant reprise au début de l'autre :

La ciel était de nuit
La nuit était de pluie
La plainte était d'espoir

(Jean Tardieu, *Étude en de vain art*)

Ici la répétition est couplée avec des places métriques.
 Les répétitions peuvent encadrer une même unité, métrique ou syntaxique :

Pleurez, deux à cyons, ô vous, oiseaux sacrés,
 Oiseaux chers à Thésis, deux alyons, pleurez.

(Chénier, *La Jeune Tarantule*)

Elles peuvent enfin se répéter à des places identiques, début (ou partie d'anapæste) :

La nuit est blonde ô via blond
 Un vigneron chantait courbé dans sa vigne
 Un vigneron sans bouche au bord de l'horizon
 Un vigneron qui était lui-même la bouteille vivante
 Un vigneron qui sait ce qu'est la guerre
 Un vigneron champenois qui est un artilleur

(Apollinaire, *Le Vigneron champenois*)

ou fin d'unité (ou partie d'epiphore) :

Jésus en croix à côté du larron,
 Et voici l'un de larron
 Qui peure son copain cécédé

(Coco, *Abécédaires*)

Plusieurs possibilités peuvent évidemment se combiner :

Un intoné élargé m'enchaîne dans les herbes
 Les bouclis de ton cœur
 Les bouclis de ton fierté

(Reverdy, *Ni feu ni flamme*)

3.1.3 Les répétitions aléatoires

Les éléments répétés sont repris sans régularité décelable :

L'œil n'est plein d'œil, l'œil n'est point d'œil!... Exécute, ô femme, sous
 ton toit un chant d'oiseau de Barbarie...
 Tu n'écouteras point l'orage au loin multiplier la course de nos pas sans que
 ton cri de femme, dans la nuit, n'assaille encore sur son aire l'aigle éphémère
 du bonheur!...

(Saint-John Perse, *Épith*)

On peut rencontrer des formes de répétition moins nettes, et d'abord celles où sont repris des mots non identiques, mais proches par le signifiant. Le cas extrême est représenté par la reprise de termes homonymes; il ne s'agit donc pas à proprement parler de répéter le même mot, puisque leur sens diffère :

Devant des sties ingénus
 Ce sont les roses qui feu'Polent
 De beaux ézeux roses dis-sent nus

(Apollinaire, *Anthode chantée à Louître au passé*)

▲ Les trois niveaux de l'analyse

Tout texte est un objet symbolique, l'esthétique qu'il peut être envisagé comme un artefact, tant de facteurs sociaux, historiques, psychologiques, comme engagé dans un processus de réception par un public, et enfin comme un produit à név, comme un tout provisoirement et pour les besoins de l'analyse clos sur soi, indépendant à la fois de ses conditions de production et de réception. Le texte est donc un objet complexe dont la signification ne saurait s'épuiser dans un seul de ces trois aspects.

Dans l'analyse de style, comme dans celle de tout phénomène culturel — comment alors de décrire un tel objet à trois niveaux d'analyse. La présentation qui suit s'inspire des travaux de sémiologie de Jean Molino (cf. « Esquisse d'une sémiologie de la poésie », in *Actes du VIII^e Congrès de Linguistique et Philologie romanes*, vol. II, Publications de l'université de Provence, 1986), qui les compare avec la plus grande netteté.

• Niveau poétique

Il prend en compte tout ce qui concerne la production du texte, mouvement des idées à l'échelle où l'écrivain a travaillé, conditions sociales, sources et interférences, biographie, sentiments, mouvements de l'aesthétique, etc. C'est à ce niveau que le style est défini, comme intention et comme choix. Cette conception est illustrée par le travail sur les manuscrits, brouillons et variantes. Par exemple, opposer la première version d'éloges de Saint-John Perse à la seconde, on fera remarquer l'écartement systématique des accents de particularisation, *pebant* remplacé par *obéna* *bonant* *thornie* par *hène* et on en conclura, à la volonté du poète de faire disparaître de son œuvre toute allusion trop claire à sa vie, en l'occurrence, au monde de l'île de son enfance. C'est encore à ce niveau que se situe la stylistique de l'expression de Leo Spitzer (cf. *Études de style*, Galimard, Paris, 1970) pour lui, en effet, le style reflète la psychologie, le moi profond de l'écrivain, qui peut être dévoilé à partir de faits de style concrets, autour desquels se groupent tous les autres.

• Niveau esthétique

Il concerne la réception du texte, qui est dépendante de l'espace et du temps. Il est évident par exemple que nous ne percevons pas les textes du vie siècle comme les percevait le public d'alors, ne serait-ce que parce qu'en grammatique ce siècle n'avait, historiquement, aucune règle, nous font défaut. Le texte fait comme tout, nous plus ou moins comme tout, peut être tel. Jean Molino, « L'expérience d'I. A. Richards », *Revue de Poétique*, n° 59, 1984) et son analyse en apprendraient sur celui qui l'a écrit que sur le reste lui-même. La conception du style comme effet de Michel Riffaterre, *Essai de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971), appartient à ce niveau, car il n'y a d'effet que sur un lecteur. Et précisément la plus grosse difficulté de cette perspective est d'arriver à définir le lexème de référence, qui n'est qu'une façon d'arriver à la diversité des lexèmes réels.

• Niveau neutre

Le troisième niveau est celui du texte lui-même, envisagé dans son organisation intrinsèque. Le texte existe en effet indépendamment de celui qui l'a écrit et de celui qui le perçoit et c'est ce niveau qui constitue la base des deux autres. C'est là que se situent par exemple les analyses structuralistes qui cherchent à dégager les structures d'un texte sur tous les plans de l'analyse linguistique : phonétique, morphosyntaxique,

- lexical, sémantique, inflexionnel et éventuellement métrique. La conception du style comme référence de certains traits, la stat et que lexicale, se situe également au niveau neutre.

Le problème qui est alors posé est celui de la pertinence des éléments retenus. C'est ce à laquelle on a tenté de répondre en proposant de les définir par rapport aux genres, à la mise en relation des éléments retenus niveau par niveau définit convergences et contrepoints et permet de faire émerger une première pertinence. Elle naît surtout de la mise en série du texte avec d'autres textes du même auteur, de la même époque, d'autres auteurs, d'autre époques, etc. Ainsi, évaluer le sonnet *La Musique* de Baudelaire et déclarer qu'il s'agit d'un sonnet irrégulier n'a pas grand sens, si l'on ne sait pas ce que cette forme représente dans l'ensemble des sonnets de Baudelaire, si c'est une forme isolée, et si ce sont au contraire les formes plus conformes à la tradition qui constituent chez lui l'exception.

Interpréter, c'est ensuite poser des questions sur les faits pertinents du niveau neutre, en les mettant en relation avec la poésie et l'écrit. C'est donc nécessairement une opération complexe, et jamais terminée.

Généralement, il s'agit de la reprise de mots plus ou moins proches formellement. Il peut y avoir apparemment sémantique, lorsqu'un même mot se présente sous plusieurs formes déclinées différemment dans la figure du polyptote :

Après avoir souffert, il faut souffrir encore;
Il faut aimer sans cesse après avoir aimé.

(Musset, *Nuit d'août*)

ou lorsque se succèdent des mots de la même famille :

Ils aiment qu'il s'aï volent qu'on l'appelle voleur
Les anges volent; autour du j'ai voligeur

(Apollinaire, *Zone*)

S'il n'y a pas de communauté de sens, il s'agit de la paronomase, qui va de l'homophonie presque complète à l'écho allusif :

les hauts bêcheurs de l'homme de guerre, les hauts rucheurs de l'imposture.

(Saint-John Perse, *Pluies*, V)

Les répétitions peuvent ainsi être source de jeux de mots, comme dans l'exemple d'Apollinaire où se trouvent associés *volent/voleur* et *voligeur/voligeur*.

On peut également reprendre des mots qui diffèrent par la forme, mais qui sont apparentés par la signification. Le poète peut en effet faire se succéder dans un poème plusieurs termes synonymes :

Que Sévère en fureur torse, élise, foudroie [...].

(Corneille, *Polyeucte*)

ou qui appartiennent au même champ sémantique. C'est ce qui apparaît fréquemment dans la structure de l'énumération, avec ou sans coordination. Dans ce dernier cas, on parle d'énumération asyndétique :

Vous, duc de Saint-Amand, vous, comte de Maupas,
Vous, sénateurs, préfets, généraux, juges, princes,
Toi, César [...].

(Hugo, *C'est la mort...*)

Le cas extrême est représenté par ce que l'on a appelé les séries homologiques (le terme a été créé par Roger Callois à propos de Saint-John Perse, où les termes ont seulement en commun d'avoir un même terme générique (hypéronyme) commun :

ha! toutes sortes d'hommes dans leurs votes et racons : [...] l'agriculteur
et l'acalagae, l'actupacteur et le saunier; le poëger, le forgeron [...].

(Saint-John Perse, *Arabes*, X)

On peut enfin considérer comme un type de répétition de mots proches par le sens l'opposition de termes antithétiques, puisque l'antithèse ne se comprend que sur fond d'une communauté sémantique :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô Beauté! [...].

(Baudelaire, *Hymne à la Beauté*)

3.2. Les parallélismes

Ils représentent un cas particulier de répétition assortie de variation :

Une nuit de tous les littoraux et de toutes les forêts
Une nuit de tout amour et de toute éternité

(Desnos, *Paroles des rochers*)

On les définira comme la reprise, dans deux ou plusieurs séquences successives d'un même schéma syntaxique, accompagné de répétitions et de différences rythmiques, phoniques ou lexicales. Ainsi, dans l'exemple précédent, on a affaire à un même cadre : *GN de GN* avec un élément stable : *la nuit de tout (toutes)... et de tout (toutes)...*, cependant que le reste varie. En revanche, dans l'exemple suivant :

Aux pays fréquentés sont les plus grands silences, aux pays fréquentés de cinquants à mille,

(Saint-John Perse, *Arabes*, III)

on ne parlera pas de parallélisme puisque *aux pays fréquentés* n'est pas, chaque fois, utilisé dans une construction semblable. Dans certains types de poésie, telles que la poésie populaire russe, la poésie biblique, et dans de très nombreuses traditions orales où il aide à la mémorisation, le parallélisme constitue un trait définitoire de la poésie, au même titre que la versification

dans notre tradition. Dans la poésie française, s'il n'en constitue pas un, il est néanmoins important et très bien représenté, à toutes les époques, dans la plupart des genres :

À toi l'hymne d'amour ! à toi l'hymne d'hymen !

(Hugo, *Encore à toi*)

Cependant, c'est surtout dans la chanson qu'il est utilisé non plus localement, mais pour construire l'ensemble du texte :

Laissez parler
Les p'tits papiers
À l'occasion
Papier chiffon
Puisse-t-ils un soir
Papier bavard
Vous consoler

Laissez brûler
Les p'tits papiers
Papier de riz
Ou d'Arménie
Qu'un soir ils puissent
Papier méis
Vous réchauffer

(Serge Gainsbourg, *Les P'tits Papiers*)

On parle alors de valeur architectonique.

Selon les relations sémantiques qui s'établissent entre les termes qui varient, on peut distinguer :

- le parallélisme synonymique où ils sont en correspondance analogique, comme dans l'exemple de Hugo ;
- le parallélisme antithétique où ils sont au contraire en relation d'opposition ;
- le parallélisme énumératif où les termes développent une même notion.

3.3. Les fonctions des répétitions et des parallélismes

Ces reprises, peut-être encore plus importantes que toutes les figures de l'écart, ont une grande diversité de significations.

Il peut s'agir d'une fonction d'insistance :

Si dans ce cloaque on demeure,
Si cela dure encore un jour,
Si cela dure encore une heure,
Je brise clavier et tambour,
Je flétris ces pusillanimes,

(Hugo, *À ceux qui dorment*)

L'insistance est ici un moyen de suggérer la colère contre Napoléon III.

Il peut s'agir d'une fonction d'incantation, comme dans la prière ou la litanie :

Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles,
Couchés dessus le sol à la face de Dieu,
Heureux ceux qui sont morts pour leur âtre et leur feu,
Et les pauvres heureux des maisons paternelles.

Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles,
Couchés dessus le sol à la face de Dieu,
Heureux ceux qui sont morts sur un dernier haut lieu,
Parmi tout l'appareil des grandes funérailles

(Peguy, *Heureux ceux qui sont morts...*)

Une autre fonction est celle d'enchaînement :

Tout le jour nos regards
Vont des Alpes au Gard
Du Gard à la marine

(Apollinaire, *Je t'adore mon Loui*)

L'utilisation d'un refrain en est un cas particulier :

Si tu voulais, Madeleine,
Au lieu de la marjolaine
Qui pare ton chaperon,
Tu porterais la couronne
De comtesse ou de baronne,
Dont la perle est le fleuron !

Si tu voulais, Madeleine,
Je te ferais châtelaine ;
Je suis le comte Roger,
Quitte pour moi ces chaumières,
À moins que tu ne préfères
Que je me fasse berger !

(Hugo, *L'Arbre du châtelain*)

Lorsque cette fonction est utilisée sur l'ensemble du texte, on parlera de fonction architectonique.

Les répétitions peuvent être utilisées par jeu : on parlera de fonction ludique.

Une fonction toujours présente est bien entendu la fonction rythmique. Elle est particulièrement importante dans les textes non versifiés. C'est ce qui apparaît par exemple dans les textes de Saint-John Perse :

Ainsi, dans le foisonnement du dieu, l'homme lui-même foisonnait... Ainsi
dans la dépravation de dieu, l'homme lui-même foignait : Homme à la
bête, Homme à la ceque, Homme à la jampe souterraine.

(Gautier, II)

Applications

1. Une forme fixe : le sonnet

But de l'application : étudier un exemple de forme fixe, le sonnet ; faire apparaître la part de classicisme et la part d'innovation dans un poème de jeunesse de Verlaine. (Une analyse stylistique très différente de ce poème a été publiée dans C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Bordas, Paris, 1991.)

Décrivez ce sonnet de Verlaine, Après trois ans, et appréciez sa spécificité

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclairait doucement le soleil du matin,
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

Rien n'a changé, j'ai tout revu : l'humide ramolpe
De vigne folle avec les chaises de rotin...
Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle.

Les roses comme avant palpitent ; comme avant,
Les grands lys orgueilleux se balancent au vent,
Chaque alouette qui va et vient m'est connue

Même j'ai retrouvé debout la Velléda,
Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue,
— Grêle, parmi l'odeur fade du réséda.

Correction

Ce sonnet, extrait de la première section des *Poèmes saturniens*, *Melancholia*, publié en 1866, est un poème de jeunesse de Verlaine. Ces deux éléments, nom du recueil, et date de publication, peuvent permettre de trouver un fil conducteur à l'analyse stylistique. Le premier, en ce qu'il précise la tonalité mineure du poème, le second en ce qu'il permet de penser que Verlaine est encore imprégné de poésie classique. Dans une préface de la deuxième édition de 1890 publiée par la *Revue d'aujourd'hui* dans son numéro du 15 mars, il écrivait : « voici, après vingt-deux ans de quelque oubli, mon œuvre de début dans toute sa naïveté parfois écolière, tout sans, je crois, quelque touche par-ci par-là du définitif écrivain qu'il se peut que je suis de nos jours » et encore : « J'avais [...] déjà des tendances bien décidées vers cette forme et ce fond d'idées, parfois contradictoires, de rêve et de précision. » Le texte repose sur un souvenir exact de la propriété familiale de Léclosé. Mais la Velléda semble une sœur cadette de la Pomone et de la Vénus du poème de Baudelaire à sa mère :

Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,
Notre blanche maison, petite mais tranquille :
Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus
Dans un bosquet chéif incluant leurs membres nus.

(*Poèmes du mal*, NCLX)

L'écolier reprend ainsi ses maîtres, mais dans un ton nouveau qui n'appartient qu'à lui.

La tradition

• La forme fixe

Il s'agit en premier lieu de l'utilisation d'une forme fixe, le sonnet, et ici du sonnet le plus répandu chez les parnassiens, le sonnet de forme française, sur le schéma de rimes *abba x2, ccd, cdc* :

elle, in, in, elle
vant, vent, nue, éda, nue, éda.

• L'alternance des rimes

L'alternance des rimes féminines (celles ouvrent le poème) et masculines est régulière, mais évidemment, la répétition du schéma des rimes du premier quatrain fut qu'une rime féminine termine le premier et ouvre le second.

• La césure

Bien que sa perception soit affaiblie par l'existence de coupes, et de très nombreux enjambements, elle ne passe jamais, comme cela arrivera parfois dans les poèmes ultérieurs, à l'intérieur d'un mot, ou après ou devant un [ə] compté. Par exemple, dans :

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle

ou :

Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue

on observe le cas très normal où le [ə] après la césure n'est pas compté devant une voyelle.

• Les inversions

Elles sont nombreuses, *humide étincelle, qu'éclairait doucement le soleil du matin, les roses comme avant palpitent, j'ai retrouvé debout la Velléda*, et si elles aident à la construction du rythme et de la musicalité, elles sont aussi la marque de l'influence de la versification classique.

• La construction sémantique

On peut dire que l'on a affaire à une description narrative (cf. p. 11-13). Le premier quatrain pose le cadre du texte : une promenade dans la maison d'en-

fance, qui va permettre tout à la fois d'en décrire l'aspect actuel et d'évoquer des souvenirs. Les verbes au présent — ou au passé composé, qui lui est lié par la forme de l'auxiliaire — sont souvent accompagnés d'adverbes de temps qui marquent la répétition, la permanence : *toujours, comme avant*. Cette permanence est également marquée par l'utilisation du lexique : verbe *connaître*, et surtout du préfixe *re-* : *j'ai tout revu, j'ai retrouvé*. Ce fil narratif est même logique, comme dans la poésie traditionnelle, et plus particulièrement comme dans la tradition du sonnet. L'utilisation de l'adverbe *même* :

Même j'ai retrouvé debout la Velléda,

dans une place métrique importante, puisqu'il s'agit du début du dernier tercet, indique une progression, un renchérissement. Ainsi, l'énumération des strophes 2 et 3 se trouve-t-elle encadrée par deux strophes plus « précises », pour reprendre le terme de Verlaine.

L'innovation

• La naturalisation du langage poétique

Même si les contraintes de l'alexandrin sont respectées, Verlaine rapproche le vers de la langue de tous les jours, le rend plus naturel, dans le droit fil de la contestation amorcée par les romantiques. La mesure est ainsi présente, mais masquée par l'organisation syntaxique et sémantique, puisqu'elle passe à l'intérieur de groupes syntaxiques :

— entre l'auxiliaire et le participe passé : *J'ai tout revu* (v. 5)

— entre le déterminant et le substantif : *salpêtre* (v. 8)

entre la préposition et le groupe nominal *avec les chaises de rotin* (v. 6), etc.

On note généralement une discordance entre le rythme métrique, fait de la répétition des mesures de 6 syllabes, et le rythme linguistique, sous forme d'enchaînements interres :

Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin

externes :

Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclairait doucement le soleil du matin.

de rejets ou contre-rejets :

Rien n'a changé J'ai tout revu : l'humide tonnelle
De vigne folle avec les chaises de rotin...

• La musicalité du texte

Elle ne doit rien à la tradition et porte la marque spécifique de Verlaine. Elle tient aux nombreux échos phoniques. On note l'importance du nombre des nasales, en particulier au vers 9 où la répétition du groupe *comme avant* crée un effet de rime intérieure. Elle tient à l'utilisation de mots évocateurs, *Velléda*

et *révêtu* (ils ont la même structure, trois syllabes, où les voyelles se succèdent dans le même ordre, ils se terminent sur la voyelle *u*, ce qui est rare en français, ils sont mis en valeur par leur position à la rime, et le premier en particulier est chargé de poésie. Chateaubriand déjà l'avait utilisé pour ses sonorités). Elle tient encore au rythme créé par les répétitions et les parallélismes :

Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
Et le versis tremble sa plainte sempiternelle.

C'est une musique qui se prolonge, comme le marquent par exemple les points de suspension du vers 6, analogues à un silence en musique, et qui suggèrent l'entrée dans le rêve, pour reprendre un terme utilisé par Verlaine. Toutes les strophes, sauf la dernière, se terminent en effet sur des rimes féminines, où le [ə] final prolonge le son. Seul le dernier tercet se termine sur une rime masculine, *éda*, qui arrête le son plus nettement. C'est une façon de marquer la fin du poème, c'est aussi une manière de suggérer la fuite inévitable du temps, associée à un lexique de la dégradation : *grès, vétuste, odeur fade*.

Le dernier vers est ainsi détaché par la ponctuation, le tiret, à la manière d'une chute, qui marque la sortie de la rêverie et de l'évocation des souvenirs. La tonalité d'ensemble du texte est finalement une tonalité de mélancolie.

• La nostalgie

La coloration du texte est affective, et placée sous le signe de la mélancolie, dans un emploi des mots à la fois descriptif et hypocoristique : *petit jardin, humble tonnelle*.

Les réalités désignées sont simples et familières. C'est ce qu'indique l'utilisation de l'article défini en même temps qu'il suggère une plongée immédiate dans le passé. Car la mélancolie tient au va-et-vient du passé au présent, à la confrontation entre le paysage du souvenir et celui de la promenade. Se mêlent ainsi trois strates temporelles : la maison de famille d'autrefois, le moment de la promenade, et le moment de l'écriture. Si l'article défini nous installe d'emblée dans le premier, le passé composé relie les deux autres, et les trois en apparence sont confondus. Mais la fusion du passé et du présent n'est pas complète, car si *rien n'a changé* en apparence, rien en fait n'est comme avant. Ce que marquent le préfixe *re-*, les adverbes de temps, les adjectifs comme *ancien* ou *sempiternel*, et ce que disent plus clairement les deux derniers vers, c'est que tout s'est subtilement modifié, ce serait-ce que parce que le sujet, *je*, n'est plus partie intégrante du paysage, mais n'en est plus qu'un spectateur qui voit et qui cherche.

Mais tout cela est à peine suggéré. Cet art de la suggestion, de l'approximation, auquel pour nous reste attaché le nom de Verlaine, est déjà en germe dans ce poème de jeunesse. Au bout du compte, ce qui demeure, c'est une qualité particulière faite de musique et de mélancolie : la ton Verlaine.

2. La versification

But de l'application : s'interroger sur l'utilisation du mètre et des sonorités pour montrer comment la versification est une partie intégrante de la signification du poème.

Analysez le mètre et les sonorités de ce poème d'Apollinaire, La Cueillette

Nous vîmes au jardin fleurir pour la cueillette.
Belle, sais-tu combien de fleurs, de roses-thé,
Roses pâles d'amour qui couronnent ta tête,
S'effeuillent chaque été?

Leurs tiges vont plier au grand vent qui s'élève,
Des pétales de rose ont chié dans le chemin
Ô Belle, cueilla-les, puisque nos fleurs de rêve
Se finissent demain!

Mets-les dans une coupe et toutes portes closes,
Alangéas et emels, songeant aux jours défunts,
Nous verrons l'agonie amoureuse des roses
Aux râles de portents.

Le grand jardin est défectif, mon égoïste,
Les papillons du jour vers d'autres fleurs ont fui,
Et seuls dorénavant viendront au jardin triste
Les papillons de nuit.

Et les fleurs vont mourir dans la chambre profane,
Nos roses tour à tour effeuillent leur doublet,
Belle, songeote un peu... Chaque fleur que se fane,
C'est un amour qui meurt!

Correction

Ce poème fait partie du recueil *Il y a*, publié après la mort d'Apollinaire. Sous ce titre, qui est celui d'un poème de *Calligrammes*, se trouvent rassemblées des œuvres fort diverses, y compris de prose. *La Cueillette* semble être un poème de jeunesse, d'où la forme versifiée. Quoi qu'il en soit, il est très représentatif de la musique très particulière du poète. On l'abordera à travers l'étude du mètre et du rythme, puis des sonorités.

Le mètre et le rythme

• Mètre et rime

Au premier abord, ce poème est d'une facture classique. Il présente 5 strophes de 4 vers chacune, quatrains hétérométriques faisant succéder à 3 alexandrins un vers de 6 syllabes. C'est là une combinaison autorisée par la versification classique. L'organisation des rimes croisées *abab*, est, elle aussi, classique.

• La césure

Quelques libertés apparaissent néanmoins. Elles touchent essentiellement la césure. Si celle-ci est généralement régulière (en particulier, lorsqu'elle met en jeu un [a]), c'est toujours, conformément aux règles, devant un mot commençant par une voyelle : *roselout, couplet, agonie/amoureuse*, elle passe pourtant au vers 13 à l'intérieur du mot *défectif*. On note que cette infraction est néanmoins dans une certaine mesure atténuée du fait que la césure se situe devant le radical du mot *défectif*, ce qui fait écho à la césure du premier vers :

Nous vîmes au jardin fleurir pour la cueillette.

Cette césure particulière permet d'attirer l'attention sur un mot important du texte, *défectif*, qui résume la thématique de la fuite du temps et de l'amour qui passe.

• Rejets et enjambements

Dans les cas où elle est régulière, la perception de la césure est néanmoins affaiblie par les très nombreux enjambements internes (v. 1, v. 11, v. 17, v. 18...). Les coupes entraînent une absence de coïncidence encore plus frappante entre le mètre et le rythme, avec des rejets :

v. 2 Belle, sais-tu combien de fleurs, de roses-thé

et la création de mesures intérieures qui mettent en évidence, un peu comme un refrain, le mot *Belle* (v. 2, v. 19) avec sa légère variation, *Ô Belle* (v. 7). C'est en effet par ce terme, nom propre ou dénomination, qu'est présente dans le poème un des visages de la femme aimée, auquel répond de façon antithétique, à la rime, et donc dans une position importante, au vers 17, un autre visage, *mon égoïste*. À travers ces apostrophes se lit toute l'histoire d'un mal-aimé.

Les coupes, à l'intérieur des hémistiches, créent des mesures de 3, 2 ou 4 syllabes. La répétition de ces mesures à peine différentes ou semblables produit un rythme sensible et un système subtil de correspondances, comme dans le premier quatrain :

3.3.2.4.
2.4.2.4.
2.4.1.2.
3.3

Ce même jeu délicat se trouve dans les enjambements externes. Ils rendent plus floues les limites du vers. Il est à noter que, à l'exclusion de la première strophe, tous les vers 3 et 4 sont liés. En particulier, dans la dernière, la liaison du deuxième hémistichon du vers 3 recrée un alexandrin avec les 6 syllabes du vers 4. L'alexandrin est donc bien là, mais sa régularité métrique, 6s + 6s est adoucie au profit d'un rythme plus approximatif et plus subtil.

Les sonorités

• Les rimes

Les rimes, on l'a dit, sont croisées. Rimes féminines et masculines alternent très classiquement, et toutes les strophes se terminent, conformément à la tradition, sur une rime masculine. Une autre alternance se superpose néanmoins à celle-ci : celle des rimes ondemment terminées par consonnes et par voyelles. Les deux systèmes, graphique et phonique, coïncident, sauf dans la dernière strophe, qui tranche sur les autres, en ce qu'elle ne présente pas de rimes ondemment terminées.

Ces rimes sont toujours au moins suffisantes, parfois riches (*chemin/devoir; égout/triste*). Des échos peuvent s'établir entre elles : ainsi, dans le premier quatrain, [ɛt] et [te] sont proches, et inversées. Dans le quatrième, toutes les rimes reposent sur la voyelle [i]. Les rimes contribuent ainsi à donner une unité à chaque strophe, mais elles permettent également leur enchaînement par des reprises de sonorités : c'est ainsi que le [ɛt] de la première strophe se retrouve dans la deuxième, que la deuxième est liée à la troisième par les voyelles nasales, et la troisième à la dernière par [jɛl] qui rappelle [œ].

• Les échos phoniques

Ces échos rejoignent ceux qui s'établissent de façon aléatoire, dans des positions quelconques. Ils sont très nombreux, et on ne les relèvera pas systématiquement. On fera seulement remarquer que ces échos sont le plus souvent la conséquence de répétitions lexicales, de termes identiques (*roses; fleurs; amour; jardin; effeuiller; Belle...*) ou apparentés morphologiquement par la figure de la dérivation (*fleurir, défleurir*) ou du polyptote (*amour, meurt...*). On signalera au passage la simplicité de tous ces termes, même si leur alliance est parfois recherchée : *agonie amoureuse, râles de parfums*. Cette simplicité participe à la création d'une poésie légère, tout comme l'utilisation du mètre déjà analysée.

Si l'on peut prêter à ces récurrences phoniques des fonctions dans la construction du texte, par exemple assurer la cohésion d'un vers ou d'un hémistiche :

vous vinmes au jardin fleuri par la coquette
 ɛ ʔ œ

ou l'unité d'une strophe — c'est ce que fait le [ʔ] par exemple dans la troisième —, elles ont deux fonctions essentielles. La première est de conférer au texte une musicalité et une douceur certaines, en liaison évidemment avec le rythme dont il a été question plus haut. Apollinaire a raconté qu'il composait ses textes en les chantant, et comme souvent dans sa poésie, les échos phoniques, très fréquents, suggèrent une musique un peu monotone, en demi-teinte, qui s'accorde avec la tonalité mélancolique du poème. La deuxième fonction des sonorités est ainsi sémantique. Les sons ne créent pas le sens, mais ils suggèrent des associations sémantiques, comme entre *fumer, parfums, et défauts, ces deux*

derniers termes étant de surcroît liés par la rime, *roses et râles*, etc. La plupart de ces associations rapprochent des mots dont les suggestions sont antithétiques, les uns évoquant la joie et la beauté, et les autres au contraire la mort et la tristesse. Si les deux derniers vers sont si remplis de tristesse, c'est parce que la répétition de [f] (*fleur, fume*) et la parenthèse de *amour et meurt* indiquent, par la liaison qu'elles introduisent à chaque fois entre le sujet et le verbe, que l'on ne peut échapper à la disparition.

En conclusion, on soulignera la création, dans le cadre d'une versification relativement traditionnelle, d'une poésie en demi-teinte, simple et fluide. Le vocabulaire, la métrique et les sonorités s'associent pour tisser une trame musicale faite de rappels, d'approximations et de suggestions. Sur une topique banale, celle-là même que Ronsard utilisait dans *Mignonne, allons voir si la rose*, Apollinaire conclut non au *carpe diem*, mais à la disparition inéluctable de l'Amour, dans une plainte faite de douceur et de simplicité.

3. La langue de la poésie

But de l'application : à travers la langue utilisée (lexique, syntaxe, rhétorique) et la versification, la re-apparition comment se fait une démonstration de la poésie tragédienne et comment se construit une nouvelle pratique.

Analysez la langue et le vers dans ce fragment de *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, de Rimbaud

Que qu'un dira le grand Amour,
 Valeur des ombres Indulgences :
 Mais ni Rouai, ni le chat Murr
 N'ont vu les Bleus Thyres immenses !

Trois fois pater dans nos terpeurs,
 Par les parfums les hystériques !
 Examinez vers les candeurs
 Plus candides que les Mariés...

Commerçant ! colant médium !
 Tu rime soudre, rose ou flaque,
 Comme un rayon de sodium,
 Comme un échantillon qui s'épauche !

De tes noirs Prêtres, — Jangleur !
 Blancs, verts, et rouges impitoyables,
 Que s'évident d'orange fleurs
 Et des papillons électriques !

Voilà ! c'est le Siècle d'acier !
 Et les poteaux télégraphiques
 Vont enrouler l'œil aux chams de fer,
 Tes ornements magnifiques !

Surteut, rime une version
 Sur le mal des poèmes de terre!
 — Et, pour la composition
 De Poèmes pleins de mystère
 Qu'en doive lire de Tréguier
 À Paramaribo, ra Fête
 Des tomes de Monsieur Figuier,
 — Illustrés — chez Monsieur Hachette!

Correction

Ce passage est la section V, la dernière, du poème *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, daté du 1^{er} juillet 1871 (faut-il voir dans cette date une dérision?) et signé Alzède Baya. Il fut envoyé à Banville, à qui dans ses débats littéraires Rimbaud avait écrit : « j'aime tous les poètes, tous les bons parnassiens, — puisque le poète est un parnassien, — épris de la beauté idéale ». Dans le poème *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, son attitude est devenue critique, et le poème est tout à la fois une satire de la poésie parnassienne et une sorte d'art poétique dans lequel il prône de nouveaux sujets d'inspiration. Cette double attitude se décèle à l'examen des divers niveaux de l'analyse linguistique.

La langue

• Le lexique

Par rapport aux normes encore en vigueur à l'époque, il apparaît comme antipodique. Certes, il comprend plusieurs mots considérés comme poétiques, *Amour*, *Indulgences*, *parfums*, *candeurs*, mais ils sont rutilés, par l'emploi de la majuscule pour les deux premiers, par les associations de mots (*parfums* est associé à *hystéries*), par le jeu morphologique (*candeurs plus candides*), par la comparaison que le pluriel *les Maries* rend dévalorisante, et par l'allusion désinvolte à quelque poète indéterminé (le pronom indéfini *quelqu'un* ouvre le passage) dans un futur à valeur concessive : *quelqu'un peut bien dire le grand Amour [mais la vraie poésie est ailleurs]*. Quant au mot *Thyrse*, il renvoie au javelet de Bacchus environné de pampre et de lierre. La majuscule et le pluriel poétique s'associent à la mythologie pour faire poétique. Mais le mot est également un terme de botanique et désigne des fleurs disposées en grappe, ce qui est conforme au titre même du poème.

De fait, les mots les plus fréquents appartiennent au vocabulaire technique, comme *sodium*, que sa place à la rime et la diérèse font ressortir, et surtout renvoient aux nouveautés de la vie moderne comme *électrique*, *télégraphique*, *dioptrique*. Ces mots sont à commenter de plusieurs points de vue. Sur le plan de la forme, ce sont des mots savants dérivés par le suffixe *-ique* de bases grecques Rimbaud affectionne ce mode de formation (cf. *opéradique* dans *Nocturne vulgaire*). Il utilise ailleurs le suffixe *-esque* : *pior-*

plésque (*Le Cœur volé*). Tous ces mots, dont certains sont des néologismes, sont des mots longs, qu'une des règles de la versification classique est au contraire d'éviter. Ici, ils sont de plus placés dans des positions sensibles, à la rime. Sur le plan du contenu, ils renvoient à des réalités modernes tout comme les termes de métier — des métiers volontairement aux antipodes de la conception traditionnelle de l'artiste — associés au poète : consommateur et colon. Quant à *médium*, introduit dans la langue avec le sens moderne vers 1860, il est encore récent lorsque le poème est écrit. À travers tous ces termes se lit donc la fascination de la vie moderne et le désir d'une poésie autre. On note également un vocabulaire bas, que la poésie classique aurait rejeté au profit de périphrases plus élégantes : *caoutchouc* et surtout *poèmes de terre*.

Enfin, les noms propres sont lourds de dérision. Le chat Murr (c'est le titre d'un conte d'Hoffmann) est là sans doute pour reprendre de façon ironique une rime de Banville dans les *Odes* funambulesques, *Amour, Murr* (cf. les notes d'André Guyaux dans l'édition des « Classiques » Garnier : Tréguier, ville natale de Renan, et Paramaribo, ville peu connue de Guyane s'associent plaisamment pour désigner l'ensemble du monde, en même temps qu'ils dénoncent respectivement les conventions poétiques, tradition et exotisme. Quant à Monsieur Figuier et Monsieur Hachette, l'un et l'autre placés en fin de vers, ils désignent de surcroît un savoir encyclopédique livresque (Figuier avait écrit une *Histoire du merveilleux dans les temps modernes*) auquel des cervivains (citons Lautreault) recouraient pour composer. C'est donc toute une série de pratiques poétiques qui sont ainsi critiquées à travers les noms propres. Les noms en eux-mêmes sont cocasses, et font jeu de mots, par le renvoi à l'arbre, et par la liaison à la rime de *rachète* et *Hachette*. Vous sommes bien toujours dans le domaine du commerce!

Les associations de mots sont en effet plaisantes et source de ridicule : Renan est associé dans un parallélisme *ni... ni...* avec le chat Murr, et la rime finit se répondre des mots qui appartiennent à des domaines que rien ne relie : *poèmes de terre* et *mystère*, *médium* et *sodium* ou *Amour* et *Murr*. Le sourire sarcastique est ainsi présent dans presque tous les mots.

• La syntaxe

Les éléments de la phrase. Les articles définis renvoient à un univers bien connu, celui de la poésie traditionnelle dont Rimbaud se moque ici. Il n'y a aucune actualisation, tout fonctionne sur le mode de l'allusion.

On relève un emploi étonnant du nombre. De nombreux termes abstraits ordinairement employés au singulier le sont ici au pluriel : *les Indulgences*, *les torpeurs*, *les hystéries*, *les candeurs*. Ces pluriels sont d'autant plus sensibles que tous ces mots sont à la rime, et que sur le plan morphologique, ce sont des dérivés. On peut tenter de les expliquer de plusieurs façons : le souci de conférer un emploi concret à des mots abstraits, une critique de l'utilisation des pluriels poétiques de la poésie traditionnelle, un clin d'œil à

▲ Les fonctions du langage

Jakobson dans son schéma célèbre (à l. *Essais de linguistique générale*, Seuil, Paris, 1971, 1^{re} édition, 1963) définit ses fonctions du langage à partir de celui de la communication, qui implique un locuteur émetteur un message à l'attention d'un lecteur récepteur, en référence à une situation donnée et en fonction d'un code commun.

Selon le point sur lequel l'accent est mis, il expose les fonctions :

- expressive: le locuteur se livre essentiellement à l'expression de sentiments; émetteur: il cherche à modifier les conceptions d'autrui ou à l'amener à certains actes;
- référentielle: il veut essentiellement produire des informations sur le référent, sur le monde;
- poétique: l'accent est mis sur le message en tant que tel, indépendamment de son contenu. Soit par exemple privilégies des propriétés phoniques, des régularités de construction;
- métalinguistique: l'attention est attirée sur le code lui-même, par exemple sur la grammaire. Le langage alors parle de lui-même;
- phatique: il s'agit de prolonger le contact entre les interlocuteurs, ou de le rétablir chaque fois que l'échange s'interrompt.

Si nombreuses que puissent paraître ces fonctions, en réalité, elles ne sont que des aspects distincts d'une même fonction, la fonction de communication. En effet, le schéma de Jakobson repose sur l'analyse des facteurs impliqués dans un acte de communication.

On peut pourtant se demander si le langage a bien pour fonction essentielle de communiquer quand on considère par exemple le fait que l'expléte n'est qu'un des aspects mis en jeu, et que le fonctionnement indirect est au moins aussi important que ce qui est dit directement, ou quand on songe à l'importance de la polysémie, de "l'ambiguïté", qui est un caractère fondamental du langage et non un accident éphémère de la communication. On sait par ailleurs que le message est un des traits définitoires du langage, et dans ces conditions, on ne peut que s'étonner que le langage nous serve aussi à communiquer. Il n'y a donc la fonction principale du langage, la propriété de communication n'est peut-être qu'une résonance miraculeuse des autres.

Quoi qu'il en soit, on ne peut en effet déceler deux autres fonctions, certainement tout aussi importantes, la fonction cognitive et la fonction symbolique.

La fonction cognitive du langage est liée à son pouvoir organisateur et implique notre relation, non plus à autrui comme dans la précédente, mais au monde. Sans le découpage du monde qu'opèrent les signes, nous vivrions dans un univers amorphe. C'est le langage qui informe le monde, c'est à dire qui lui donne forme. La comparaison de langues appartenant à des aires très différentes montre combien des éléments aussi fondamentaux que la perception de l'espace et du temps peuvent varier. Ce langage est un filtre entre nous et l'univers et c'est d'abord à travers lui que nous appréhendons le monde. La fonction cognitive du langage commence avec la nomination, et elle se poursuit avec l'organisation syntaxique et textuelle.

La fonction symbolique est celle qui au contraire nous permet de nous arracher au monde. Les psychologues définissent cette fonction comme celle grâce à laquelle

► nous pouvons évacuer des fragments du réel que nous n'avons jamais perçus et que nous ne percevons jamais. Cette fonction, comme le paradigme est inhérent aux signes eux-mêmes. Ainsi existe le signe *croûte* alors même que si nous avons vu des individus en train de croûter, nous n'avons sûrement pas perçu le fait de croûter lui-même. Le langage nous permet ainsi de nous arracher de manière en déplaçant les mots hors de leurs supports. Il nous permet aussi de construire nous un vers, un être, un être imaginés. Il nous sert pour ce à de mettre en relation les signes les uns avec les autres, sans nous soucier de leur relation au réel. C'est ce que fait de façon permanente la métaphore, qui marque notre liberté vis-à-vis des contraintes existentielles. N'importe quelle construction peut alors devenir signifiante pour quelqu'un, elle la décode d'un sens, comme l'ont bien vu les surréalistes. La fonction symbolique est donc une fonction largement aussi importante, non plus, que la fonction de communication, car elle est l'instrument de notre libération vis-à-vis du monde.

l'écriture dite artiste qui commence à se développer dans le roman (cf. p. 115), et qui en fait un grand usage...

Les adjectifs sont nombreux, ce qui est une constante du style de Rimbaud. Outre les adjectifs en *-ique* dont on a déjà parlé, ils comprennent plusieurs adjectifs de couleur, très fréquents chez lui. La place de ces adjectifs mérite d'être commentée. On note en particulier que les adjectifs de couleur *bleus* et *noirs* sont placés avant le substantif, alors que la règle veut (cf. *La Grammaire*, tome 2, p. 146 et 174) que les adjectifs de couleur épithètes, qui sont des adjectifs à place fixe, soient placés après. Ainsi se met en place une nouvelle langue poétique.

La phrase. Les unités textuelles sont elles aussi remarquables. Elles sont faites en effet de propositions indépendantes localisées très classiquement dans les limites d'une strophe, sauf pour les deux dernières dont l'une rajambe sur l'autre. On passe sans transition, sur le mode de l'asyndète, d'une strophe à l'autre. Et la brusquerie du style est accentuée par les termes qui les commentent et qui sont généralement suivis d'une coupe qui les isole, l'exemple le plus net étant celui du monosyllabe *Toi*. Les exclamations abondent, ainsi que les apostrophes: *Toi, fais poète, jongleur*, et les appositions, qu'elles soient nominales ou adjectivales:

Et les poteaux télégraphiques
Vont crier « lyre aux chants de ter.

Ta rime sautera, rose ou blanche.

Les unes comme les autres ont pour effet de segmenter la phrase et de souligner la véhémence du ton. De surcroît, elles sont placées dans des positions remarquables, puisqu'elles sont souvent — c'est le cas dans les exemples précédents — séparées du terme sur lequel elles portent, le terme support, et renvoyées après le verbe.

Les inversions ne sont pas rares, inversion du sujet ou antéposition de compléments de phrase :

De tes mérs poèmes, — Jongleur!
[...]
Que s'évalent d'étranges fleurs
Et, pour la composition de Poèmes pleins de mystère
[...] rachète

Tout ceci crée une syntaxe heurtée et discordante.

• Les figures

On a déjà noté la figure de diction qui rapproche des dérivés : *candeur* et *candidate* et les figures de construction comme l'inversion. On s'attachera ici aux figures de signification.

Les métaphores sont un élément important de l'ironie. Le poète est ainsi assimilé à un commerçant, un colon, c'est-à-dire à quelqu'un qui exerce des métiers lucratifs et sans gloire. Les comparaisons construites en parallélisme :

Comme un rayon de sodium,
Comme un cacahouate qui s'épanche!

renforcent ces métaphores. Quant au médium, il désigne ici un charlatan. Le poète n'est donc qu'un saltimbanque, ce que dit le mot *jongleur* qui renvoie peut-être au mot *funambulesque* des *Odes* de Bauville du même ton. Toujours par le biais de figures se trouvent associés les attributs conventionnels du poète, comme la lyre, aux instruments du progrès, comme les poteaux télégraphiques. On soulignera le caractère moqueur de la qualification par *magnifiques* des antophates.

Une autre métaphore mérite d'être soulignée, c'est la métaphore *in absentia* :

Que s'évalent d'étranges fleurs
Et des papillons électriques!

Elle est intéressante en ce qu'elle associe des termes poétiques, *fleurs* et *papillons* à un mot qui ne l'est pas en apparence, *électriques*, et elle opère ainsi un renversement : les fleurs évoquées dans les sections précédentes du poème, roses, lys, millet et amarantes, doivent être abandonnées au profit de ces fleurs et de ces papillons créés par les techniques nouvelles, qui peuvent elles aussi être source de magie poétique.

Mètre et rythme

Si la strophe utilisée est la grande strophe de la versification traditionnelle, le quatrain bâti sur rimes croisées, le vers, l'octosyllabe et non le grand vers traditionnel, l'alexandrin, tire le texte vers la poésie légère. Comme il est de règle, l'octosyllabe n'a pas de césure. On remarque cependant qu'il n'y a aucune tendance à la régularité dans sa construction : tantôt, il n'offre aucune coupe :

Et les poteaux télégraphiques
Sur le mal des pointes de terre!

tantôt une coupe sépare le vers en deux parties égales :

Mais ni Roman, ni le chat Murr

ou approximativement semblables :

Tu Rime sourdra, rose ou blanche,

Tantôt enfin, le vers est déséquilibré par des coupes qui font se succéder membres brefs et longs, ou l'inverse :

Toi, fais jouer dans tes torpeurs,
De tes mérs Poèmes, — Jongleur!

La typographie, avec l'utilisation fréquente de tirets, accentue l'impression de rythme brisé, et de vers mis à mal.

L'organisation syntaxique coïncide rarement avec l'organisation métrique. De nombreux enjambements et rejets en sont la marque :

Et, pour la composition
De Poèmes pleins de mystère

Qu'en doive être de Trégnier
À Paramaribo, rachète
Des Tones de Monsieur Fignier
— Illustrés! — chez Monsieur Haehana!

Cet exemple est particulièrement remarquable en ce que la coupe du premier vers est placée après un monosyllabe et l'oppose au long segment qui suit et qui est étalé sur trois vers par-dessus une frontière de strophe. Leur succéda un rejet qui met plaisamment en valeur le mot inattendu *Paramaribo*, dont le lecteur moyen ne sait si c'est ou non un terme inventé. Un contre-rejet, l'impératif *rachète* est suivi lui-même d'un enjambement, auquel succède le rejet isolé par la typographie de *Illustrés!*

On a ainsi affaire à un vers aussi cahoteux que la syntaxe, qui se rapprocherait de la prose s'il n'y avait la rime : en lui-même, il est déjà une critique de la versification traditionnelle.

La langue et le vers utilisés constituent donc à eux seuls une dénonciation d'une forme de poésie, par le pastiche qu'elles constituaient parfois et surtout par le choix délibéré d'un lexique, d'une syntaxe et d'une rhétorique non conformes à la tradition, et même provocants.

4. Les répétitions et les parallélismes

But de l'application : réfléchir sur la nature et le rôle des répétitions et des parallélismes qui ont ici une importante fonction architectonique en organisant le texte, mais sont aussi reliés à sa thématique.

Décrivez les répétitions et les parallélismes de ce poème de Desnos, j'ai tant rêvé de toi

J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité.
Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant et de baiser sur cette bouche la naissance de la voix qui m'est chère?
J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués, en étreignant ton encre, à se poser sur ma poitrine ne se placeraient pas au contour de ton corps, peut-être.
Et que, devant l'apparence réelle de ce qui me hante et me gouverne depuis des jours et des années, je deviendrais une ombre sans doute.
Ô balances sentimentales,
J'ai tant rêvé de toi qu'il n'est plus temps sans doute que je m'éveille. Je dors debout, le corps exposé à toutes les apparences de la vie et de l'amour et toi, la seule qui compte aujourd'hui pour moi, je pourrais moins toucher ton front et tes lèvres que les premières lèvres et le premier front venus.
J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allègrement sur le cadran solaire de la vie.

Correction

Ce poème est un des sept textes du recueil *À la mystérieuse* publié en juin 1926 dans le septième numéro de *La Révolution surréaliste*. Ce recueil succède à celui de *La Liberté ou l'Amour* et s'inscrit dans la même inspiration. Il s'agit de poèmes dictés par l'amour difficile avec la chanteuse Yvonne Georges, qui apparaît ici sous forme de présence hallucinatoire, en même temps que, comme le dit une dédicace de ce dernier recueil, il s'agit de *livre écrit les yeux fermés*. On sait en effet que Desnos fut un des poètes surréalistes qui ont le plus pratiqué l'écriture automatique et les sommeils hypnotiques. La femme ici importe moins que son double imaginé. L'intérêt majeur de ce texte sur le plan stylistique est qu'il s'organise autour de répétitions qui ont tout à la fois un rôle primordial dans l'organisation du texte et expriment l'obsession de la présence hallucinatoire de la femme aimée.

L'organisation du texte

La cohésion d'ensemble est assurée par les répétitions et parallélismes qui à leur rôle incantatoire — ce sont pratiquement des formules magiques destinées à faire apparaître la femme aimée — jouissent une fonction architectonique. Le titre constitue la matrice du texte et ce parallélisme organisateur découpe deux parties, deux blocs, analogues aux deux plateaux d'une balance de part et d'autre de ce qui en constituerait le fléau : *Ô balances sentimentales*, seule phrase sans verbe du texte. Typographiquement, les deux blocs sont de longueur équivalente, bien que le second, qui ne comprend que deux paragraphes alors que le premier en comprend quatre, soit plus dense.

Le premier bloc développe l'antithèse paradoxale de la première phrase : *J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité*. Le second l'amplifie en rempla-

çant l'hypothèse du début, *je deviendrais une ombre sans doute*, par un constat, *il ne me reste plus*. À l'intérieur de ce parallélisme organisateur, qui imite le fragile équilibre entre le rêve et la réalité, se lit tout un deuxième principe de répétition : à la première modalité de la phrase, interrogative, *Est-il encore temps* de la première partie répond en opposition la modalité affirmative née : *il n'est plus temps sans doute*. Il s'agit donc d'une construction rigoureuse.

La cohésion locale est assurée essentiellement par les répétitions phoniques, *baiser sur cette bouche, contour de ton corps, les premières lèvres*, etc., par la reprise de mots identiques mais différemment fléchis (polyptote), *se promène et se promènera*, et par des parallélismes et répétitions internes à la phrase comme dans *J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché*, où l'on note de surcroît la répétition du [s] des participes passés.

Un mécanisme sémantique fondamental : l'antithèse

On relève d'abord l'opposition des pronoms personnels *je* et *tu* et des possessifs qui leur sont liés. Ils sont la marque de la relation amoureuse entre les deux acteurs du texte.

Mais le poème repose essentiellement sur l'antithèse entre le corps et l'ombre, la veille et le sommeil, la réalité et l'apparence, et on y trouve donc deux champs associatifs, celui du corps (le mot est d'ailleurs repris trois fois), avec entre autres la mention de plusieurs de ses parties, et celui de l'ombre (répété quatre fois), avec surtout les mots *apparence* et *fantôme*. Ces mots constituent des répétitions le plus souvent adjectivales.

Une antithèse secondaire mais intéressante s'établit entre *peut-être* et *sans doute* : elle est à mettre en relation avec le mot *balance*, qui marque l'hésitation, l'incertitude.

Cette incertitude est celle qui pèse sur les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre la veille et le sommeil. L'oxymore *apparence réelle* en est l'image la plus nette. Le *Journal d'une apparition* écrit à la même période montre que la mystérieuse est apparue la nuit au poète si bien que le mot *fantôme* est sans doute à prendre au sens qu'il a dans le langage courant. Un renversement s'opère alors, le rêve ou l'hallucination devient réalité alors que la vie devient apparence (*je deviendrais une ombre sans doute*).

En filigrane, ce qui se lit aussi dans ce texte bien que le mot ne soit pas prononcé, c'est la présence de la mort. Elle est sans doute suggérée par le mot *fantôme* et se laisse deviner dans le couplet *les apparences de la vie et de l'amour*, car la collocation ordinaire est *la vie et la mort*. De surcroît, *mort* et *amour* constituent une paronomase. C'est sans doute cette ombre que le temps et la mort (Yvonne Georges, malade, mourra en 1936) étendent sur le poète.

Un troisième ensemble de répétitions, phoniques, tourne en effet autour du mot *temps*. Il figure tout au long du texte, dans un des parallélismes organisateurs, et à la fin, avec l'image du cadran solaire. Le jeu de mots sur *temps* et

tout se poursuit d'un bout à l'autre, et les phonèmes de [tâ] se retrouvent dans un grand nombre de mots :

- [t] → tes, ton, atteindre, étreindre, etc.
- [â] → vivant, naissante, sans, balances sentimentales.
- [tâ] → partant, haute,

ce dernier mot étant phoniquement le renversement de *temps*.

Cette ombre du temps, de la mort et de l'absence, confère ainsi au texte toute sa gravité.

5. Les métaphores

But de l'application : analyser les métaphores d'un texte, montrer leur enchaînement et leur rôle dans la mise en évidence de réseaux de l'imaginaire.

Analysez les métaphores dans ce fragment de *La Ville*, extrait du recueil *Images à Crusoé*, de Saint-John Perse

[...]

Crusoé! — ce soir près de ton île, le ciel qui se rapproche louanger la mer, et le silence multiplie l'exclamation des astres solitaires.

Tire les rideaux ; n'allume point :

C'est le soir sur ton île et à l'écart, ici et là, partout en s'arrondit le vase sans dérivé de la mer, c'est le soir enflé de prières, sur les chemins tissés du ciel et de la mer.

Tout est sale, tout est visqueux et luisant comme la vie des plumes.

L'oiseau se berce dans sa plante, sous un rêve lui-même ; le fruit ceux, soudain d'insécures, tombe dans l'eau des criquets, fouillant son bruit.

L'île s'écarte au cirque des eaux vastes, lavée des courants chauds et des larmes grasses, dans la fréquentation des vases somptueuses.

Sous les paléontiers qui la propagent, des poissons lents parmi la berge ont dérivé les bulles avec leur tête plate ; et d'autres qui sont lents, tachés comme des reptiles verlent. Les vases sont fécondées — Entends claquer les bêtes creusées dans leurs coques — Il y a sur un morceau de ciel vert une fourée latine qui est le vol emmêlé des moineaux — Les criquets sous les feuilles s'appellent doucement — Et d'autres bêtes qui sont douces, attentives au soir, chantent un chant plus pur que l'annonce des pluies ; c'est la déglutition de deux perles gonflant leur gosier jaune...

Vagissement des eaux tourrantes et larmueuses !

Cerolles, bouées des moires : le ciel qui point et s'épanouit. Ce sont de grandes fleurs mouvantes en voyage, des fleurs vivantes à jamais, et que ne cessent de créer par le monde

[...]

Correction

Ce passage est extrait du fragment *La Ville des Images à Crusoé*. Composée en 1904 et publiée pour la première fois en 1909, cette œuvre de jeunesse de Saint-John Perse fut remaniée pour la publication de 1925, mais pour l'essentiel elle reste fidèle à l'inspiration de 1904. Saint-John Perse avait quitté en 1899 son île natale de la Guadeloupe pour s'installer à Paris. En 1904, il était étudiant à Bordeaux. Les *Images à Crusoé* imaginent le retour de Robinson à la civilisation, à la ville, et c'est pour le jeune homme l'occasion d'évoquer le paradis perdu de l'île natale et de l'enfance. Dans le passage, enfermé, protégé par les rideaux fermés et la nuit, Robinson peut s'abandonner à l'évocation de l'île.

La trame de la rêverie repose en particulier sur des métaphores évocatrices de sensations, visuelles, auditives et tactiles. Ces métaphores peuvent être analysées d'un triple point de vue, syntaxique, sémantique et phonique.

Syntaxe

On relève une abondance de métaphores *in absentia* dont le terme propre ne figure pas dans le contexte. Elles sont surtout verbales (on y englobe les participes) :

- le ciel louanger la mer
- les chemins tissés de ciel et de la mer
- L'oiseau se berce
- L'eau des criques fouillant son bruit

adjectivales :

- les astres solitaires
- rêve lui-même

ou nominales à effet verbal, lorsqu'elles reposent sur des substantifs dérivés de verbes :

- L'exclamation des astres
- la fréquentation des vases.

Certains de ces exemples sont d'ailleurs discutables, par exemple *fréquentation* qui peut être le dérivé de *fréquenter* (= l'île fréquente les vases) ou pris dans le sens de mot latin *frequentatio* (= les vases sont nombreuses), auquel cas il n'y a pas de figure autre que la dite figure étymologique.

On ne relève aucune métaphore en *être* ou apposée et les seules métaphores *in praesentia* sont des métaphores en *de* :

- le vase sans dérivé de la mer
- le cirque des eaux vastes.

Quant à l'expression *les chemins tissés de ciel et de la mer*, elle est ambiguë et peut se comprendre comme *les chemins de ciel et de la mer qui sont tissés* ou *les chemins dont le tissu est fait de ciel et de la mer tissé part.*

Une des difficultés d'interprétation du texte tient ainsi à l'abondance des métaphores *in absentia*.

Sémantique

Les métaphores se rangent en deux séries. L'une se constitue autour du thème du cercle, directement, *cirque, s'accroûti*, ou indirectement, *corolles, boucles...* Il est évident qu'est suggérée par là même, comme dans de très nombreux textes du poète, la forme ronde de l'île natale. L'autre se constitue autour de la sensation tactile du « visqueux » : *rêve huileux, vases, laitances grasses...* Les métaphores ont ainsi une forte cohésion et se relient à l'impression dominante du texte, qui suggère la mollesse et la lourdeur. Au-delà de l'évocation directe de la forme et du climat de l'île, on peut sans doute voir dans le texte l'évocation indirecte d'une matrice protectrice, fermée. Le thème du blottissement y est également important comme le marquent plusieurs prépositions locatives : *dans leurs coques, sous les feuilles*. Il est lié à l'enfance et deux métaphores : *l'oiseau se berce*, et *l'île s'endort* évoquent d'ailleurs la toute petite enfance. Ce que suggèrent alors sans doute toutes ces métaphores, si on les met en relation avec *fécondées*, c'est l'image du ventre maternel.

Quoi qu'il en soit de degré jusqu'où pousser l'analyse sémantique des métaphores, l'important est leur forte cohésion. Il ne s'agit pas d'éléments décoratifs isolés, mais d'un réseau, d'autant plus dense qu'il repose également sur des associations sonores et graphiques.

Associations formelles

Sur le plan du signifiant, on peut mettre en évidence un réseau graphique et sonore lié aux thèmes relevés :

vase	plumes	creux
ve	plumes	crique
vastes		crique
grasses		
vases		

Graphiquement, la série commandée par *vase* est d'autant plus homogène qu'elle emporte de nombreux *s* de marques de pluriel, non sensibles à l'oral. Quant à la trisémie, *cirque* et *crique* y constituent un anagramme, avec inversion des lettres *i* et *r*, et la liaison de ces deux mots est d'autant plus forte que tous deux évoquent le cercle.

Les métaphores, à la syntaxe répétée, sont donc doublement insérées dans la trame du texte, par les traits sémantiques et formels. Saint-John Perse n'a jamais voulu être rattaché à un quelconque mouvement littéraire, mais ce point le rapproche des surréalistes.

6. Analyse stylistique d'un poème

But de l'application : proposer pour une fois une explication faite en suivant le texte, qui en fera ressortir la force émotive.

Proposez un commentaire stylistique de *Demain, dès l'aube, de Victor Hugo*

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harleur,
Et quand j'aurérai, je mettrai sur sa tombe
Un bouquet de houx vert et de huyère en fleur.

Correction

Ce poème est adressé par Hugo à sa fille Léopoldine morte noyée avec son mari le 4 septembre 1843. Il porte la date du 3 septembre 1847 et a donc été composé pour l'anniversaire de cette mort. Il se trouve inséré dans les *Panorama*, Livre Quatrième des *Contemplations*, entièrement consacré à Léopoldine et au souvenir des jours heureux. À la fois par sa simplicité et par sa brièveté, il tranche avec les deux poèmes qui l'entourent, *Veni, vidi, vici*, et *À Villequier*. Mais précisément, bien que l'image de la mort y soit plus discrète, il en acquiert une force émotive d'autant plus grande. Si les *Panorama* sont le livre de Léopoldine, il trouve néanmoins sa place dans les *Contemplations*, dans l'expérience du poète pour traverser les apparences et voir l'au-delà.

On proposera ici, étant donné la brièveté du texte, une étude stylistique en suivant les trois strophes du texte.

Première strophe

Toutes les strophes sont formellement identiques : trois quatrains d'alexandrins sur rimes croisées. L'alternance des rimes féminines et masculines est régulière et toutes les strophes se terminent sur une rime masculine, censée être plus nette qu'une élémure sur rime féminine. Cela est peut-être à mettre en relation avec le caractère irrémédiable de la mort.

La première de ces strophes commence par *demain*, adverbe important à plusieurs titres. Il fonctionne évidemment comme élément d'ouverture puis qu'il renvoie à l'avenir, mais c'est aussi un déictique temporel lourd de signi-

fication. Si l'on regarde la date qui figure au bas du poème, *demain* renvoie au jour anniversaire de la mort de Léopoldine. Il s'agit donc là d'un rendez-vous funèbre que presque rien dans la strophe ne permet d'interpréter.

Dès l'aube, second repère temporel, marque lui aussi l'ouverture, mais suggère paradoxalement la naissance plus que la mort. Le troisième élément temporel, cette fois sous forme d'un complément circonstanciel, comprend une construction chère à Hugo, à l'heure où. On note l'inversion qui aboutit à placer à la rime le mot *campagne* auquel va répondre *montagne*, et les deux mots suggèrent ainsi l'étendue du chemin à faire pour que le *je* et le *tu* se rejoignent. Le verbe *blanchit* est sans doute pittoresque et dépeint très exactement la lumière blafarde de l'aube, mais il a aussi valeur symbolique. La couleur blanche est en effet chez Hugo celle de l'angoisse, de la neige, du froid et de la mort, qui se trouve indirectement évoquée. Les trois compléments ainsi juxtaposés ont pour résultat de retarder le groupe sujet-verbe, placé en rejet au début du vers suivant.

Le verbe *aller* est employé ici en construction absolue, sans complément. Il en est ambigu, pouvant signifier soit la mise en route vers un but quelconque, mais aussi le départ définitif de qui veut mourir. *Veni, vidi, vixi*, se termine en effet sur les vers suivants :

Ô Seigneur! ouvrez-moi les portes de la nuit
Afin que je n'en aille et que je disparaisse!

Dans cette méditation sur la mort qu'est en partie le recueil des *Contemplations*, cette ambiguïté ne peut pas ne pas être présente. Elle existe aussi dans le verbe *attendre* : *tu attends ma visite*, mais aussi *tu attends ma venue dans le monde de l'au delà*.

En chiasme, au *je* répond le *tu* de l'apostrophe, *vois-tu*, et les pronoms sont encore associés dans le vers, en particulier par le rapprochement *tu, je et tu m'*. Ils le seront également au dernier vers. On notera la simplicité, le ton familier de cette apostrophe, et la force qui émane des quatre monosyllabes de part et d'autre de la césure : *vois-tu, je sais*.

Le parallélisme du vers suivant *J'irai par...* suggère la fébrilité de cette marche vers le rendez-vous, mais la préposition *par* qui introduit le complément traduit seulement l'errance. Comme plus haut avec *je partirai*, aucun but n'est clairement fixé. Cette impatience s'explique par le dernier vers de la strophe :

Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Certes aucun articulatoire logique n'est présent, on a affaire à un constat brut, et non à une explication explicite, mais indirectement c'est de cela qu'il s'agit.

Au total, on peut donc noter un contraste entre ce que dit explicitement le texte : un rendez-vous entre un je et un tu non précisés, et ce qu'il suggère implicitement : le rendez-vous avec la mort.

Deuxième strophe

La deuxième strophe reprend synonymiquement (c'est donc une forme de répétition) le parallélisme de la première. On note une fois de plus l'exagéré absolu de *sans bruit*. Le verbe en lui-même, lexicalement, présente un aspect dardif (cf. *La Grammaire*, tome 2, p. 112 et sq.) que renforce cette construction et qui traduit la longueur du trajet. Le mot *yeux*, à la césure, et donc dans une position forte en dépit de l'enjambement, *fixés sur mes pensées* est un mot fréquent chez Hugo. Il suggère la contemplation, et les deux mots appartiennent au même champ associatif. Le paradoxe est que le regard ainsi suggéré n'est pas fixé sur le dehors, mais sur l'intérieur. La contemplation est en effet chez Hugo un mouvement qui annihile le monde visible : *sans rien voir*, pour découvrir l'invisible. On relève le nombre des négations syntaxiques, dans le parallélisme *sans rien voir... sans entendre aucun bruit*, morphologiques, dans le préfixe négatif *in* de *inconnu* et lexicales, puisque les mots suggèrent le refus d'appartenir au monde : *seul, inconnu, triste. Seul et triste* sont de surcroît mis en relief par leur position en tête de vers devant une coupe, *triste* étant de plus en rejet. Les appositions caractérisantes, *le dos courbé, les mains croisées*, décrivent concrètement cette attitude de repli qui se traduit physiquement. La strophe s'achève sur la comparaison qui réunit les deux termes antithétiques *jour et nuit* : *et le jour paraît moi versé comme la nuit*. Le mot *nuit*, à la rime, en fin de strophe, est évidemment très fort et suggère la nuit éternelle, la mort. Le poète, le père dont l'enfant a disparu, n'est qu'un mort vivant qui refuse de s'arracher à la douleur et à la contemplation qui l'excluent du monde.

Troisième strophe

Elle développe la précédente et la précise. La négation syntaxique est présente *ne... ni... ni*. À voir répond *regarder*, plus fort puisqu'il implique une volonté. Le cadre spatio-temporel laissé dans le vague dans les strophes précédentes est cette fois précisé par le nom propre de lieu : *Honfleur*, par l'évocation de la mer, et la longueur de la marche, suggérée par les verbes sans complément, est maintenant clairement affirmée, puisqu'à *aube* de la première strophe, répond ici *soir*. À la première strophe d'ouverture s'oppose ainsi la fermeture de la dernière. Pour la première fois dans le poème, on peut relever des échecs phoniques sur lesquels glisse le vers *ou, voir, voutés, font*, ils s'accompagnent de récurrences graphiques. La splendeur et la douceur du paysage est ainsi soulignée. C'est pour s'opposer plus brutalement au mot *tombe*, à la rime de l'avant-dernier vers. On note combien ce mot est d'été, après la circonstancielle en tête de phrase, où le verbe, une fois de plus, est construit absolument. La première partie de la phrase s'oppose à la seconde par sa brièveté : elle est comprise dans un seul hémistiche, alors que la principale occupe un vers et demi. C'est le seul exemple d'enjambement du poème, traduisant la paix de celui qui arrive au terme de son voyage. Après la révolte, marquée par les coupes et les rejets des strophes précédentes, apparaît

l'acceptation. Le poème est ainsi tout à la fois *Veni, vidi, vici* et *À Villequier*. Cette sérénité retrouvée dans la confrontation avec l'au-delà se marque dans le dernier vers. Le poète avait d'abord écrit :

Une branche de houx et de la sauge en fleur.

Cette variante était moins intéressante à plus d'un titre. Elle n'offrait pas le jeu des sonorités (*bouquet/houx, vert/broyèrefleur*) du vers définitif. La construction qui coordonnait article indéfini *une*, et participe, *de la*, était moins symétrique que celle-ci. De plus, elle ne comportait pas l'adjectif de couleur, *vert*, qui suggère la vivacité, la force de la vie. Enfin, le mot *branche* est beaucoup moins chargé d'affectivité que le mot *bouquet*.

Ainsi, le poème s'achève sur l'acceptation dans la contemplation, par l'arrachée au monde, du sens caché des choses.

On sera sensible à la force de ce texte, sans modalité autre qu'affirmative, sans aucun mot, autre que le mot *tombe*, disant explicitement la douleur et la mort. Il n'offre aucun acte de langage comme l'indignation ou la plainte, mais l'affirmation tranquille d'une volonté de se retrancher du monde pour trouver derrière le sensible, le contact avec l'au-delà et l'enfant perdue.

Chapitre 3

Le roman

<i>ANALYSE</i>	
1. Problèmes généraux	94
1.1. Le statut de la fiction	94
1.2. <i>Mimesis</i> et <i>digestis</i>	96
2. Le récit	98
2.1. Le narrateur	99
2.1.1. Marques de la présence du narrateur dans le texte	99
2.1.2. Relation du narrateur avec les personnages	100
2.2. La mise en intrigue	103
2.2.1. Choix et agencement des événements	103
2.2.2. Organisation temporelle	104
3. La description	108
3.1. Comment identifier la description?	109
3.2. Quelle est la situation de la description?	113
3.3. Comment s'organise la description?	114
3.4. À qui attribuer la description?	117
3.5. Quel est le langage utilisé?	117
3.6. Quelles sont les fonctions de la description?	117
4. Le discours	118
4.1. Les paroles rapportées	119
4.1.1. Le discours direct	119
4.1.2. Le discours indirect	120
4.1.3. Le discours indirect libre	120
4.2. Les pensées rapportées	121
4.2.1. Le psychorécit	121
4.2.2. La représentation des pensées	123
4.2.3. Le monologue intérieur	124

Applications : 1. Les traces du narrateur : Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs* (126) — 2. Le roman par lettres : Gaillegues, *Les Lettres portugaises* (129) — 3. Le monologue intérieur : Cohen, *Belle du Seigneur* (134) — 4. Un portrait réaliste : Zola, *Thérèse Raquin* (138) — 5. Une description symbolique : Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (143) — 6. La parole rapportée : Giono, *Les Grands Chemins* (147)