

## Petite revue de philosophie

# Esquisse d'une sémiologie de la poésie

Jean Molino

---

Volume 6, numéro 1, automne 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1105398ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1105398ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Molino, J. (1984). Esquisse d'une sémiologie de la poésie. *Petite revue de philosophie*, 6(1), 1–36. <https://doi.org/10.7202/1105398ar>

**Esquisse  
d'une sémiologie de la poésie**

Jean Molino

*Professeur à la Faculté des lettres  
Université de Fès (Maroc)*

Il n'y a pas une sémiologie, mais des sémiologies et nul ne sait si un jour se constituera une sémiologie cohérente capable de rassembler dans un cadre unique des recherches qui semblent aller dans toutes les directions. Nous voudrions proposer, à titre d'hypothèse, une conception de la sémiologie qui nous paraît susceptible de jouer ce rôle unificateur. Cette conception répond à trois exigences: en premier lieu, elle vise à prendre au sérieux le nom même de sémiologie, science des signes et des symboles, en revenant au problème préliminaire qui est de définir ce qu'est un signe. Il faut alors faire la part de deux conceptions générales du signe, qui entraînent la constitution de deux types de sémiologies, que l'on appellera sémiologies de la communication et sémiologies de la représentation (il ne s'agit pas exactement, on va le voir, de la distinction déjà proposée par Prieto et Mounin entre sémiologies de la communication et sémiologies de la signification). Dans le premier cas, le signe est défini comme instrument de la communication humaine: c'est la définition la plus courante depuis l'utilisation, en linguistique et dans les sciences humaines, du modèle proposé par les théories

de l'information et de la communication. C'est la conception du signe qui se trouve au point de départ de sémiologies aussi différentes par ailleurs que celles de Prieto ou U. Eco. — Dans le deuxième cas, le signe est considéré comme un substitut; telle est la définition beaucoup plus ancienne et beaucoup plus traditionnelle qui se trouve par exemple clairement exprimée dans la formule scolastique «aliquid stat pro aliquo». Ici, le signe n'est pas considéré d'abord comme instrument de communication, mais comme outil de connaissance. Nous croyons, pour notre part, que le signe est, comme le langage, à la fois instrument de communication et outil de connaissance (cf. par exemple la discussion du problème posé par les fonctions du langage dans Marc Richelle, *L'Acquisition du langage*, Bruxelles, Dessart, 1971, p. 113 - 128). Une sémiologie conséquente doit donc reconnaître et fonder cette double fonction du signe.

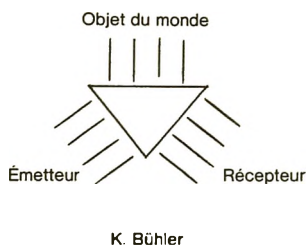
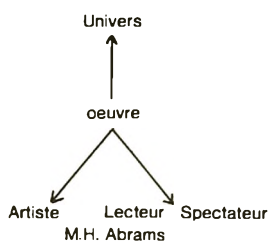
En second lieu, une sémiologie qui se voudrait sinon scientifique, du moins rigoureuse, devrait fournir un cadre pour la recherche et non proposer une clef ouvrant toutes les serrures, une solution toute faite. La conception sémiologique que nous proposons cherche moins à résoudre les problèmes qu'à fournir des instruments d'analyse et une grille générale qui permette de poser les problèmes clairement et distinctement. Puisque cette conception est présentée afin de rendre compte de la poésie, nous ne chercherons pas à donner de la poésie une définition absolue qu'il ne resterait plus qu'à commenter — ou à accommoder aux faits — mais un modèle à partir duquel le travail d'analyse peut se développer avec fruit. Enfin, troisième principe général qui guide notre analyse: nous voulons maintenir et intégrer les acquis de la philologie et de la stylistique classiques, en leur associant aussi les acquis plus anciens de la rhétorique et de la poétique traditionnelles. C'est dire que notre

approche pourrait être qualifiée d'éclectique; nous ne récuserons pas le terme, sinon en ajoutant qu'il y a un bon et mauvais usage de l'éclectisme. Il nous semble, quant à nous, qu'un modèle cohérent d'analyse peut et doit faire leur place à toutes les méthodes qui ont donné des preuves de leur validité, au moins relative et locale. Qu'est-ce donc que la poésie pour la sémiologie telle que nous l'entendons?

### **1<sup>ère</sup> proposition: la poésie est une forme symbolique**

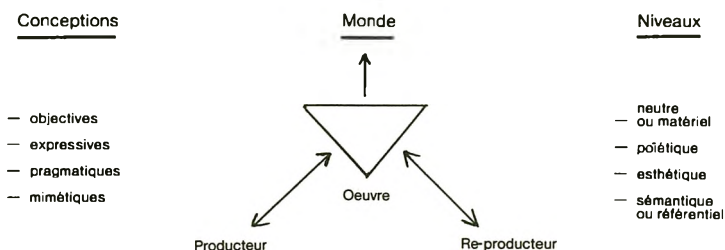
Ce qui peut se paraphraser de la façon suivante: le poème est un objet du monde, qui participe des propriétés générales de l'existant, au même titre que les cailloux, les arbres ou les machines, mais c'est un objet doté de propriétés particulières qui en font un objet à part, un objet symbolique, en ce qu'il *signifie*. Le poème possède ainsi les caractéristiques de tout objet symbolique. Et nous voudrions montrer que ce sont ces caractéristiques du poème en tant qu'objet symbolique qui permettent de situer et d'interpréter les différentes conceptions possibles de la poésie. Dans son livre *The Mirror and the Lamp* (Oxford University Press, 1953), M.H. Abrams a proposé de distinguer 4 grandes conceptions de l'art et en particulier de la poésie: les théories mimétiques selon lesquelles l'art est essentiellement l'imitation d'un aspect de l'univers; les théories pragmatiques, selon lesquelles la poésie a un but, qui est de produire certains effets sur un auditoire; les théories expressives, selon lesquelles la poésie est la projection des pensées et des sentiments du poète lui-même; enfin les théories objectives, qui considèrent le poème comme une entité qui se suffit à elle-même, composée d'éléments et de relations qu'il convient d'analyser de façon purement interne, sans appel à une quelconque utilité extérieure. M.H. Abrams

justifie cette classification en faisant appel au schéma suivant, à côté duquel nous avons placé, par souci de comparaison, le schéma proposé par K. Bühler, pour rendre compte des différentes fonctions du langage (cf. K. Bühler, *Die Axiomatik der Sprachwissenschaften*, Kant-Studien, Bd.38, 1933):



Il apparaît clairement que, si on laisse de côté les différences de vocabulaire, les deux schémas coïncident exactement. C'est pour nous un argument en faveur de la conception que nous soutenons ici: le poème est une forme symbolique, comme l'est le langage (notons bien que, à cette étape de la description, cela ne signifie nullement que l'art ou la poésie sont des langages comme la langue naturelle, mais qu'ils possèdent des propriétés communes, précisément celles de toutes les formes symboliques). Nous pensons en effet que les quatre conceptions de la poésie distinguées par M.H. Abrams correspondent aux quatre points de vue distincts et complémentaires que l'on peut avoir sur une forme symbolique en général, ce qui tendrait à prouver que la forme symbolique n'existe qu'en tant précisément qu'elle est analysable selon ces quatre dimensions. En mettant en

parallèle les quatre conceptions de la poésie distinguées par M.H. Abrams, les fonctions du langage définies par Bühler et les dimensions d'une forme symbolique telles que nous les concevons, nous obtenons le tableau suivant (en modifiant quelque peu l'ordre des conceptions de la poésie):



Nous allons maintenant envisager successivement chacune des dimensions ainsi définies.

**1- Le poème a une existence matérielle**, sous vocaux ou traces noires sur le papier selon le cas. Cette formule n'est qu'une approximation, car, pour toutes les formes symboliques se pose un problème difficile, celui du mode d'existence de l'objet. Pour le poème, ce problème a été longuement présenté dans le chapitre XII de l'ouvrage de Wellek et Warren, *Theory of Literature*, (New York, Harcourt, 1949), mais résolu de façon insuffisante. En effet, Wellek et Warren, après avoir refusé les conceptions selon lesquelles le poème est l'ensemble des mots écrits sur le papier, la séquence de sons articulés par un lecteur qui récite le poème, l'expérience du lecteur, l'expérience de l'auteur, l'expérience sociale et collective, proposent la

solution suivante: le poème réel doit être considéré comme une structure de normes qui n'est que partiellement réalisée dans l'expérience effective de ses nombreux lecteurs. Or, la notion de norme telle qu'ils la définissent est ambiguë, puisque les normes sont pour eux des normes implicites qui doivent être extraites de toute expérience individuelle d'une oeuvre d'art et qui, réunies, constituent l'unité de l'oeuvre d'art authentique. Il y a là, croyons-nous, confusion entre le mode d'existence et la signification du poème. Nous sommes beaucoup plus près d'une solution satisfaisante du problème si nous nous inspirons des réflexions d'É. Gilson à propos du mode d'existence de la peinture et de la musique (cf. É. Gilson, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin, 1958); alors qu'un tableau existe dans un lieu défini et constitue un objet solide dans sa matérialité et bien délimité, une sonate n'a d'une certaine façon, comme un poème, qu'une existence discontinue: «Une sonate, une symphonie, un opéra ne subsistent que le temps de leur exécution. Dès que la masse orchestrale et les choeurs qu'elle soutient ont fait entendre le dernier accord de la *Neuvième Symphonie* avec chœur, le chef-d'oeuvre de Beethoven rentre dans le néant dont son exécution vient de le faire sortir» (*op.cit.*, p. 17). Mais il nous semble que l'analyse d'É. Gilson doit être complétée: musique et poésie ont une existence discontinue parce que leur mode d'existence est double. D'une part elles existent comme «exécution» et, dans ce sens, leur existence en tant que telles est bien discontinue; mais par ailleurs, elles existent sous forme de transcription, transcription directe ou mémorielle dans le cas de l'oeuvre de tradition orale — c'est la mémoire du poète ou du musicien qui conserve quelque chose comme une transcription de l'oeuvre, transcription indirecte ou dissociée dans le cas de l'oeuvre écrite ou plutôt notée — et l'on pourra alors parler de partition, partition pour la musique, bien sûr, mais partition aussi pour le théâtre ou la poésie. Ainsi apparaît une



distinction essentielle pour une sémiologie de l'art, distinction entre les arts proprement représentatifs comme la peinture, et les arts «notationnels» tels que la musique et la poésie. Dans son ouvrage *Language of Art* (London, Oxford University Press, 1969), N. Goodman a précisément posé de façon suggestive le problème des systèmes de notation artistique (cf. le compte-rendu de ce livre par J. Vuillemin in *L'Âge de la science*, III, I, janvier-mars 1970, p.73-88). On peut conclure sur ce point en disant, pour le poème écrit, qu'il a une double existence: il existe de façon discontinue comme interprétation par un lecteur et de façon continue, sur un autre plan, comme partition, c'est-à-dire comme transcription dissociée (cela, si l'on tient du compte du caractère avant tout oral du langage; mais ce caractère peut, dans certaines formes de poésie écrite, être peu pertinent). On voit donc la complexité des problèmes posés par le mode d'existence des formes symboliques et de la poésie en particulier.

Quelle que soit la complexité du mode d'existence du poème, parole entendue ou signes écrits sur le papier, le poème n'en a pas moins une (ou plusieurs) existence(s) matérielle(s). Cette existence matérielle fait que le poème possède, à ce niveau, les propriétés de tout objet du monde; nous retiendrons trois de ces propriétés, capitales pour que soit correctement posé le problème de l'analyse de la poésie: en premier lieu, aucune analyse exhaustive (descriptive ou explicative) n'en est possible, pas plus que n'est possible l'analyse exhaustive d'un quelconque objet du monde. En second lieu, le poème est doté d'une opacité qui fait qu'il ne saurait en aucun cas se réduire à la transparence d'une ou plusieurs significations: sa dimension matérielle l'empêche de se ramener à une pure signification. Enfin le poème ne possède pas plus (ni moins) que les autres objets du monde les caractères d'unité, de totalité ou d'individualité que l'on a coutume d'accorder à la seule

oeuvre d'art. C'est en effet une thèse fréquemment défendue par les analystes de la poésie que la suivante: le poème est une totalité singulière qui n'a sa clef qu'en lui-même et n'a de sens ou de valeur que par son irréductible individualité; affirmation qui accompagne en général le refus de toute étude comparative du poème, lorsque par exemple on le met en série avec d'autres textes du même auteur ou d'une même époque. Or il est bien vrai qu'un poème est chose unique et individuelle mais cette singularité est du même ordre que celle que possède tout existant quel qu'il soit : «Ainsi prise en son sens classique, la notion d'individualité implique celle de singularité. Absolument parlant, une entité indivisible est par là-même unique. Leibnitz aimait dire qu'on ne saurait trouver dans aucun jardin deux feuilles identiques. En effet, comme il le disait souvent aussi, c'est une seule et même chose d'être *un être* et d'être un *être*; c'est donc la même chose d'être et d'être l'individu même qu'on est» (E. Gilson, *op.cit.*, p. 53). On voit ainsi que, pour l'instant, rien ne nous permet d'accorder à l'oeuvre d'art et au poème une plus grande individualité qu'aux autres objets du monde; leur spécificité vient surtout de ce qu'on les reconnaît comme produits par quelqu'un et pour quelqu'un, comme nous le verrons tout-à-l'heure. La conclusion que l'on peut tirer de ce point est que l'analyse du poème doit se faire à partir des mêmes principes qui guident l'analyse de tout objet du monde, et en particulier à partir du vieil adage aristotélicien «Il n'y a de science que du général»: la connaissance d'un objet ne peut se faire que par comparaison et mise en série avec d'autres.

L'existence matérielle du poème comme sons ou comme signes écrits permet d'en faire une analyse que nous appellerons *analyse neutre ou matérielle*: cette analyse considère l'oeuvre comme constituée d'éléments et d'unités de divers niveaux combinés selon des configurations déterminées. Il est alors possible de définir des

procédures d'analyse du niveau neutre qui comprennent schématiquement les opérations suivantes: séparer les différentes dimensions de l'objet, qui est toujours un objet complexe, composé de plusieurs niveaux; découper les unités correspondant à chaque niveau (segmentation); classer les unités; étudier leur répartition paradigmatique et syntagmatique. On s'aperçoit alors que ces opérations correspondent exactement à celles qu'utilise la linguistique structurale et ce sont ces mêmes opérations qui servent, sinon de guide, du moins d'idéal normatif pour toutes les poétiques «objectives», qu'on les appelle structurales, formalistes ou formelles. Il n'est pas question d'entrer ici dans le détail des problèmes posés par l'utilisation de ces méthodes structurales, mais nous voulons seulement montrer que leur pertinence théorique est assurée par le mode d'existence même du poème. Cependant, et c'est là qu'apparaissent les limites de leur validité, le poème n'a pas seulement une existence matérielle: les méthodes objectives sont nécessairement partielles.

2- *Le poème est un objet produit par un créateur.* Jusqu'à maintenant, rien ne distinguait le poème des autres objets du monde. Ici apparaît une distinction fondamentale qui permet d'opposer deux catégories d'objets, les objets naturels et les objets artificiels, qui sont les objets produits et fabriqués par des êtres vivants: «En tant que la cause de leur existence est l'art d'un artiste, les oeuvres de l'art sont distinctes par essence de celles de la nature. Elles le sont de naissance et le demeurent aussi longtemps qu'elles subsistent» (É. Gilson, *Introduction aux Arts du Beau*, Paris, Vrin, 1963, p.152). À cet égard, l'oeuvre d'art a en commun avec l'outil la propriété d'être le résultat de l'activité humaine. Ce point est important, car il conduit à distinguer entre un beau naturel, celui qui nous apparaît dans un beau paysage ou une belle pierre, et un beau artificiel, créé par

l'homme. La distinction n'a, bien sûr, pas d'objet quand il s'agit de l'oeuvre de langage mais il vaut la peine d'insister sur cette distinction, qui met en évidence la relation de l'oeuvre d'art à son créateur. Reprenons l'exemple d'un «beau» paysage; s'il possède, pour nous, les caractéristiques de la beauté, c'est d'une manière immédiate, et sans que l'on puisse faire appel à une fabrication, à une production. Toute une dimension du jugement esthétique est alors absente, celle qui consiste à mettre en relation le résultat avec un processus créateur: c'est bien fait, c'est mieux peint, c'est mieux chanté, etc. Et l'on peut alors se demander si la beauté «naturelle» ne vient pas par extension à partir de la beauté artificielle. Du point de vue de l'évolution humaine, il semble difficile de concevoir qu'il ait existé un mode esthétique de relation au monde par les sensations de la vue et de l'ouïe antérieur à la production humaine. Il nous semble préférable de voir naître et se développer le sens esthétique parallèlement au développement des processus de fabrication et de symbolisation humaine (nous reviendrons sur ce point): ce n'est sans doute pas l'oeuvre qui est artistique, c'est la production, dont l'oeuvre n'est que le résultat inséparable du processus qui lui a donné naissance; le jeu, dans ses rapports avec les objets dont il se sert et qu'il transfigure, servirait ici de modèle de l'activité artistique et de transition qui mènerait à elle. S'il en est bien ainsi, on comprend alors l'importance du «faire» dans l'art ou plus exactement dans l'activité artistique: la beauté du chant est inséparable des techniques de la voix qui permettent de comprendre que la voix de l'artiste est dans le prolongement de ma propre voix, qu'elle est, comme la mienne, voix humaine, mais qu'en même temps elle est le résultat d'une technique, d'un travail du corps, sensible aussi bien dans les plus surprenantes vocalises que dans les fausses notes et les couacs. C'est alors qu'apparaît fondé le lien établi par la langue et les traditions entre l'art

et les beaux-arts, entre l'art comme ensemble de procédés et de techniques et l'art comme objet du jugement esthétique. C'est là un argument très fort en faveur de l'hypothèse que nous proposons: la fabrication de l'oeuvre n'est pas un appendice sans signification de l'oeuvre elle-même, elle fait partie intrinsèque de l'art comme production symbolique. Des pratiques contemporaines comme les «ready-made» de Duchamp ou le happening ne deviennent interprétables que si l'on intègre l'acte de production artistique dans l'art au lieu d'en faire un simple épiphénomène. Et notre époque renoue ainsi avec les pratiques des tribus de chasseurs et agriculteurs pour lesquels l'art s'intègre le plus souvent à la cérémonie. Si l'on se restreint au domaine de la poésie, ces considérations permettent de réinterpréter la signification des rhétoriques et poétiques, celles de la tradition classique comme celles qui relèvent d'autres cultures: il n'y a pas de poésie sans qu'existe un corps de techniques poétiques qui en organisent et en règlent la fabrication.

On voit maintenant la portée de notre proposition: le poème est un objet produit par un créateur. Et l'on comprend que cet ancrage «poétique» de l'oeuvre va bien au-delà des questions traditionnellement posées et débattues par le critique: la biographie de l'auteur est-elle nécessaire pour comprendre une oeuvre? La poésie est-elle le reflet des expériences vécues par son auteur (théories expressives de la poésie)? L'oeuvre est-elle écrite par son auteur ou serait-elle le produit d'une langue qui s'écrirait elle-même, d'un processus inconscient? Toutes ces questions sont secondes par rapport à une donnée fondamentale: l'oeuvre est le résultat d'un processus de production qui fait partie, de plein droit, de l'art comme phénomène symbolique. Le problème des rapports entre oeuvre et créateur est ainsi déplacé: il ne s'agit plus de savoir si l'auteur est présent dans son oeuvre, ni comment il s'y manifeste, mais de constater

que l'art est aussi une pratique et une technique. On peut alors intégrer les diverses orientations de la critique tournée vers l'auteur et la production dans une perspective cohérente, en distinguant plusieurs directions dans l'étude *poïétique* des formes symboliques: études des techniques et des règles qui, à un moment donné et pour une forme donnée, définissent l'état des ressources et des procédés utilisés par le poète (pensons par exemple, dans le domaine de la poésie orale, aux techniques du style formulaire; dans la poésie écrite, aux rhétoriques et aux poétiques); analyse des stratégies particulières de production qui, à partir des témoignages et traces laissés par l'auteur ou des caractéristiques de l'oeuvre même, servent à fournir un modèle de fabrication de l'oeuvre (cf. les poïétiques inductives et externes distinguées par J.J. Nattiez en musique, «Problèmes de la poïétique en sémiologie musicale», in P. Mion, J.J. Nattiez, J.C. Thomas, *L'Envers d'une oeuvre*,) Paris, Buchet-Chastel, 1982); étude des intentions de l'auteur qui, dans les arts plastiques ou en littérature, voulait souvent dire et exprimer quelque chose; enfin reconstruction des significations expressives, conscientes ou inconscientes, que l'on peut retrouver dans l'oeuvre.

Cette conception des stratégies de production, considérées comme faisant partie intégrante de l'oeuvre, nous permet de nous débarrasser de ce faux problème dont on a tant parlé récemment et qui occupe encore une grande place dans les discussions théoriques de la critique littéraire: c'est le problème de l'auteur et de sa place dans l'analyse littéraire. Faut-il dire que le sujet et l'auteur sont morts et ne doivent pas intervenir, surtout sous la forme du sujet psychologique, dans l'analyse de l'oeuvre? Faut-il au contraire voir dans la vie et les expériences de l'auteur la clef du poème? On voit pourquoi l'opposition ne nous paraît pas pertinente et pourquoi elle ne nous pose qu'un faux problème; les

deux termes de l'opposition mettent en relief des aspects complémentaires de la poétique artistique: il y a des époques et des créations dans lesquelles le sujet psychologique n'est guère concerné et en revanche il y en a d'autres dans lesquelles la poésie apparaît d'abord comme expression du sujet sensible (poésie romantique par exemple). Mais l'essentiel est de reconnaître la présence d'une activité créatrice qui fait intervenir les dimensions diverses et multiples de l'action et de la production humaine: ce qui est irréductible, c'est l'émergence d'un processus de production qui fait advenir à l'être quelque chose qui n'existait pas auparavant.

*3 - Le poème est un objet reçu ou plutôt re-produit par un lecteur-auditeur.* Nous avons vu que le poème écrit ne possède, dans l'intervalle qui sépare deux lectures ou deux récitations, qu'un mode d'existence particulier: il n'a, d'une certaine façon, qu'une existence virtuelle et ne reprend sa pleine existence que lorsqu'il est réactivé par un lecteur. Faut-il dire alors que le poème est fait *pour* les lecteurs? C'est la perspective que proposent la théorie et la poétique traditionnelles: le discours, la tragédie ou la comédie sont faits pour provoquer chez l'auditeur un effet déterminé. Mais il faut ici prendre garde: cette finalité «impressive» de l'oeuvre ne fait pas partie de la réception mais des stratégies de production. C'est en effet un savoir et des techniques de fabrication qui, à une époque donnée, sont considérés comme capables de produire un effet recherché; c'est ce qui apparaît clairement dans la *Rhétorique* d'Aristote où sont codifiés des procédés permettant de faire naître tel ou tel état d'esprit chez l'auditeur. Ces procédés ont été en partie testés et vérifiés par l'expérience des orateurs, mais ils s'inscrivent aussi dans une conception générale de l'homme et de la société qui dépasse de beaucoup les vérifications empiriques que l'on avait pu en faire. Rien donc ne garantit leur validité absolue: il s'agit beaucoup plus

d'une théorie des effets sur le public que d'une étude objective de ces effets. Il ne suffit donc pas d'étudier cette théorie des effets pour connaître les effets réels produits par une oeuvre sur un public: effets voulus et effets produits n'ont aucune raison de coïncider en général, pas plus que les conséquences de nos actes ne correspondent strictement aux conséquences auxquelles nous nous attendions et que nous recherchions expressément. C'est précisément parce que l'oeuvre d'art est oeuvre, c'est-à-dire production, qu'elle ne peut se réduire à la pureté d'une intention et d'une signification voulue. Et s'il est vrai, comme le soutient Popper, que le point de départ des sciences humaines est l'étude des conséquences involontaires de nos actions, le principe d'analyse est plus encore valable quand il s'agit non seulement d'action mais de production d'une oeuvre (cf. K. R. Popper: «...the main task of the theoretical sciences. It is to trace the unintended social repercussions of intentional human actions». *Conjectures and Refutations*, London, Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 342).

Ainsi s'ouvre et s'impose un nouveau domaine d'études, le domaine de l'*esthétique*, tel que le définissait à peu près Valéry dans son *Discours sur l'esthétique*; entendons par là toutes les modalités par lesquelles le lecteur réagit au poème, et indépendamment d'une esthétique au sens habituel du mot, esthétique qui définirait dans l'absolu les caractéristiques et les normes de la Beauté. Pour reconnaître la pleine autonomie de ce domaine de recherches, il faut, avec Valéry toujours, affirmer clairement l'indépendance totale de la poétique et de l'esthétique du processus de production et du processus de réception: «En résumé, quand nous parlons d'oeuvres de l'esprit, nous entendons, ou bien le terme d'une certaine activité, ou bien l'origine d'une certaine autre activité et cela fait deux ordres de modifications incommunicables dont chacun nous demande une acco-





déjà existante. Alors que le langage et le poème *produisent* une signification chaque fois nouvelle. Et c'est ici qu'intervient une deuxième raison qui rend inexacte l'analogie entre communication et langage: le langage n'est pas transparent. Un code présente une traduction, une transcription en principe parfaite d'un message; le langage n'est pas seulement ambigu, de cette ambiguïté qu'étudient les linguistes, il a un sens fondamentalement indéterminé. Ce qui nous trompe ici, c'est la tradition philosophique et linguistique qui, depuis Aristote, fait du langage la transcription exacte d'une pensée qui existerait indépendamment de lui: «Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix» (Aristote, *De l'interprétation*, 16a). Il ne reste plus qu'à regretter, avec le cartésien Cardemoy, que les esprits ne puissent pas communiquer directement, sans avoir besoin de ce truchement grossier qu'est le langage: «Ainsi j'estime qu'il est bien plus naturel aux esprits de se manifester, c'est-à-dire de se communiquer leurs pensées par elles-mêmes et sans aucun signal, que de se parler, c'est-à-dire de se communiquer leurs pensées par des signes, qui sont d'une nature différente de celle des pensées» (Cardemoy, *Oeuvres philosophiques*, Paris, P.U.F., 1968, p. 210). Or il est clair que nous ne pouvons plus aujourd'hui nous satisfaire de cette conception du langage, ses rapports avec la pensée sont autre chose que la pure et simple représentation d'un sens déjà présent. La matérialité du signe fait qu'il n'est pas seulement représentation ou codage: il existe en tant que tel et apparaît comme irréductible à un sens qui l'épuiserait. C'est ici que l'art et en particulier la poésie, art du langage, nous permettent de mieux voir le rôle et la nature du langage en nous forçant à opérer un véritable renversement: le signe linguistique n'est pas un être double à la façon du signe selon Saussure, constitué d'un signifiant et d'un signifié qui seraient les deux faces indissociables d'une

même entité; c'est un objet du monde où se cristallisent des significations qui lui sont attachées mais ne sont pas en lui comme dans une boîte dont il n'y aurait qu'à les retirer. L'utilisation normale du langage, c'est celle qui apparaît en particulier, mais pas exclusivement, dans la poésie, quand le mot est là dans sa matérialité nue et s'impose au-delà de toutes les significations qu'il évoque et incarne. Dans cette perspective, les cas où — selon l'analyse classique — le signe dans sa matérialité s'efface et disparaît totalement dans la signification qu'il produit ne sont que des cas-limites; et même alors jamais le signe ne s'efface complètement au profit de ce qui serait une pure pensée. La poésie rappelle alors au linguiste que le langage est fait de mots.

Ainsi est fondée l'autonomie de la réception dans le fonctionnement des oeuvres symboliques: incarnée dans des signes à l'opacité irréductible, la signification ne peut être reçue comme elle a été produite, parce que production et réception sont des opérations et non de simples processus de communication. C'est un être vivant, doté d'un organisme et d'une histoire singulière, qui reconstruit, à partir des traces du poème, une signification dont seul un miracle pourrait garantir qu'elle correspond exactement à ce qu'avait «voulu dire» le poète. L'analyse esthétique des formes symboliques se propose d'étudier comment un consommateur — lecteur ou spectateur — reçoit une oeuvre. Il existe certes toute une tradition qui a cherché à étudier l'effet produit par la poésie et la littérature: citons, parmi bien d'autres, la stylistique de Riffature et l'esthétique de la réception de Jauss et Iser. Mais, sans entrer dans le détail des analyses qu'ils ont proposées, nous voudrions faire remarquer combien encore nous sommes loin d'accepter, franchement et sans réserve, la liberté d'interprétation du lecteur. La meilleure preuve en est l'absence presque totale d'études expérimentales dans le domaine de la réception des oeuvres littéraires,

comme si l'on reculait devant les conclusions que l'on soupçonne et que l'on redoute. Il est vrai que les résultats, nous le pressentons, auraient de quoi nous inquiéter: c'est ce qu'indique l'expérience jadis faite par I.A. Richards lorsqu'il donnait à interpréter des poèmes à ses étudiants, expérience qu'il a longuement racontée et analysée dans son livre *Practical Criticism* (Londres, Routledge and Kegan Paul, 1929). La leçon que nous donne l'expérience de Richards, c'est qu'au fond notre façon normale de lire un texte est, au sens propre du mot, aberrante (cf. J. Molino, «L'expérience d'I.A. Richards.» De la critique nue au mode d'existence de l'oeuvre littéraire», in *Poétique*, 59, 1984). On comprend alors pourquoi une analyse de la réception littéraire doit commencer par décrire, avec le plus de détails et de précisions possibles, comment nous percevons un texte; nous en savons encore trop peu pour aller au-delà de la description.

4- *Le poème, oeuvre de langage, nous parle du monde.* Nous venons d'insister sur la nature matérielle du signe linguistique et sur son irréductible opacité. Mais il faut prendre garde et ne pas en tirer une conclusion trop rapide en affirmant par exemple que le poème suggère et ne dit rien, ou dit n'importe quoi, ou ne dit que ce qui est inscrit dans son organisation matérielle de sons, de rythmes et de figures de construction. C'est que le poème, comme toute forme symbolique, renvoie à autre chose que lui. L'outil, création humaine et production symbolique, n'a pas de valeur en tant qu'outil s'il ne renvoie pas à sa fonction: à quoi sert-il? Il n'existe donc pas en soi, comme un autre objet du monde, il existe par rapport à une utilisation déterminée qui le prolonge. L'image figurée, peinture ou sculpture, n'a elle-même de signification que par rapport au modèle auquel elle renvoie. Le signe linguistique, enfin, renvoie à autre chose que lui-même. Ce n'est pas ici le lieu de préciser

le mode de renvoi du signe linguistique, beaucoup plus complexe, croyons-nous, que ne le laisserait supposer la distinction devenue traditionnelle entre signifié et référent, qu'il suffise de dire que, dans une perspective plus proche de Peirce que de Saussure ou Ogden-Richards, nous voyons dans le signe le point de départ d'un renvoi indéfini à une multiplicité d'autres signes. L'essentiel est bien que le langage nous *dit* quelque chose, ce dire étant précisément le renvoi à autre chose que lui-même. Le langage, et la poésie, qui est oeuvre de langage, nous parlent donc du monde et nous entendons par ce mot un peu vague, non point par exemple le monde physique par rapport au monde moral ou l'objet par opposition au sujet, mais tout ce qui, pour nous et de quelque façon que ce soit «est»: c'est-à-dire aussi bien les dieux que les hommes, les objets que les sentiments, les qualités abstraites que les réalités concrètes.

Ce sont ces considérations qui expliquent et justifient l'existence des poétiques «mimétiques», dont le modèle est bien évidemment fourni par les analyses d'Aristote dans la *Poétique*. Cette conception de la poésie et de la littérature en général a été si souvent condamnée depuis plus d'un siècle qu'il vaut la peine de s'attarder un instant à en retrouver la signification et la valeur profonde. On se souvient que, pour Aristote, ceux qui imitent imitent et représentent des hommes en action (1448 a); cette définition ne serait-elle valable que pour les littératures d'avant la modernité d'une part et d'autre part pour les genres littéraires «représentatifs», ce qui exclurait du même coup la forme la plus caractéristique à nos yeux de la poésie, c'est-à-dire la poésie lyrique ou la poésie «pure»? Il convient de s'appuyer ici sur l'analyse de l'oeuvre littéraire proposée par le philosophe Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1965<sup>3</sup>). R. Ingarden considère que l'oeuvre d'art littéraire

est constituée de plusieurs strates; mentionnons seulement, après la strate des configurations phoniques, la strate des unités de significations puis la strate des «objets représentés» («der dargestellten Gegenständlichkeiten»). Or cette strate des objets représentés n'apparaît pas seulement dans la tragédie classique ou dans le roman réaliste: elle est un élément constitutif de l'oeuvre d'art littéraire, quelle que soit par ailleurs la visée de l'écrivain. Si dans la poésie lyrique c'est un sujet — sous la forme du «je» — qui s'exprime et parle de son amour, le «je» met en scène et représente une personne, une subjectivité en acte. C'est qu'on a souvent confondu «objets représentés» et réalisme: le refus du réalisme n'entraîne pas, ne peut pas entraîner la disparition des «objets représentés», car il s'agit là d'une propriété constitutive du langage et, par conséquent, de l'oeuvre d'art littéraire. Par ailleurs, les «révolutions poétiques» depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, même lorsqu'elles mettent l'accent sur les distorsions et les subversions du langage, ne peuvent faire disparaître la couche des objets représentés — sauf peut-être les diverses formes du lettrisme — : objets oniriques, objets impossibles, objets illusoires et fantasmagoriques sont toujours des objets. Rien n'est plus caractéristique à cet égard que la poésie surréaliste dans laquelle les objets acquièrent une évidence d'autant plus frappante, d'autant plus pertinente qu'aucun des liens associatifs que nous avons coutume d'établir entre eux n'intervient pour en affaiblir l'irréductible singularité:

Un oiseau s'envole,  
Il rejette les nues comme un voile inutile..

(P. Eluard, *Georges Braque*).

La poésie, quelle que soit par ailleurs son orientation, pose donc un monde d'objets, ce qui justifie l'existence des poétiques mimétiques. Et l'on peut noter avec amusement que le développement récent des analyses de thèmes en poésie est sans doute un moyen de ruser

avec le renvoi nécessaire du langage à un monde: la critique thématique est une critique mimétique dans laquelle le problème de l'existence a été mis, comme dans la phénoménologie classique, entre parenthèses; les choses sont bien vues à travers une conscience qui les schématise et les constitue, mais, la conscience étant conscience - de - quelque chose, c'est toujours un monde — réel ou imaginaire — qui est visé dans et par le langage.

Ces dernières réflexions concernant la «mimesis» nous permettent de tirer une conclusion à valeur générale: pas plus que le poème ne saurait exister sans renvoi à un monde, il ne saurait exister sans participer des trois autres déterminations que nous avons successivement mentionnées. Objet du monde, le poème a une existence matérielle, mais il est en même temps produit par un créateur, reçu par un consommateur et il renvoie enfin à un monde d'objets représentés. Les grandes orientations de la critique — critique objectiviste du niveau neutre, critique expressive du niveau poétique, critique impulsive du niveau esthétique, critique mimétique du renvoi au monde — ne pèchent donc que par leur caractère unilatéral. Une théorie adéquate du poème — et de l'oeuvre littéraire en général — doit donc faire sa part à chacune de ces orientations critiques, qui décrivent et privilégient un aspect parmi d'autres de son mode, d'existence et reconnaître que le poème, c'est en même temps un objet du monde, le résultat d'une production, le point de départ d'une réception qui est aussi re-production, et renvoi à un monde d'objets représentés. C'est en cela que le poème est forme symbolique, si l'on entend par forme symbolique une réalité définie par l'existence de ces quatre déterminations. On comprend alors pourquoi le poème n'est pas un signe, si l'on entend par là l'entité à double face posée par Saussure, mais une forme symbolique dont l'analyse complète ne peut se

faire que si l'on prend en compte les quatre dimensions qui les caractérisent.

## **2<sup>ème</sup> proposition: la poésie est une forme symbolique artistique**

La poésie est une forme symbolique, mais parmi toutes les formes symboliques, elle jouit d'un statut spécial: la poésie est un art, ou une forme symbolique artistique. Une difficulté préliminaire surgit ici, qui vient de l'ambiguïté du mot *art*. On sait en effet que, jusqu'au moment où le terme s'est spécialisé comme synonyme de «Beaux-Arts», le mot *art* désigne seulement «un ensemble de moyens tendant à une certaine fin». Le point important que souligne cette évolution sémantique est que l'oeuvre d'art — au sens moderne du mot — a été longtemps considérée comme appartenant à la famille des productions réglées de l'activité humaine: ainsi sont mises en évidence les deux dimensions des formes symboliques que nous avons dégagées plus haut, la dimension de la production et la dimension de l'existence matérielle. Mais cette intrégration des beaux-arts dans le domaine plus vaste des productions humaines ne signifie pas qu'il y a eu pendant longtemps confusion entre les deux; elle nous oblige seulement à distinguer plusieurs espèces de formes symboliques. Ne voulant pas développer ici les éléments d'une sémiologie générale, nous nous bormerons à situer les formes symboliques artistiques par rapport à deux autres espèces de formes symboliques, les outils et les systèmes de communication et de représentation. Les outils, comme nous l'avons indiqué, constituent des formes symboliques en ce qu'ils n'existent en tant que tels que parce qu'ils servent à quelque chose de déterminé: cette utilisation possible fait qu'ils n'existent pas en eux-mêmes dans leur matérialité nue, mais seulement dans la signification que leur



donne leur usage virtuel. À côté des outils apparaît une deuxième espèce de formes symboliques: les systèmes de communication et de représentation, dont font partie le langage oral, le langage écrit qui, dans ses formes purement idéographiques, est indépendant du langage oral, et divers systèmes dont le matériau peut être l'image (dessins, diagrammes, plans) ou le son (langages tambourinés, etc.). Les formes symboliques artistiques constituent une troisième espèce: leur matériau est celui-même des systèmes de communication et de représentation, c'est-à-dire l'image, le son ainsi que le langage, mais ni l'intention ni la fonction ni les modalités de leur utilisation ne correspondent à celles qui sont mises en oeuvre dans les systèmes de communication et de représentation.

Ce qui les caractérise en effet, c'est la présence, reconnue par toutes les théories esthétiques, *d'un jugement du goût*. Nous prenons cette dernière expression dans un sens vague, sans nous prononcer sur le caractère plus ou moins intellectuel de ce jugement. Ce qui nous intéresse, c'est que la forme symbolique artistique est appréhendée selon une modalité spécifique, qui ne se retrouve pas dans les deux autres espèces de formes symboliques, et qui s'exprime, sous forme linguistique, de la façon suivante: c'est beau / ce n'est pas beau; cela me plaît / cela ne me plaît pas. Et nous ne faisons pour l'instant aucune différence entre l'orientation objective (c'est beau) et l'orientation subjective du jugement de goût. L'existence du jugement de goût nous paraît fondamentale, aussi bien en ce qui concerne la poésie qu'en ce qui concerne les formes symboliques artistiques en général. C'est que trop souvent les orientations récentes de la critique ont tendance à sacrifier, sinon à oublier, cette dimension: les structuralismes isolent l'oeuvre de sa réception et les poétiques qui fondent la spécificité de la poésie sur un contenu sémantique

particulier — citons pêle-mêle Croce, M. Dufrenne ou J. Cohen — naturalisent la poésie et rendent ainsi difficilement explicable le caractère fondateur du jugement de goût qui sépare la bonne et la mauvaise poésie, celle qui me plaît de celle qui ne me plaît pas. Or il n'y a pas de poésie ou d'art — pas plus que de morale — sans ce jugement de valeur: la poésie nous apparaît immédiatement comme bonne ou mauvaise, même si nous nous ingénions — comme le font beaucoup d'analystes contemporains — à cacher ce jugement sous des raisons fondées sur la nature et les propriétés intrinsèques du poème. Le rôle fondateur du jugement de goût nous permet de nous débarrasser de deux objections: l'objection fondée sur le relativisme et l'objection fondée sur l'opposition prétendument récente des catégories artistiques. Commençons par l'objection née du relativisme, selon laquelle les critères du beau et du goût étant variables, donc arbitraires, il n'y a pas de définition possible du beau: «Interrogez le diable; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to kalon*» (Voltaire). Et les sociologues ou anthropologues d'aujourd'hui reprennent le même thème en cherchant le plus souvent à réduire la spécificité de l'art. Or l'existence sans doute universelle du jugement de goût nous conduit à la conclusion suivante: même si les critères sont variables et les goûts divers — des goûts et des couleurs il ne faut pas discuter — le jugement esthétique est une donnée fondamentale dont l'anthropologie doit rendre compte. Deuxième objection, que nous écrivons sous la forme sous laquelle la présentent souvent les anthropologues, pour lesquels les catégories esthétiques sont une création récente: ce que nous considérons, nous, comme oeuvre d'art n'était, pour les hommes appartenant aux autres civilisations, que des objets dotés

d'une valeur fonctionnelle, pratique, magique ou religieuse, et n'était jamais appréhendé comme objets purement artistiques. La poésie par exemple pouvait être religieuse, magique ou dynastique mais n'avait pas de valeur proprement esthétique. Or, des travaux récents d'anthropologie de l'art viennent de montrer la fausseté de ce qui était devenu une idée reçue; nous pensons en particulier à l'admirable livre de S. Feld, *Sound and Sentiment* (Chicago, Chicago U.P., 1982), qui montre avec le plus grand détail comment les Kaluli de Nouvelle-Guinée disposent non seulement d'une musique et d'une poésie complexes mais encore d'authentiques et cohérentes théories de la musique et de la poésie, théories qui sous-tendent et fondent leurs jugements esthétiques. Les catégories artistiques ne sont donc pas le produit d'une évolution qui aurait peu à peu isolé, dans le cadre d'une division progressive du travail et de l'émergence, de nouveaux domaines autrefois confondus, elles sont bien une donnée anthropologique fondamentale. Pour autant que l'on puisse avancer des propositions empiriques de caractère général, il semble bien qu'il n'y ait pas de groupe humain sans poésie ou sans art. Si l'on s'adresse aux témoins les plus anciens de la culture humaine dont on puisse connaître directement les conditions d'existence, les tribus de chasseurs-cueilleurs encore vivantes ou récemment disparues, il est frappant de constater qu'elles semblent toutes connaître des formes diverses de poésie: je ne citerai que les Aborigènes d'Australie, qui ont longtemps passé pour les représentants les plus caractéristiques de la culture «primitive» et qui possèdent un extraordinaire trésor de poésies (cf. par exemple, parmi les publications récentes, le livre de R.M. Berndt, *Love Songs of Arnhem Land*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976). Apparaît ainsi la nécessité, si l'on veut construire une théorie générale de la poésie, de sortir du cadre traditionnel, non seulement de l'Europe mais aussi des grandes traditions écrites, pour faire leur

place, qui est essentielle, aux poésies orales des cultures traditionnelles; ce serait en même temps le meilleur moyen de mieux comprendre et apprécier les poésies orales de la tradition européenne, depuis les *Khardjas* andalouses jusqu'aux *balades* et *danses* de langue d'oc.

L'art est donc une catégorie anthropologique, comme l'indiquait vigoureusement P. Francastel: «La reconnaissance du caractère absolu et commun à toute l'humanité de l'émotion artistique rattache le Beau non plus à un modèle établi mais à l'exercice d'une faculté primordiale de l'espèce» (P. Francastel, «Esthétique et Ethnologie», in J. Poirier, éd., *Ethnologie Générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1707). Il n'est pas question de poser ici les fondements d'une anthropologie esthétique, mais — comme nous essayerons de le montrer plus loin — une analyse adéquate de la poésie ne saurait se faire sans esquisser cette anthropologie esthétique. Le point de départ, nous l'avons vu, est fourni par le jugement de goût, qui distingue souverainement entre ce qui plaît et ce qui ne plaît pas; à ce jugement de goût est associée une émotion dont la nature est bien difficile à préciser mais dont la présence ne fait pas de doute. Il est possible de relier cette émotion et ce jugement aux expériences physiologiques produites par les postures et les mouvements du corps ainsi que par la perception des images et des sons; comme le dit André Leroi-Gourhan: «Ce code des émotions esthétiques est fondé sur des propriétés biologiques communes à l'ensemble des êtres vivants, celles des sens qui assurent une perception des valeurs et des rythmes ou plus largement même depuis les invertébrés les plus simples une participation réflexe aux rythmes et une réaction aux variations dans les valeurs» (*Le Geste et la Parole, II La mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel, 1965, p. 82). À la racine donc de l'esthétique, la conscience des formes et des rythmes accompagnés d'émotion et de jugement de valeur. Mais

cet enracinement physiologique est l'objet d'une double mutation qui caractérise l'espèce humaine en tant que telle et que nous avons déjà vue à l'oeuvre dans la notion même de forme symbolique: l'homme *produit*, dans son corps ou dans des objets externes, des formes et des rythmes, comme le prouvent, dans des domaines divers, le jeu et l'outil. Ainsi apparaissent des schèmes, qui sont en même temps principes réglés d'organisation de l'objet et éléments constitutifs de l'objet: pensons en particulier aux rythmes réglés de la danse, de la musique et de la poésie qui se construisent selon des mesures déterminées. De la même façon le contenu sonore est organisé progressivement en échelles définies. En second lieu, ces produits signifient, c'est-à-dire qu'ils renvoient à autre chose qu'eux mêmes: l'image dessinée ou sculptée devient le portrait de quelqu'un ou de quelque chose. En même temps l'impression d'acceptation ou de refus, de plaisir ou de déplaisir, est transmise au jugement grâce à l'apparition du symbolique. Ainsi se mettent en place les éléments spécifiques qui définissent les formes symboliques artistiques: formes et rythmes qui s'inscrivent dans des schèmes; relation de signification et en particulier de représentation par rapport au monde; émotion du producteur et du récepteur; jugement de valeur. Il convient d'ajouter une précision: la présence d'une émotion ne récuse d'aucune façon la dimension cognitive de l'art, inscrite dès l'abord dans sa nature symbolique. Ces considérations à propos des formes artistiques vont se trouver, croyons-nous, justifiées, maintenant que nous allons nous demander ce qui constitue la spécificité de la poésie parmi les diverses formes symboliques.

### **3<sup>ème</sup> proposition: la poésie est l'application d'une structure métrico-rythmique sur les structures linguistiques**

1. Cette proposition, que nous avons présentée dans un travail antérieur (J. Molino et J. Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, P.U.F., 1982), donne — si l'on veut bien accepter cette formulation de parfuns aristotéliens — la définition de la poésie en faisant une espèce des formes symboliques artistiques, caractérisée par cette double relation au langage et au rythme. Explicitons un peu ce que nous entendons par là; nous voulons dire que, dans la poésie, on peut distinguer deux éléments constitutifs: le langage et, par ailleurs, une organisation métrico-rythmique indépendante du langage; celle qui se manifeste dans le vers, unité de base de la poésie. Cela ne signifie pas pour nous qu'il n'y a pas de rythme linguistique: il y en a un, qui se manifeste dans tous les actes de parole de façon plus ou moins marquée. Mais il y a, en outre, intervention d'un autre type de rythme, celui qui apparaît dans la danse ou la musique et qui est caractérisé par une organisation systématique et codée, ce que nous appelons structure métrico-rythmique. Cette structure métrico-rythmique est compatible avec le rythme linguistique, mais elle est extérieure au langage et vient *s'appliquer* sur lui. Elle est compatible en ce que le vers utilise, dans chaque langue, les propriétés spécifiques de son organisation — accents, tons, nature et rôle des syllabes — mais elle n'est jamais le reflet direct de cette organisation: la versification est en grande partie arbitraire, comme le prouve par exemple l'emprunt d'une versification étrangère par une langue qui ne possède pas les mêmes caractéristiques rythmiques (cf. le passage du vers germanique accentué et allitéré au vers médiéval allemand rimé ou le passage de la métrique latine aux métriques romanes). On voit alors que notre conception s'oppose directement à la conception défendue par R. Jakobson et les théoriciens de l'école

de Prague, telle qu'elle s'exprime déjà dans les fameuses *Thèses* de 1929: «Il résulte de la théorie disant que le langage poétique tend à mettre en relief la valeur autonome du signe, que tous les plans d'un système linguistique, qui n'ont dans le langage de communication qu'un rôle de service, prennent, dans le langage poétique, des valeurs autonomes plus ou moins considérables.» Certes, les auteurs des *Thèses* reconnaissent le rôle organisateur du rythme: «La langue des vers est caractérisée par une hiérarchie particulière des valeurs: *le rythme* est le principe organisateur et au rythme sont étroitement liés les autres éléments phonologiques du vers: la structure mélodique, la répétition des phonèmes et des groupes de phonèmes.» Mais tout semble indiquer que le rythme dont il s'agit ici est le rythme linguistique; interprétation que confirme l'analyse de Jakobson selon laquelle existe une fonction poétique *du* langage: «La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage» (*Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 218). Le même article de Jakobson dont est tirée la phrase précédente, «Linguistique et poétique», traduit clairement l'embarras de l'auteur qui veut absolument faire rentrer le système poétique dans le cadre du langage et de la linguistique: «Je dis, un phénomène linguistique même si Chatman a déclaré que «le mètre existe comme système en dehors du langage». C'est vrai, le mètre existe dans d'autres arts qui utilisent la chaîne temporelle. [...] Le mètre poétique, cependant, a tant de particularités intrinsèquement linguistiques qu'il est plus commode de le décrire d'un point de vue purement linguistique» (*Op. cit.*, p. 230). Pour nous, en revanche, il n'y a pas de fonction poétique du langage et la poésie naît précisément de l'interaction entre système linguistique et système métrico-rythmique.

Une objection pourrait nous être faite d'un point de vue différent: la poésie moderne s'est peu à peu détachée de son organisation métrico-rythmique traditionnelle. On a ainsi pensé qu'elle se serait, du même coup, rapprochée de son essence et son organisation rythmique ou phonique ne serait alors qu'un héritage issu des contraintes imposées par la transmission orale des premières poésies: mètre et jeux phoniques ne seraient alors que des mnémo-techniques; en s'en débarrassant, la poésie n'aurait fait qu'avancer sur la voie de la poésie pure. C'est l'opinion d'un G. Mounin ou d'un R. Caillois: «Cette langue, par essence, a d'autres visées que la seule signification. Elle apparaît soumise à des lois qui ne l'aident pas à nommer les choses avec précision, mais à domestiquer la mémoire» (*Trésor de la poésie universelle*, Paris, Gallimard, 1958, p. 8). Il nous semble que l'erreur est double: d'une part cette conception érige en absolu ce qui n'est qu'une figure passagère dans l'histoire de la poésie, la figure prise au XX<sup>e</sup> siècle par une poésie écrite qui veut se libérer des contraintes traditionnelles; d'autre part la poésie la plus libérée cherche à reconstruire par tous les moyens les structures métrico-rythmiques qu'elle récuse, ne serait-ce que par le moyen d'un rythme spatial qui s'ordonne sur la page blanche.

2. Il nous semble donc que la poésie est un mixte, un mélange de langage et de rythme et que c'est cette double nature qui lui donne sa spécificité: «Le merveilleux de la poésie est de créer une équivoque entre le rythme et les mots qu'il transporte, et dans le chant, les paroles sont d'autant moins intelligibles que le chant est plus réellement musique, comme si la fonction vocale penchait tantôt vers la servitude de l'expression intellectuelle, tantôt vers autre chose pour lequel l'intelligence, au sens de faculté de comprendre, n'intervient pas» (A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. II La mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel, 1965, p. 86). Il conviendrait



sans doute de faire quelques réserves sur le caractère non-intellectuel de la poésie, mais l'essentiel est de souligner, avec Leroi-Gourhan, la tension fondamentale de la poésie entre le rythme et le langage. Et c'est cette tension qui explique l'importance des *figures phoniques* — rimes, allitérations — dans la poésie. La possibilité de ces figures est donnée, bien évidemment, par la nature matérielle du langage, ce que nous avons appelé son mode matériel ou neutre d'existence; elle se manifeste aussi bien dans les jeux vocaux des enfants que dans les calembours et jeux d'esprits ou dans les associations de mots. La soumission du langage à une structure métrico-rythmique, telle qu'elle se produit dans la poésie, permet à ces figures phoniques de produire tout leur effet en même temps qu'elles s'organisent selon les schèmes que lui offre la structure métrique: outre les figures phoniques libres, des figures codées — rime, allitération — viennent doubler et souligner les éléments constitutifs du rythme. On voit alors ce que signifie la soumission du langage à une organisation métrico-rythmique: des éléments présents dans le langage sont réinterprétés et reconstruits selon le modèle que fournit cette organisation. Le langage est ainsi l'objet d'une véritable mutation.

3. C'est une mutation du même genre qui a lieu, croyons-nous, en ce qui concerne le domaine des *tropes* et des *figures*. Celles-ci existent dans la langue indépendamment de la poésie, dans la langue populaire comme dans le discours soutenu: «D'ailleurs, bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes [...]. En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures un jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques» (Dumarsais, *Des Tropes*). Il serait donc utile de poser l'existence d'un type de discours que l'on appellerait le

*discours orné*, caractérisé par l'abondance des figures; appartiendrait à ce type de discours la prose artistique de la tradition classique (cf. E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, Teubner, 1917-8, 2 vol.), le langage de la rhétorique mais aussi la langue imagée de l'insulte ou de la conversation. Il y a en effet dans à peu près toutes les traditions culturelles, à côté de la langue courante, une langue ornée qui ne se confond nullement avec la poésie: c'est le cas, bien sûr, en Grèce et à Rome, mais aussi dans la culture polynésienne (cf. par exemple H.M. Chadwick et N.K. Chadwick, *The Growth of Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940, t. III). Il ne faut donc pas assimiler et confondre ces deux créations différentes que sont le discours orné et la poésie. Mais il se produit ici une mutation comparable à celle qui mène des jeux phoniques à leur intégration dans le système poétique: la poésie utilise et reprend les procédés de la langue ornée mais ces procédés acquièrent alors une nouvelle valeur. Nous employons souvent des comparaisons dans la langue courante, et elles sont plus fréquentes encore dans le discours orné; mais la comparaison en poésie prend, à cause du cadre et de l'«aura» produite par l'organisation rythmique, une signification différente. La différence entre la formule populaire «tu es beau comme un astre» et les vers de Baudelaire

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre...

ne provient pas seulement des mots et de leur sens, mais aussi du système métrico-rythmique dans lequel il s'inscrit.

4. À côté des jeux phoniques et des figures, un troisième trait caractérise la poésie: c'est une *langue spéciale*. Créée par des spécialistes selon des règles particulières et s'inscrivant dans une tradition, la langue de la poésie est une langue de spécialistes, une langue spéciale, c'est-à-dire «une langue qui n'est employée que par des groupes d'individus placés dans des circons-

tances spéciales» (A. Vendryès, *Le Langage*, Paris, A. Michel, 1950, p. 299). Disons, pour employer un vocabulaire plus approximatif, que la langue poétique est un argot, qui tend à s'éloigner de la langue courante: c'est encore le résultat de cette mutation à laquelle l'organisation rythmique soumet le langage. Dans certains cas, la langue de la poésie — comme les argots cryptiques de voleurs — peut s'éloigner tellement de la langue courante qu'elle n'est plus guère compréhensible; même lorsqu'elle s'en rapproche davantage, elle conserve le plus souvent un vocabulaire particulier et des tournures spécifiques, et l'on comprend alors comment l'hermétisme est une tentation récurrente dans l'histoire de toutes les traditions poétiques: les langues spéciales tendent à se refermer sur elles-mêmes de façon à ne plus être comprises que par un petit nombre d'initiés.

5. Dernier trait enfin de la poésie et qui est toujours la conséquence de cette application sur le langage d'une structure rythmique externe: la tension entre les deux composantes, rythmique et linguistique, de la poésie se manifeste sous la forme d'un *jeu complexe d'interactions*. Les deux grands mouvements sont les suivants: il y aura d'un côté tous les phénomènes de coïncidence et de convergence entre les deux composantes et nous aurons à faire aux faits de *parallélisme* et de *répétition*, sur lesquels ont insisté R. Jakobson et les théoriciens formalistes de la poésie (cf. par exemple, R. Jakobson, «Grammatical Parallelism and its Russian Facet», *Language*, 42, 2, 1966); de l'autre côté les phénomènes de *discordances* et *divergences* entre les deux organisations, comme l'inversion, l'enjambement ou le rejet. Cette dialectique entre les deux constituants de la poésie nous semble donc être le caractère principal de la poésie dont les autres traits se déduisent directement.

Nous nous sommes bornés ici à esquisser un modèle sémiologique de la poésie. Il faudrait le préciser

sur plusieurs points et le compléter en faisant intervenir des dimensions que nous avons laissées de côté, la sémantique et la pragmatique de la poésie. Si nous les avons provisoirement laissées de côté, ce n'est pas que nous les considérons comme moins importantes, c'est qu'elles ne nous semblent pas participer de la nature propre de la poésie: celle-ci a des contenus définis, certes, dans une culture donnée, mais on s'aperçoit qu'elle peut, en fait, parler de tout. Il s'agirait donc de se livrer maintenant à une enquête qui permettrait de voir comment et dans quelles conditions la poésie accepte ou refuse des contenus et des thèmes définis. Il conviendrait aussi de faire intervenir l'histoire et de voir comment une tradition poétique naît, se développe et disparaît.