

Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres
de l'Université de Liège — Fascicule CCXL

Paul DELBOUILLE

POÉSIE ET SONORITÉS

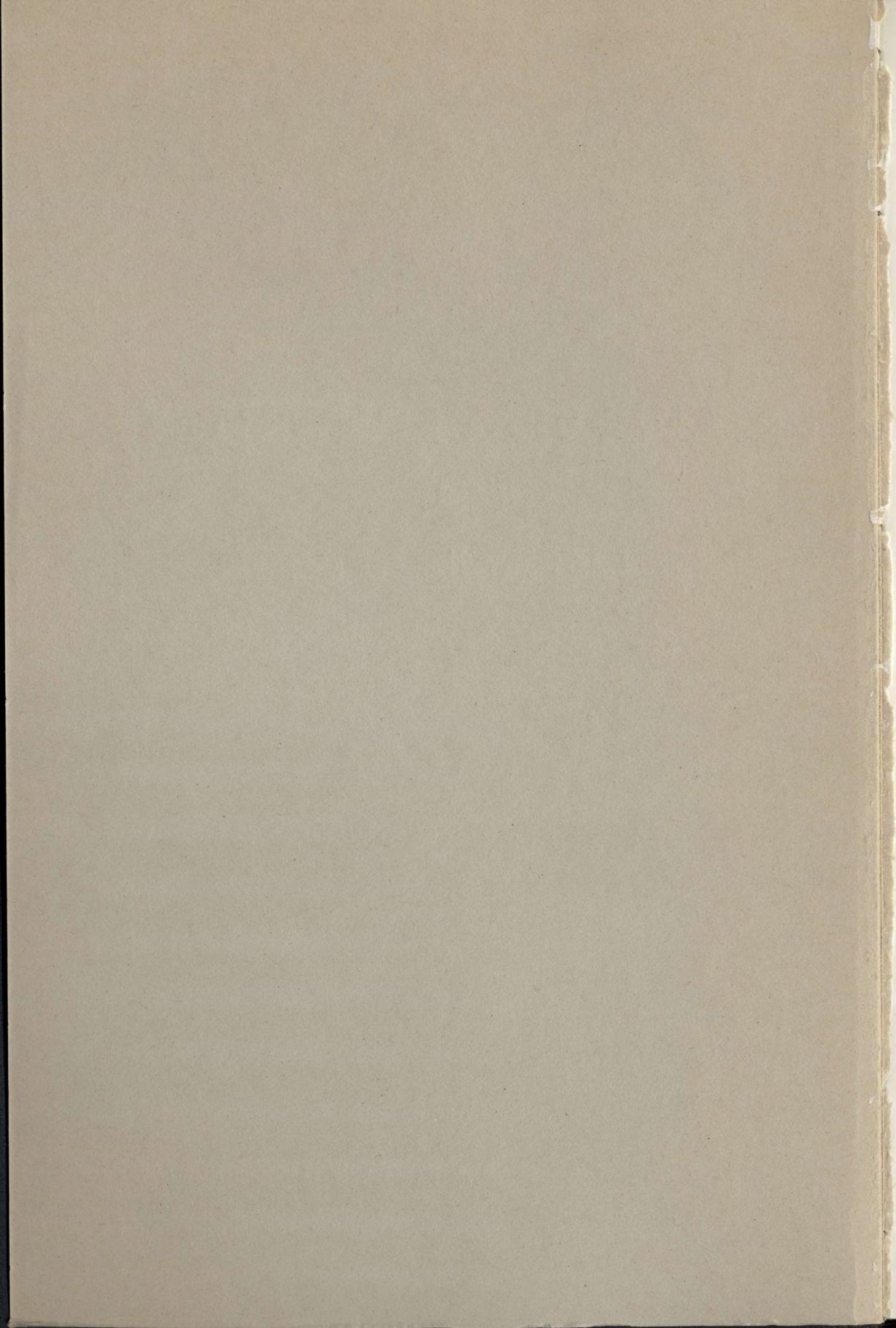
II

Les nouvelles recherches

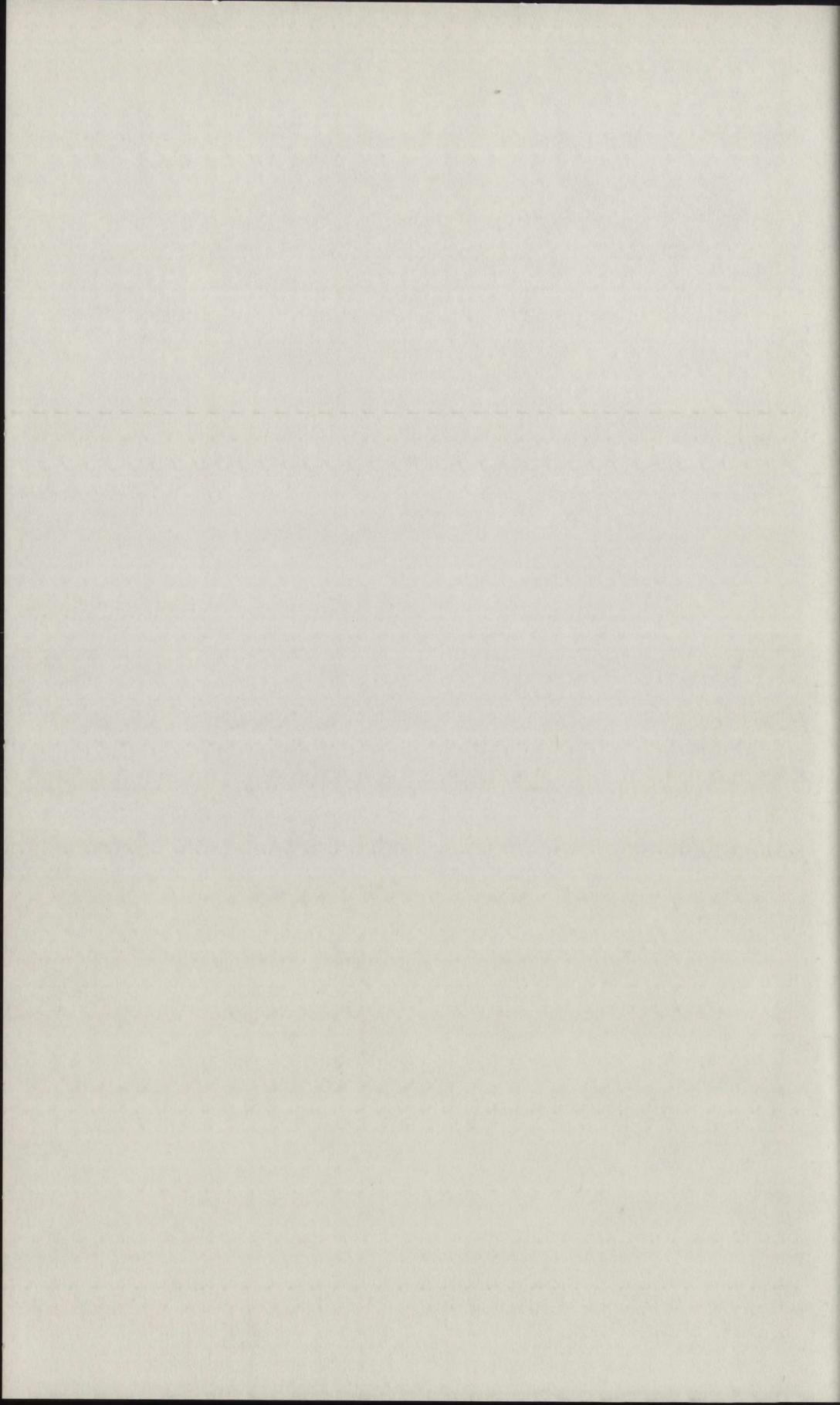


1984

Société d'Édition « Les Belles Lettres »
95, Boulevard Raspail, Paris (VI^e)



Bibliothèque
de la Faculté de Philosophie et Lettres
de l'Université de Liège



Bibliothèque
de la Faculté de Philosophie et Lettres
de l'Université de Liège

DU MÊME AUTEUR

Poésie et Sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CLXIII. Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Genèse, Structure et Destin d'Adolphe. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CXCIV. Paris, Les Belles Lettres, 1971.

Benjamin CONSTANT, **Adolphe.** Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu. Texte établi avec une introduction, une bibliographie, des notices, des notes et les variantes des deux manuscrits et des premières éditions par Paul Delbouille. Collection Textes français. Paris, Les Belles Lettres, 1977.

Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres
de l'Université de Liège — Fascicule CCXL

Paul DELBOUILLE

POÉSIE ET SONORITÉS

II

Les nouvelles recherches



1984

Société d'Édition « Les Belles Lettres »
95, Boulevard Raspail, Paris (VI^e)

Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres
de l'Université de Liège

Conformément au règlement de la « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres », le présent ouvrage a été examiné par une commission technique composée de M. Jean Mazaleyrat, professeur à la Sorbonne, et de MM. Louis Remacle, Léon Warnant, Philippe Munot et Jean-Marie Klinkenberg, professeurs à l'Université de Liège. M. Philippe Munot en a assumé la révision et a été chargé de la correction des épreuves. A tous, j'adresse mes remerciements pour leurs remarques et suggestions. J'en formule également à l'égard de M^{me} Françoise Tilkin, assistante à l'Université de Liège, qui, après avoir relu un premier état de mon manuscrit, a encore accepté d'aider à la correction des épreuves.

P. D.



D / 1983 / 480 / 18

I.S.B.N. 2-251-66240-5 broché

I.S.B.N. 2-251-67240-0 relié

© Copyright 1983

Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège
7, Place du 20 août, 4000 Liège, Belgique

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tout pays

Imprimé en Belgique

à *Louis REMACLE*

INTRODUCTION

Il y a maintenant plus de vingt ans qu'a paru l'ouvrage dans lequel j'essayais de dresser un panorama critique des théories et des méthodes d'analyse relatives aux valeurs suggestives des sonorités¹. La manière de poser les problèmes en cause a, depuis lors, sensiblement évolué, sous l'influence des développements explosifs de la critique littéraire et aussi, dans une mesure non négligeable, des progrès accomplis par la psycholinguistique d'une part, par la phonétique instrumentale de l'autre. Il y a donc place, aujourd'hui, pour une nouvelle enquête, qui soit en quelque sorte le prolongement de la première.

On pourrait s'imaginer que les débats sur les valeurs suggestives des sonorités en littérature sont datés et qu'ils appartiennent à un âge maintenant révolu des études littéraires. Mais cela n'est vrai, en fait, que pour certaines modalités, les plus connues et les plus traditionnelles, de la croyance en une puissance proprement signifiante de la structure sonore : celle, par exemple, qui a été illustrée par les travaux de Maurice Grammont². En réalité, la bibliographie du sujet ne cesse de s'enrichir, de nos jours, à une cadence très assurée, ainsi qu'en témoigne du reste le nombre des ouvrages et des articles qui vont être cités au fil d'un travail qui ne se prétend pourtant pas exhaustif. Et cela est dû, notamment, au fait que la plupart des courants nouveaux qui se développent dans le champ des études littéraires sont amenés, d'une manière ou d'une autre, à prendre en considération la possibilité d'existence de ce qu'on s'accorde de plus en plus à appeler, pour faire simple, le « symbolisme phonique ».

Il n'y a rien là de surprenant si l'on songe à la fortune que le « cratylysme » — pour reprendre un mot de Gérard Genette³ — a

¹ *Poésie et Sonorités*. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons. Paris, Les Belles Lettres, 1961.

² Faut-il rendre à nouveau ici la liste des ouvrages où Grammont a touché au sujet? Qu'il suffise de rappeler le plus important d'entre eux, *Le Vers français*.

³ Le sous-titre de son ouvrage intitulé *Mimologiques* est *Voyage en Cra-*

connue chez les philosophes, les linguistes ou les littérateurs, à travers les siècles et les pays. La question serait donc moins de savoir pourquoi le symbolisme est une constante de la pensée, au moins européenne, que de s'interroger sur la place exacte qu'il convient de lui faire dans l'ordre des préoccupations de l'homme réfléchissant sur les vertus de son langage, ce qui constitue bien, d'une certaine manière, le fond des débats qui vont nous occuper.

On verra plus loin, dans le détail, comment le problème est posé par le structuralisme jakobsonien et quelles réactions ces conceptions ont provoquées chez d'autres structuralistes. On aura l'occasion de se rendre compte également, même si c'est d'une manière plus incidente, que la dimension psychanalytique n'est pas absente du débat, ou que la sémiotique la plus avancée — celle de Julia Kristeva — ne dédaigne pas de faire appel à un certain symbolisme phonique. Il faudrait peut-être dire aussi que la « phonostylistique » développée par Pierre Léon, dans la perspective où Troubetzkoï situait cette discipline, fait une place aux éventuelles valeurs sémantiques des sons. Mais je voudrais m'arrêter dès maintenant, parce qu'il s'agit d'un essai de typologie qui remet en perspective la question du symbolisme phonique dans son usage littéraire, à la synthèse qu'a tentée Tzvetan Todorov, du point de vue de la « poétique ». Je vais avoir aussi l'occasion, au seuil de l'enquête qui va suivre, de rappeler quelles sont les composantes d'une question qui est plus complexe qu'elle ne peut le sembler.

Cette « mise au point », qui a paru sous le titre « Le sens des sons », se présente comme une tentative de classification des différentes théories relatives au symbolisme phonique. Todorov affirme d'emblée : « Il est ... presque impossible de trouver un auteur, tant soit peu intéressé aux problèmes du langage, qui n'ait pas émis une opinion sur le symbolisme sonore ou qui ne l'ait pratiqué d'une manière ou d'une autre », avouant par là que sa tâche n'est qu'un premier pas pour mettre en évidence des catégories essentielles « tout en respectant, dans leurs grandes lignes, les filiations historiques » (p. 446). La première partie, consacrée aux « théories »,

tylie, et Genette utilise ce néologisme pour désigner toutes les théories qui renvoient d'une manière ou d'une autre à un quelconque symbolisme des sons du langage. L'ouvrage est du plus haut intérêt pour qui s'intéresse à l'histoire et aux avatars d'une illusion aussi vieille, dirait-on, que l'humanité elle-même. Voir à son sujet la note que j'ai intitulée « Le pouvoir suggestif des sons ».

mérite surtout notre attention; la seconde, en effet, s'intéressant aux « pratiques », ne retient que leur « forme extrême », c'est-à-dire les cas où « l'on crée des séquences phoniques inexistantes dans la langue du locuteur », et laisse dès lors de côté l'usage littéraire, sauf pour ce qui est de phénomènes très marginaux, comme la « poésie phonique », représentée en France par le mouvement lettriste ¹.

Les théories sont groupées en trois familles, d'importance et de richesse variables, à savoir les « sémantiques », les « syntaxiques » et les « diagrammatiques ». C'est dans la première qu'on trouve les considérations les plus traditionnelles sur la question, puisque c'est là qu'il s'agit, à proprement parler, de l'association symbolique d'un son particulier à un sens particulier. Todorov y rassemble, sous l'appellation de « théories extralexicales », les explications relatives aux vertus acoustiques et articulatoires des sons, et, sous l'appellation de « théories lexicales », celles qui mettent en cause des valeurs fondées sur la présence des sons dans des séries déterminées de vocables.

Les différentes « théories extralexicales » ont en commun qu'elles considèrent le symbolisme des sons comme universel, c'est-à-dire non lié au vocabulaire de telle ou telle langue ou de tel ou tel groupe de langues. Autrement dit, ce symbolisme ne serait pas à proprement parler de nature linguistique, mais de nature physique, soit acoustique, comme dans les conceptions généralement défendues par Maurice Grammont et qu'on retrouve aujourd'hui chez Roman Jakobson, soit articulatoire, comme c'est le cas chez André Spire ² ou, à notre époque, chez le phonéticien hongrois Ivan Fónagy. Signalons en passant que, selon Todorov, « les théories acoustiques ont relativement peu de partisans dans la science actuelle », et qu'il ajoute : « on ne parvient pas à saisir autre chose que des associations subjectives » (p. 448). En revanche, les théories articulatoires seraient à ses yeux plus solides, dans la mesure où c'est à elles que se rapportent le plus souvent, comme nous le verrons d'ailleurs, la majorité des travaux des psychologues. Il reste néanmoins prudent à l'instant de conclure sur la réelle pertinence de ces travaux.

¹ Sur le lettrisme et sur Isidore Isou, son inventeur, je me permets de renvoyer à *Poésie et Sonorités*, pp. 239 sv.

² Je ne reviendrai pas à ses théories, dont il a été suffisamment question dans *Poésie et Sonorités*.

Les « théories lexicales » se subdivisent elles aussi en deux groupes. Si elles ont toutes en commun le fait qu'elles refusent le symbolisme universel, il y a, d'un côté, celles qui affirment que des valeurs fixes existent au sein d'une langue donnée ou dans des langues apparentées, ce qui est le cas des considérations de Mallarmé par exemple ¹, ou encore des recherches de Jespersen sur la voyelle *i* ², et de l'autre côté, celles qui considèrent qu'une relation entre son et sens ne peut s'établir, illusoirement du reste, qu'au « niveau du discours », c'est-à-dire dans un texte particulier ³.

Les théories de la seconde famille, qui sont dites « syntaxiques », tiennent moins de place. Elles offrent aussi un intérêt moindre pour notre propos, puisqu'elles ont précisément pour particularité de ne pas envisager la relation entre le son et le sens (ce qui est évidemment l'essence même du symbolisme phonique), mais uniquement la relation, dans la chaîne, entre les sons eux-mêmes ⁴. Todorov cite ici le nom d'un formaliste russe, Ossip Brik, qui s'est intéressé de très près à ces questions d'architecture phonique, et pour le domaine français celui de Becq de Fouquières ⁵, avant de

¹ Il s'agit bien entendu des *Mots anglais*.

² Otto Jespersen, linguiste danois bien connu, a cru découvrir que la voyelle *i* était très souvent associée, dans beaucoup de langues, à l'idée de petitesse, et il pensait que cette adéquation du son au sens avait joué un rôle important dans l'évolution linguistique. Je renvoie pour cela aussi à *Poésie et Sonorités*.

³ Todorov me fait ici l'honneur de citer comme exemple d'une telle attitude la position que je défendais dans *Poésie et Sonorités*. Il précise que c'est en réalité une manière de « refuser aux sons à peu près tout symbolisme », ce qui est évidemment très juste. Il ajoute malheureusement que si je n'ai pas eu de mal à « démontrer les contradictions, les inconsistances dans les théories ... qui soutiennent un symbolisme des sons plus fort », je reste ainsi « aveugle (sourd ?) au rôle des sons dans l'organisation du discours ». L'endroit n'est pas propice à une polémique que je ne souhaite du reste pas voir se développer, mais je ne puis évidemment laisser dire sans protester, au nom de diverses proclamations qui sont venues sous ma plume, dans mon livre et ailleurs. Dire que le rôle des sons est secondaire, ce n'est pas nier son intérêt. Ne pas donner dans les outrances d'un certain symbolisme, ce n'est pas refuser de voir le rôle des sons dans l'organisation du discours.

⁴ Il ne sera sans doute pas inutile de nous pencher sur les considérations de cet ordre, auxquelles on peut rattacher, pour hier, les pages que Grammont a consacrées à l'harmonie des vers et, pour aujourd'hui, les travaux de J.-P. Chausserie-Laprée ou de M. Gauthier sur l'euphonie, même si elles ne rentrent pas directement dans notre propos puisque, comme je viens de le dire, le rôle du symbolisme phonique y est nul (voir plus bas, le chap. III).

⁵ Becq de Fouquières est l'auteur d'un *Traité général de versification fran-*

faire un sort aux recherches de Saussure relatives aux « anagrammes ».

Restent enfin les théories « diagrammatiques », qui constituent la troisième et dernière famille. Il s'agit de conceptions qui cherchent à allier les deux perspectives précédentes, en considérant, comme dit Todorov, que « ce n'est pas le son isolé qui a un sens, mais une configuration de symbolisants qui désigne une configuration de symbolisés » (p. 453). Ici aussi, on voit apparaître une distinction entre deux types de théories, celles qui situent leur objet au niveau de la langue et celles qui le situent au niveau du discours. Pour le premier cas, Todorov donne en exemple un texte où Chateaubriand affirme que la lettre *a* « se trouve dans presque tous les mots qui peignent les scènes de la campagne », parce que, « ayant été découverte la première ... les hommes, alors pasteurs, l'ont employée dans tous les mots qui composaient le simple dictionnaire de leur vie ». Il ajoute que le même principe se retrouverait dans l'explication — défendue notamment par Roman Jakobson, — selon laquelle les labiales se rencontrent « dans les noms des notions et êtres premiers » (papa, maman, etc.), parce qu'elles sont plus faciles à prononcer.

Pour le second cas, celui où la théorie diagrammatique se développe au niveau du discours, Todorov, après avoir rappelé certains propos de Diderot, des remarques de Grammont et de Fónagy, met en évidence la méthode d'analyse des textes pratiquée par Jakobson, où l'on « cherche toujours à mettre en rapport l'analyse du plan phonique, menée de façon autonome, avec celle des autres plans du texte : grammatical, sémantique, prosodique »¹ (p. 454).

Cette organisation de la matière qui est proposée par Todorov a, comme je l'ai dit, le mérite de faire apparaître certaines composantes majeures de la problématique des sons en traçant des perspectives très claires. Il faut cependant noter que les travaux critiques, du passé comme d'aujourd'hui, se développent le plus souvent en transgressant les limites d'un tel classement. Les conceptions de Grammont, pour prendre à nouveau cet exemple bien

gaise où est énoncée un peu furtivement une théorie du « mot générateur d'harmonie », c'est-à-dire une sorte d'engendrement phonique du vers à partir des éléments constitutifs d'un mot important.

¹ Il va de soi que cette manière d'aborder la question du symbolisme sonore, moins neuve donc qu'il ne pourrait y paraître, au moins dans son principe, nous retiendra longuement (voir pp. 53 sv.).

connu, ne peuvent pas se ramener au seul type des « théories sémantiques » d'essence articulatoire. Et les idées de Jakobson, on vient de le voir, relèvent de la même manière de plusieurs de ces perspectives que Todorov distingue. Ce qui signifie qu'il n'aurait pas été pratique de suivre, dans les pages qui viennent, le plan ainsi tracé. Il reste que nous allons retrouver, chemin faisant, plus ou moins nettement, plus ou moins explicitement signalées, des distinctions qu'il est bon, de toute manière, d'avoir à l'esprit.

Si le petit livre que voici n'est pas organisé strictement selon les classements de Todorov, il n'est pas conçu non plus comme la suite pure et simple de *Poésie et Sonorités*. Ce premier ouvrage avait un côté « sottisier », comme on l'a dit ¹, qui était l'effet d'une capacité à l'agacement que le temps et l'expérience ont un peu émoussée. La recette, en outre, me paraît aujourd'hui facile. J'ai donc pris le parti de traiter les choses différemment, en cherchant à expliquer, aussi sereinement que possible, ce que sont les perspectives nouvelles, ce qu'elles révèlent à mes yeux d'apport positif et où se situent dorénavant les limites d'une recherche qui n'est, dans son principe, ni futile ni condamnable.

Je n'ai plus essayé, non plus, de mener mon enquête hors du domaine français autrement qu'au hasard de quelques lectures. Il m'a semblé en effet que la critique française d'aujourd'hui était suffisamment tributaire de ses voisines pour qu'il ne soit plus indispensable de faire un tour d'horizon systématique au-delà des frontières. Il y a peu de chances, tout compte fait, que les données du problème et les solutions proposées varient sensiblement de pays à pays à une époque où les échanges culturels sont ce qu'ils sont aujourd'hui.

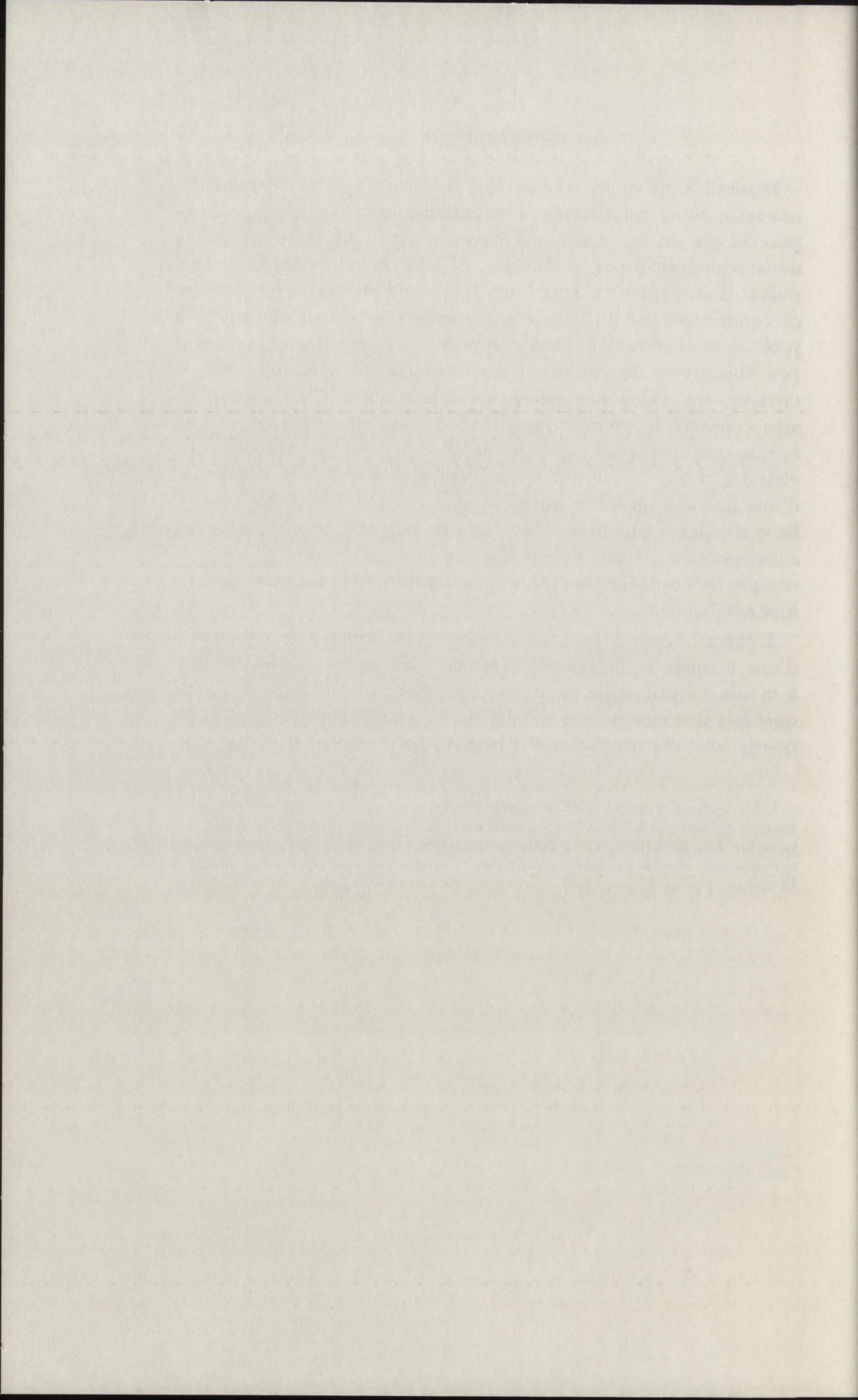
Le plan même du livre est sensiblement différent. Il ne s'agissait plus tellement de rendre compte de tentatives faites pour expliquer les fondements réels de la prétendue capacité signifiante des sons du langage que de présenter les différentes techniques proposées pour l'analyse des textes, à partir de conceptions qui sont du reste souvent plus prudentes aujourd'hui qu'elles ne l'étaient jadis.

¹ Le mot est de Genette (*Mimologiques*, p. 206), qui écrit : « sottisier aujourd'hui bien débordé par les 'égarements' de ces quinze dernières années ». Y a-t-il plus belle invitation à reprendre le sujet ? — A toutes fins utiles, on trouvera la liste des comptes rendus de *Poésie et Sonorités* plus loin, dans la bibliographie.

Il serait sans doute aventureux d'affirmer que cette prudence nouvelle, toute relative, tient essentiellement à ces progrès de la psychologie du langage que j'évoquais il y a un instant. Encore ne conviendrait-il pas, à l'inverse, de nier qu'une certaine relation puisse exister entre les deux faits. Il m'a en tout cas paru nécessaire de commencer par un bilan d'expériences qui tentent de cerner les problèmes avec rigueur et d'y apporter des réponses un tant soit peu objectives; de voir aussi comment étaient accueillies, par la critique, ces recherches menées en dehors d'elle. C'est à cela que sera consacré le premier chapitre. Ce n'est que dans un second temps que seront abordées les méthodes d'analyse textuelle. Le chapitre II s'intéressera à celles d'entre elles qui font intervenir, d'une manière ou d'une autre, et sous quelque forme que ce soit, le symbolisme phonique. Le chapitre III, élargissant l'enquête, s'intéressera à diverses démarches critiques qui s'efforcent de rendre compte de l'organisation sonore des textes littéraires sans recourir à ce symbolisme.

L'exposé tendra, tout en décrivant les différentes démarches d'une manière suffisamment détaillée pour qu'on en saisisse bien, à la fois, l'esprit et les caractères essentiels, à dégager petit à petit quelques-uns des nœuds du débat, en vue d'une synthèse finale que je souhaite claire et aussi positive qu'il se peut ¹.

¹ Le lecteur voudra bien excuser la disparité qu'il constatera dans les transcriptions phonétiques. Elle provient du souci de respecter autant que possible les graphies des différents auteurs cités, avec les conséquences qu'elles entraînent parfois, faisant par exemple naître l'équivoque quant à la nature phonétique ou phonologique des faits envisagés.



CHAPITRE PREMIER

LE SYMBOLISME PHONIQUE, MIRAGE OU RÉALITÉ ?

1. Les recherches expérimentales

Il est naturel, si l'on veut tirer au clair le problème de la mise en œuvre littéraire d'une éventuelle suggestivité des sons du langage, qu'on se tourne d'abord vers les psychologues. La rigueur à laquelle ont pu atteindre leurs recherches expérimentales donne en effet des garanties à celui qui souhaite se dégager de l'impressionnisme qui règne trop souvent en matière de poétique. Malheureusement, ce serait se leurrer gravement de croire qu'une vérité tout armée se dégage des expériences de plus en plus nombreuses, de plus en plus diversifiées et de plus en plus affinées qui ont été menées dans le domaine. Si le bilan n'est pas nul, bien loin de là, de recherches et de discussions qui s'étendent maintenant sur un demi-siècle, on est contraint de constater qu'un bon nombre de questions essentielles ne sont pas résolues et que les faits qui paraissent acquis laissent persister de larges zones d'ombre où les croyances trouvent encore le moyen de s'épanouir.

Il n'est pas utile de recenser dans le détail les travaux de tous ceux qui ont repris ainsi sur nouveaux frais, à la suite de Sapir — qui fait en quelque sorte figure de pionnier grâce à son célèbre article de 1929¹ —, le vieux problème du symbolisme sonore. Leur liste est fort longue, en effet, et l'on peut en trouver ailleurs de bonnes synthèses. Il importe surtout, pour le présent propos, d'enregistrer le plus clairement possible les conclusions de ces diverses enquêtes tout en traçant honnêtement leurs limites. C'est ce que je vais essayer de faire, en m'aidant du reste d'un excellent ouvrage de Jean-Michel Peterfalvi (*Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*)².

¹ « A Study in phonetic Symbolism », dans *Journal of experimental Psychology*, repris, en traduction française, sous le titre « Recherches sur le symbolisme phonétique », dans Edward Sapir, *Linguistique*.

² On lira une autre présentation du dossier, avec un complément d'infor-

Si les recherches de Sapir, déjà, ont établi que, dans une imposante majorité des cas, les sujets testés s'accordent pour reconnaître que l'opposition entre voyelle ouverte et voyelle fermée symbolise aisément l'opposition entre « grand » et « petit », des expériences menées par S. S. Newman sont allées plus loin (Peterfalvi, pp. 61-63). Elles ne prouvent pas seulement que ce qui se passe pour les voyelles se retrouve avec les consonnes, les sourdes (*p, f, s*, etc.) étant reconnues plus « petites » que les sonores correspondantes (*b, v, z*, etc.), elles établissent aussi qu'une opposition entre « clair » et « sombre » correspond à l'opposition entre « petit » et « grand ». De plus, elles font apparaître que le lieu d'articulation, pour les voyelles, et la qualité de sonore ou de sourde, pour les consonnes, sont à la base des jugements sur la taille et sur la clarté, tandis que la quantité vocalique et le degré d'aperture ne déterminent, eux, que des jugements sur la taille. Les travaux entrepris dans la même direction pour le domaine français¹ conduisent, semble-t-il, aux mêmes résultats, même si l'on n'est pas toujours absolument convaincu de la parfaite rigueur des méthodes mises en œuvre.

Que les qualités articulatoires des sons soient davantage en cause, dans ce symbolisme, que les faits acoustiques, c'est ce que paraissent établir les enquêtes de Fónagy sur des enfants hongrois, sourds de naissance d'une part, aveugles de naissance d'autre part, encore qu'il faille sans doute tenir compte, avant de conclure péremptoirement, des résultats négatifs apportés par d'autres expériences².

L'un des grands problèmes que les psychologues se sont posés

mation pour le domaine allemand, dans Hans Hörmann, *Introduction à la psycholinguistique* et un très bref résumé de la question dans Peterfalvi, *Introduction à la psycholinguistique*, pp. 77-82. — Je m'en voudrais de ne pas signaler aussi, sur le sujet qui nous occupe, l'ouvrage de Jacques Pohl intitulé *L'Homme et le Signifiant*. Postérieur à la synthèse de Peterfalvi, qu'il ne cite pas, il rend compte de quelques expériences intéressantes menées par l'auteur lui-même.

¹ Il s'agit de quatre articles de Chastaing : « Le symbolisme des voyelles, signification des *i* », « La brillance des voyelles », « L'opposition des consonnes 'sourdes' aux consonnes 'sonores' a-t-elle une valeur symbolique ? », « Si les R étaient des L ... » (Peterfalvi, pp. 64-65).

² Peterfalvi renvoie à l'article de Fónagy intitulé « Le langage poétique : forme et fonction ». Depuis lors, ces enquêtes ont été présentées avec un plus grand luxe de détails dans l'ouvrage que Fónagy a publié sous le titre *La Métaphore en phonétique*. Quant aux résultats divergents, ils ont été enregistrés, selon Peterfalvi, pp. 66-67, par R. C. Johnson, N. S. Suzuki et W. K. Olds.

serait de savoir si le symbolisme dont l'existence potentielle est ainsi attestée est ou n'est pas présent dans la structure des mots de la langue. Ici aussi les résultats enregistrés paraissent contradictoires. L'étude la plus rigoureuse, qui porte sur l'anglais¹, conduit à une réponse négative : les mots dénotant la grandeur d'une part, les mots dénotant la petitesse d'autre part, ne se distribuent pas, sur la base de leur structure sonore, selon un clivage relevant du symbolisme phonétique. Toutefois, des travaux d'auteurs divers, fondés il est vrai sur des dénombrements qui ne sont pas exhaustifs ou sur des exemples arbitrairement choisis, viennent infirmer cette conclusion². Ce qui conduit Peterfalvi, non sans quelque audace peut-être, à estimer que, pour les langues indo-européennes en tout cas, « les phonèmes qui composent les unités signifiantes liées à certaines expériences sensorielles semblent bien ne pas se distribuer au hasard » (p. 69)³.

Dès lors qu'on aurait accepté une telle conclusion, il s'agirait évidemment de déterminer si c'est un symbolisme phonique d'essence extralinguistique qui aurait fondé la structuration du vocabulaire des langues en cause ou si, au contraire, c'est cette structuration même, due au hasard, qui serait à la base d'un symbolisme acquis par les locuteurs au travers de leur expérience linguistique. Je ne surprendrai personne, je crois, en disant que les commencements de réponse qu'on a apportés à ce problème sont à nouveau contradictoires. Certains, dont Maxime Chastaing (« Nouvelles recherches sur le symbolisme des voyelles »), tirent argument de

¹ Il s'agit de l'article déjà cité de S. S. Newman (Peterfalvi, p. 67).

² Peterfalvi (p. 68) renvoie à J. Orr, à E. Thorndike ainsi qu'à M. Chastaing : articles déjà cités et, en outre, « Nouvelles recherches sur le symbolisme des voyelles » et « Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse ».

³ Faut-il dire qu'il s'agit là du type même de débat qui n'est jamais clos ? La place plus ou moins grande que l'« iconisme phonétique » tient dans les langues naturelles est un problème qui revient périodiquement à l'ordre du jour chez les linguistes, en Amérique notamment. On lira par exemple avec curiosité et intérêt l'article de R. W. Prescott intitulé « Linguistic Iconism » où l'auteur plaide avec vigueur pour qu'on reconnaisse la part d'imitation qui existe, sur divers plans, dans le langage. Comment ne pas signaler aussi, en France, les efforts déployés (avec un bonheur inégal) par un homme comme Pierre Guiraud (*L'Étymologie*) pour faire une place au symbolisme des sons parmi les forces qui déterminent l'évolution phonétique des langues ? Loin de moi, bien entendu, l'ambition de prendre attitude sur un terrain comme celui-là, qui est au moins aussi peu sûr que celui où l'on se meut lorsqu'on veut parler de littérature.

ce que les résultats des tests sur la valeur des sons apparaissent comme plus stables que la fidélité des langues au symbolisme (l'allemand, par exemple, a plus de *e* que de *i* dans son vocabulaire de la petitesse) pour affirmer que le symbolisme est premier et la structure des langues sa simple conséquence. D'autres, Taylor notamment (Peterfalvi, p. 70), constatant l'existence de valeurs propres à certains sons chez les utilisateurs d'une langue dont la structuration est conforme à ces valeurs, et non chez les utilisateurs d'autres langues dont ce n'est pas le cas, en déduisent que le symbolisme serait bien d'essence linguistique.

L'attitude de Peterfalvi, devant un tel débat, est à la fois prudente et constructive. Il reconnaît que le symbolisme phonique a une dimension linguistique, n'en voulant pour preuve que le fait, solidement établi, semble-t-il, par diverses expériences, que l'élément phonique auquel s'accrochent les éventuelles valeurs symboliques est toujours le phonème, en tant qu'unité discrète, et non le son, avec ses contours indécis et mouvants, variables au gré des différentes réalisations. Il propose de considérer que la force première est le symbolisme naturel, mais que celui-ci peut être contrecarré ou corrigé sur certains points par la structuration propre à une langue donnée : « des associations linguistiques, écrit-il, peuvent ainsi s'opposer ou se surajouter aux associations extralinguistiques directement acquises par l'individu au contact du monde physique » (p. 78).

A cette question en est liée une autre, capitale pour notre propos : comment connaître les limites qualitatives du symbolisme phonétique. Jusqu'ici, en effet, il n'a été question que de valeurs simples, relevant de sensations élémentaires. On se doute, évidemment, que les psychologues ont été curieux d'aller plus loin, pour explorer l'immense champ des significations complexes. En 1933 déjà, Bentley et Varon avaient glissé, parmi les valeurs symboliques qu'ils exploraient, la « bêtise » et l'« attachement sentimental », mais on ne peut rien tirer de leurs recherches, qui restent beaucoup trop limitées. En réalité, si on se réfère à des travaux plus récents, on est conduit à considérer, comme le fait Peterfalvi, que les valeurs symboliques « complexes » et « extrasensorielles », « si elles peuvent être attachées aux sons dans certains cas, le sont en tout cas avec beaucoup moins de régularité et d'accord entre les sujets que les valeurs symboliques 'sensorielles simples' » (p. 71). Et il apparaît aussi — en quoi la présente question est en relation avec la précé-

dente — que ce sont les valeurs « complexes » et « extrasensorielles » qui sont le plus liées à un conditionnement culturel.

Il va de soi que ce terrain-là, qui est celui où se développent de préférence les considérations sur les sons en poésie, devrait être défriché plus soigneusement et plus systématiquement qu'il ne l'a été jusqu'ici. Mais il faut dire que les premiers résultats enregistrés ne sont pas des plus encourageants pour les partisans d'un symbolisme phonique omniprésent et vigoureux. Peterfalvi, quant à lui, reste très réservé. L'expérience à laquelle il se livre s'en tient prudemment à ce qui est relatif au symbolisme universel, c'est-à-dire, par voie de conséquence, aux valeurs « attachées à des expériences sensorielles simples » (p. 78). Il s'agit en fait des notions de « grandeur », de « clarté » et d'« angularité ». S'il n'est pas utile de rapporter l'expérience dans le détail de sa technicité, il importe de connaître ses conclusions, qui sont d'autant plus significatives qu'elles recourent des résultats obtenus par d'autres :

- 1) La sonorité consonantique joue un rôle dans les trois dimensions synesthésiques : les consonnes sourdes sont plus « petites », plus « claires » et plus « angulaires » que les consonnes sonores ;
- 2) La place d'articulation des voyelles joue également un rôle dans les trois sortes d'évaluations : les voyelles antérieures sont jugées plus « petites », plus « claires » et plus « angulaires » que les voyelles postérieures ;
- 3) En plus de ces deux traits articulatoires, il y en a de spécifiques pour l'« angularité » et pour la « grandeur » : la labialisation des voyelles (les voyelles labialisées sont jugées les plus « arrondies ») et l'aperture vocalique (les voyelles ouvertes sont jugées les plus « grandes ») (p. 88).

Il ne faudrait évidemment pas commettre l'erreur de considérer de telles conclusions comme définitivement acquises. Trop de questions restent à étudier pour qu'on prenne pour argent comptant des expériences qui n'ont pas toutes égale valeur. Divers facteurs, liés aux circonstances, à la manière de prononcer, à l'intention qu'on y met, au fait que le locuteur est ou non visible par le sujet interrogé, ont trop d'importance pour qu'on se contente d'entériner en vrac les résultats obtenus. Il reste que la convergence d'un bon nombre d'enquêtes et de tests peut laisser penser que tout n'est pas faux ou illusoire dans la synthèse proposée et qu'on est dès lors sans doute autorisé à la tenir pour provisoirement admissible.

Les tests dont on a rendu compte jusqu'ici ont porté, pour des raisons qu'on devine aisément, sur des sons du langage assemblés de manière à former des vocables « non significatifs », c'est-à-dire inexistantes dans la langue des sujets interrogés¹. Il était évidemment nécessaire de savoir si l'existence du symbolisme phonétique, qui semble avérée dans ces conditions, se confirme lorsque sont mis en cause, au contraire, des mots réels. Toute une série d'expériences relatives à ce problème ont été entreprises (Peterfalvi, pp. 129-135). Certaines d'entre elles, les plus nombreuses malheureusement, attaquent la difficulté par son versant le plus abrupt, et ont donné lieu, pour cette raison, à des résultats tellement contradictoires qu'on ne voit pas comment en tenir compte. Il s'agit de tests de « devinement », comme on les a parfois appelés, c'est-à-dire qui consistent à demander aux sujets d'apparier, à des mots de leur langue, des mots d'une langue qu'ils ne connaissent pas, afin de voir si l'opération à laquelle ils se livrent est dictée par une quelconque symbolique des sons. Mais les risques d'interférence sont tels entre le symbolisme proprement dit et d'autres facteurs qui lui sont étrangers, que l'appréciation des résultats, — qui sont du reste contradictoires, — est en fait impossible. C'est la raison pour laquelle Peterfalvi, qui rend honnêtement compte de ces tentatives, a opté quant à lui pour un autre type d'expériences, qui tend simplement à voir si les mots de la langue appartenant à cinq catégories sémantiques qui vont des expériences sensorielles auditives jusqu'à la pure abstraction, sont également sentis comme adéquats, ou si, au contraire, l'adéquation est plus sensible dans telle ou telle des catégories envisagées. Les résultats sont clairs : les termes considérés comme les plus adéquats sont de loin ceux qui traduisent des expériences sensorielles auditives, après quoi viennent ceux qui traduisent des expériences sensorielles simples autres qu'auditives et ceux qui traduisent les mouvements (dans cet ordre pour une première expérience, dans l'ordre inverse pour une seconde) et ensuite, mais loin derrière, les mots abstraits, puis

¹ L'utilisation de ces « logatomes », comme on les appelle en psycholinguistique, ne peut se faire, dans le domaine qui nous occupe, qu'avec des précautions redoublées. Il importe en effet d'une part de veiller à ce que le contexte lui-même reste parfaitement neutre, et d'autre part à ce que le logatome évite au maximum les phénomènes de phonétique combinatoire. Ici non plus, évidemment, on ne peut avoir tous ses apaisements au sujet de certaines des expériences qui ont été menées.

les mots désignant des objets. La conclusion de Peterfalvi s'exprime en ces termes :

On peut conclure ... que le symbolisme phonétique (ou au moins le sentiment que celui-ci existe) n'est pas restreint à des mots artificiels inventés pour les besoins de la cause. On retrouve ce symbolisme dans l'image que se font les sujets de certains secteurs de leur propre lexique. Cependant, les sujets avaient ici à juger des mots isolés de tout contexte : il ne s'agit donc pas non plus d'un symbolisme phonétique intervenant dans l'utilisation normale de la langue, dans l'acte de parole proprement dit. Il n'est pas exclu que ce dernier processus existe réellement, mais il n'a pas été exploré dans la présente expérience (p. 140).

Cette conclusion me paraît intéressante dans son ensemble, mais tout particulièrement dans sa seconde partie, car elle rejoint par là une remarque qui a été faite et qui doit être répétée. Elle porte sur le caractère artificiel — par rapport aux conditions normales du fonctionnement du langage et de la lecture de la poésie — de ces tests. Il ne s'agit évidemment pas de critiquer les méthodes employées, qui sont les seules à pouvoir, dans l'état actuel des choses, en isolant soigneusement les divers paramètres, garantir la solidité des résultats. Simplement, il faut être conscient de ce que le fossé est extrêmement large entre ce que l'on sait, de science sûre, et ce qu'on devrait savoir vraiment pour parler sans risques excessifs de la puissance suggestive des sons en poésie¹.

2. Interprétations et extrapolations

Ici de même qu'en toute matière où la recherche de la vérité devrait nous guider, il faut se garder des actes de foi. Dans un sens comme dans l'autre. S'il est trop simple, par exemple, de

¹ Plus près de nous, on a pu lire un essai de synthèse d'Eli Fischer-Jørgensen intitulé « On the universal character of phonetic symbolism with special reference to vowels ». L'article est d'autant plus attachant que, écrit par quelqu'un qui avoue avoir lu tardivement le livre de Peterfalvi (p. 86, n. 2), il manifeste la même prudence sur les mêmes points. L'auteur est sensible, notamment, à l'écart qui existe entre les tests et la réalité linguistique (p. 85). D'autre part, il n'est que modérément séduit par certaines propositions de Fónagy : lorsque celui-ci, par exemple, explique les valeurs opposées du *i* et du *u* par le fait que dans le premier cas la langue est dressée vers la lumière du monde extérieur tandis que dans le second elle se tourne vers la noirceur du pharynx (p. 87). La conviction qu'on retire de sa lecture rejoint en fait celle qu'on éprouve en lisant Peterfalvi, à savoir que si le « symbolisme phonique » n'est pas un leurre, il faut l'étudier en se gardant de toute extrapolation hâtive.

rejeter en bloc, comme certains sont tentés de le faire, les travaux des psychologues pour la simple raison que les enquêtes sont toujours critiquables sur l'un ou l'autre point de détail, et sans tenir compte, à l'opposé, de ce qu'ont de significatif des convergences qui ne peuvent évidemment pas être toutes fortuites, il est au moins aussi grave, comme on le voit faire par d'autres, de s'affranchir de la moindre rigueur et de la moindre prudence pour construire, à partir de faits isolés et grossiers, des systèmes complets et raffinés.

Il me semble, pour ne prendre qu'un exemple de la première tendance, que Christian Louis Van den Berghe va un peu vite, dans son imposant ouvrage sur *La Phonostylistique du français*, lorsqu'il rejette comme non significatives toutes les recherches des psychologues du langage. Pour embryonnaire qu'elle soit, et partielle, et imprécise aussi quant à ses limites exactes, la réponse que ceux-ci donnent à la question de l'existence d'un symbolisme phonique est positive. Ce qui importe, bien entendu, et là je rejoins tout de suite Chr. Van den Berghe, c'est d'abord de souligner qu'il n'est pas raisonnable d'extrapoler sans retenue, et Dieu sait — nous allons du reste le voir — que certains ne s'en sont pas privés et continuent, aujourd'hui comme hier, de s'abandonner à leur imagination¹; c'est ensuite de montrer, comme je l'avais fait moi-même partiellement en 1961 et comme il le fait massivement et systématiquement en 1976, que dans les considérations de la critique, dans les commentaires sur la poésie — c'est-à-dire là où le problème prend sa véritable signification à nos yeux — tout est dans tout : les inconséquences, les contradictions, bref l'incohérence la plus totale se manifeste joyeusement, au point de donner à penser que si, *in vitro*, dans l'espace aseptisé du laboratoire, le symbolisme sonore peut se manifester, *in vivo* en revanche, le magnétisme insidieux qui porte certains sons vers certains sens ne résiste pas aux forces vives, parfois brutales, toujours contraignantes, qui habitent le poème.

Ce qui est sûr en tout cas — m'y voici —, c'est qu'il est très abusif d'essayer de nous faire croire que la caution de la psychologie suffit à rendre inattaquables jusqu'aux rêveries les plus audacieuses d'un certain « cratylisme », pour reprendre à nouveau le mot

¹ Je me permets de renvoyer à mon compte rendu de l'ouvrage, en ajoutant que parmi les victimes de la sévérité de Van den Berghe se trouve notamment R. G. Cohn, qui est l'auteur de plusieurs livres sur Mallarmé où l'on assiste, sur le terrain des sonorités, à quelques beaux dérapages incontrôlés.

de Genette. La manière dont Henri Morier, par exemple, dans la deuxième édition de son *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, se retranche derrière l'autorité des psychologues dont nous venons de parler, en les présentant comme des « esprits d'avant-garde », grâce à qui « la connaissance de la poésie accomplit des progrès décisifs », est très abusive. Car non seulement la plupart des autorités invoquées n'ont jamais posé le problème des mécanismes de la poésie, mais encore doit-on savoir qu'il y a un fossé — un véritable abîme, même — entre les propositions prudentes de ces chercheurs et les affirmations aussi peu fondées qu'enthousiastes de Morier.

Ce qui rend les considérations qu'il émet particulièrement séduisantes — et d'autant plus dangereuses — c'est qu'elles ont pour elles toutes les apparences de la parfaite cohérence, en même temps qu'elles semblent reposer sur une étude minutieuse des réalités phonétiques. Comme Grammont lui-même hier, Morier croit aujourd'hui qu'il suffit de mettre en évidence les composantes acoustiques et articulatoires des sons du langage pour que se dévoilent à nos yeux émerveillés les trésors de leurs pouvoirs expressifs. Ce qui fait défaut, comme c'était le cas déjà chez l'auteur du *Vers français*, c'est l'assurance que la passerelle reste solide qui devrait permettre de franchir sans risques la distance séparant les impressions « sensorielles simples », pour parler comme Peterfalvi, des impressions « sensorielles complexes », et ces dernières des valeurs « extrasensorielles ». Là où le psychologue, prudemment, s'arrête et s'interroge, Morier s'enhardit, confiant dans la seule force d'évidences qui pourraient bien être trompeuses et ne s'embarrassant pas d'autres preuves que celles que lui fournit une théorie des correspondances qui n'est pas exempte, il faut le dire, d'un certain mysticisme.

Les principaux articles du *Dictionnaire* dans lesquels se manifeste la théorie du symbolisme sonore sont, à prendre les choses plus ou moins logiquement, *onomatopée*, *harmonie imitative*, *correspondances*, *consonne*, *voyelle* et, pour un complément sur un point particulier, *température*. C'est en les lisant dans cet ordre, me semble-t-il, qu'on suit le plus aisément un développement qui va de l'imitation de phénomènes sonores naturels par les moyens du langage au symbolisme proprement dit, dans le détail de ses infinies ressources.

Je ne vais pas reproduire par le menu des explications qui s'étalent longuement dans les pages du *Dictionnaire*. Ce qu'il importe de

souligner, essentiellement, c'est ce que la démarche a d'aventureux. Dès l'article *onomatopée*, on a des raisons d'être mis en alerte, car à côté de réflexions très pertinentes sur la nature du phénomène, sur le caractère approximatif de l'imitation, par exemple, ou sur la relativité des moyens mis en œuvre, d'une langue à l'autre, on lit déjà, à la faveur de remarques en apparence anodines, que le *v* de *salive* et de *bavard* « appartient à une série de mots où il semble traduire l'idée commune de plaisir : salive, voluptueux, avide, velouté, savourer, ivresse, envoûter », que *escarlate* « est devenu expressif le jour où, avec ses deux 'a', il a signifié *d'un rouge éclatant* » ou encore que c'est « par une tendance à l'onomatopée » que *corneline* est devenu *cornaline*, que *colophone* est devenue *colophane* et que *marle* a pris « le caractère triste et désagréable de la finale *rne* (voir : drapeau en *berne*, *morne*, *terne* etc.) dans sa nouvelle forme 'marne', boue qui colle aux semelles et freine la marche » (p. 799). Mais c'est dans le long article *correspondances* (pp. 311-337) qu'on comprend le mécanisme qui conduit à formuler, sous forme d'affirmations assurées, des propositions qui restent pourtant — et c'est le moins qu'on puisse en dire — sujettes à caution. Après un rappel détaillé du système de Swedenborg et quelques « repères historiques » qui vont de Fénelon (1669) à Huysmans (1887), Morier définit les « espèces » de correspondances qui sont, selon lui, à côté du « symbolisme phonétique direct » auquel il ne s'attarde guère, au nombre de cinq.

Il y a d'abord les « correspondances connexes », qui relèvent du réflexe conditionné et sont donc le produit d'un apprentissage circonstanciel fait le plus souvent dans la petite enfance. C'est par là que s'expliquent les valeurs du mot *rose* (évocateur « d'agrément, de loisir, de fête, de caresse et d'amour »). Mais si celles-là sont très générales, d'autres peuvent être toutes particulières, comme celles dont Proust fait état dans *A la Recherche du temps perdu*. Il y a ensuite les « correspondances réfléchies ou synesthésies », les plus connues paraît-il, et parmi elles la très fameuse audition colorée. Il s'agit d'un lien conscient qui s'établit entre des sensations d'ordres différents. Pour Morier, l'existence du phénomène ne fait pas le moindre doute. L'explication est simple. Par exemple, « les voyelles postérieures et les nasales, de fréquence relativement basse, évoquent l'ombre », tandis que « les voyelles antérieures évoquent la clarté »¹. L'auteur du *Dictionnaire* manifeste une certaine prudence

¹ Un dessin qui accompagne ces considérations fait bien voir où est le

à l'instant de savoir si on peut aller plus loin et attribuer une couleur déterminée à chaque voyelle. Mais ses réserves tombent vite devant la convergence des témoignages selon lesquels, paraît-il, le *a* antérieur est perçu « comme la voyelle exprimant le mieux l'éclat du rouge » (p. 321). Les « correspondances analogiques » dont il nous parle alors ne nous éloignent pas de l'audition colorée. Au contraire, elles vont permettre de compléter la gamme des équivalences, après nous avoir fait comprendre pourquoi le *a* de Rimbaud n'était pas rouge, mais noir. C'est qu'il s'agissait sans doute d'un *a* postérieur, alors que c'est le *a* antérieur bref qui rougeoie, grâce aux « séries associatives sonores » fondées sur l'existence de la voyelle en cause dans les synonymes de rouge. C'est le même mécanisme qui fait voir le *u* français « bleu de nuit », et « jaune-brun » les différentes variétés du *o*. A la suite de quoi Morier ne résiste pas à la tentation de proposer un essai de « tableau raisonné des voyelles françaises dans l'audition colorée » qui se présente (je suis contraint de passer sur les détails du raisonnement) de la manière suivante :

α grenat, pourpre, rouge sombre, presque noir.

a écarlate, rouge éclatant, incarnat.

ã amarante, brun ambré, palissandre, violacé.

o or, mordoré, couleur d'automne.

o fauve, jaune, or terni.

õ bronze, vieil or foncé.

ε lumière blanche, ou jaune très clair.

œ blancheur bleutée.

ø bleu des cieux.

e jaune prononcé, parcheminé, couleur du blé.

i givre, teinte « argentine », éblouissante.

y bleu nocturne, bleu-vert foncé.

u gris-bleu flou, fumée, brume.

Voyelles nasales = Teintes atténuées ou voilées.

Accumulation de consonnes (type : *obscur*) = Ténèbres.

point d'articulation des différentes voyelles. Il ne permet malheureusement pas de comprendre, par exemple, pourquoi le *e* et le *a*, si proches l'un de l'autre (et cette proximité se traduit, rappelons-le, par une grande ressemblance acoustique) auraient des pouvoirs si opposés, dont les appellations traditionnelles font si bon marché : commodes pour le phonéticien, elles deviennent dangereusement trompeuses dès qu'elles servent à fonder une théorie des pouvoirs suggestifs.

Il faut mettre au crédit de Morier le fait qu'il prévoit certaines objections (une « foule d'objections », écrit-il même). Mais laissant de côté (il faudra bien que nous y revenions, pourtant) « la principale, qui est le subjectivisme de la synesthésie », il ne distingue en fait que « trois points épineux » : le *e* atone qui « ne semble correspondre à aucune couleur nette » ; le noir, absence de couleur, dont le meilleur substitut est sans doute « le rouge sombre qui avoisine le néant de l'infra-rouge », symbolisé par le *a* (cf. Rimbaud) ; le *i* enfin qui est souvent blanc, peut-être parce que l'effet aigu, « presque douloureux » (sic) qu'il provoque est similaire à celui « que fait sur la rétine une brillance excessive ». Certaines tonalités n'existent pas sur la palette qui est ainsi proposée, mais le poète, comme le peintre, joue des mélanges les plus subtils. Ainsi (je ne résiste pas à l'envie de citer le morceau) :

Pour la teinte du lilas mauve, Vielé-Griffin mêle aux sonorités claires [i, e, œ] ou douces [l, m] et fraîches [ʃ, ʒ] quelques touches de rouge [a] et de rouge atténué [ã] ; deux *e* atones impriment au second vers la cadence molle d'une branche humide :

Voici la grappe extrême et le lilas s'effeuille :

La branche s'est penchée vers toi d'un geste las.

Il est grand temps maintenant de passer à la quatrième espèce de correspondances, les « correspondances sentimentales ». Le principe est clair : « Étant donné que les sentiments, comme les sensations, présentent des différences dynamiques, on voit immédiatement que l'intensité peut servir de relais ». Et la suite vient toute seule : « La colère appelle des voyelles éclatantes : a (+ o) — lesquelles, à leur tour, peuvent suggérer des couleurs : de là l'idée de 'rouge passion'. La tendresse est un amour pacifique ou apaisé ; c'est l'amour 'fleur bleue'. La rage, mot magnifique ! Peinture de la colère qui 'voit rouge' ! » C'est, le lyrisme en plus, du Grammont. Le raisonnement est exactement du même type. Le malheur, encore une fois, c'est que le psychologue n'oserait pas cautionner une théorie aussi simple, et qu'il resterait pantois devant des lignes comme celles-ci : « ... si le bleu pâle est le symbole de la douceur de caractère, la voyelle qui exprime cette douceur par sa faible intensité et par la mimique affectueuse des lèvres [u, ø] se trouvera traduire en même temps la teinte symbolique correspondante, soit le bleu » (p. 331).

Nous ne sommes pas au bout de nos surprises. Car si Morier croit

pouvoir nous proposer un tableau des valeurs sentimentales des voyelles, avec l'indication des correspondances qui les fondent, il se fait — et là se trouve la révélation (je pèse mes mots) la plus sensationnelle de l'entreprise — que, sous le titre de « correspondances métaphysiques », nous sont livrées des statistiques qui confirment ce que le raisonnement avait conçu. Elles font voir en effet que si la langue courante (représentée par un article de journal) offre une proportion de 37 % de voyelles arrondies contre 63 % de voyelles « plates », les chiffres passent respectivement à 32,2 % contre 67,8 % pour la langue scientifique. Et ce ne serait rien si on ne s'apercevait que « la proportion des voyelles prépalatales [i + y + e + ε] passe de 39,5 % à 46,7 % », ce qui est encore autrement éloquent. Bien entendu, Morier n'est pas dupe de ses chiffres : « Qu'un écrivain scientifique parle dans le registre des prépalatales n'a pas de quoi nous étonner. L'abondance des mots abstraits en *-ique*, *-isme*, *-té*, *-ité*; l'idée de conséquence fixée dans ces résultatifs que sont les participes passés en *-é*, *-i*, *-u*, suffisent à modifier les statistiques dans un sens constant » (p. 334). Il reste néanmoins sous le coup de sa découverte et propose comme significatives diverses variations de pourcentages sans poser franchement le problème de la structure du vocabulaire, élément déterminant, dont on a le droit de penser que les particularités phoniques ne sont qu'une simple conséquence.

Allons-nous nous attarder, après cela, aux articles *consonne* et *voyelle*? On me croira, j'imagine, si je dis qu'on y retrouve, à l'abri d'une description phonétique toujours attentive, des affirmations hasardeuses sur les valeurs symboliques. Quelques exemples suffiront. Si « les consonnes plosives sourdes conviennent à l'expression des bruits intenses » et, par voie de conséquence, « aux objets qui les produisent », il paraît aller de soi, pour Morier, qu'elles peuvent aussi bien convenir « à l'évocation des êtres, des choses, des actes, des qualités et des sentiments liés aux idées de force et d'intensité » et de là, à celles de « la cruauté » (?), de la « force morale », de l'« opposition vigoureuse » (pp. 253-254). On voit le mécanisme. D'association d'idées en association d'idées, il peut mener et il mène du reste très loin. Les labiodentales provoquant un « riche afflux salivaire » (sic), elles « pourront avantageusement traduire », d'un côté « la mouillure mêlée de mucosité », de l'autre « le plaisir » (*volupté* et ses dérivés, mais aussi *suavité*, *ivresse*, *divin* (!), *vierge*, *effluve*, *volubile*, pour ne citer, au hasard ou presque, que quelques mots).

Le jeu n'est pas différent pour les voyelles. Que leurs valeurs soient liées à la hauteur du timbre, à l'aperture, à l'intensité, à la forme des organes phonateurs, le principe reste pareil à lui-même et permet d'allonger pratiquement à l'infini la liste des valeurs potentielles des catégories de phonèmes. Que le *a* (de quelque nature qu'il soit) mette notre langue en position plate¹, et le voilà apte à évoquer « le caractère plan d'un objet », « cet objet lui-même », « une action de caractère horizontal ou tendu » et, bien évidemment, « par correspondance, un caractère direct, sans détour ».

Refuser d'adhérer d'enthousiasme à de tels raisonnements, qui ont pour eux, à la fois, une logique au moins apparente et ce qui peut passer pour une riche et belle finesse de sensibilité, c'est risquer de faire un peu figure de bétotien. Mais on est bien contraint pourtant, en rigueur, de s'exposer, si on reconnaît quelques droits à la vérité. On a vu tout à l'heure Morier écarter d'un simple revers de main l'objection de la subjectivité. Il s'agissait alors de l'audition colorée, c'est-à-dire — soit dit en passant — d'un problème qui est, aux yeux des expérimentalistes, moins épineux que celui de l'existence d'un symbolisme un peu stable pour les valeurs extra-sensorielles. Revenons-y un instant. Morier, afin de consolider ses positions, recourt aux témoignages extérieurs et cite, dans une note (n. 5, p. 326), ce que Genette écrivait en 1966 (*Figures*, pp. 151-152) et qui va dans le sens de sa thèse : « il est aussi vrai que la répartition des couleurs dans le spectre (...) peut trouver sa correspondance dans la répartition des voyelles d'une langue donnée; d'où l'idée d'une table de concordance, variable dans ses détails mais constante dans sa fonction : il y a un spectre des voyelles comme il y a un spectre des couleurs ». Mais au moins aussi importantes me paraissent deux affirmations de Genette que ne reprend pas Morier. La première est brève : « il est vrai qu'aucune voyelle n'évoque naturellement et isolément une couleur »; elle a le mérite de mettre l'accent sur un aspect essentiel de la question, qui est de savoir si, hors des conditions de l'expérience, ou de l'interrogation que se posent les « sujets » qui font coïncider une gamme de couleurs avec la gamme des voyelles, celles-ci sont véritablement

¹ Il en est ainsi, paraît-il, même pour le *a* antérieur. On lira à ce sujet la note de la p. 1168, où Morier s'explique sur le sujet en mettant en cause les façons de faire de certains expérimentalistes.

colorées, pour eux, dans le langage en exercice. La seconde affirmation est plus longue : « l'homologie globale crée l'illusion d'une analogie terme-à-terme, que chacun réalise à sa manière par un acte de motivation symbolique comparable à celui que démonte Claude Lévi-Strauss à propos du totémisme. Chaque motivation individuelle, objectivement arbitraire mais subjectivement fondée, peut donc être considérée comme l'indice d'une certaine configuration psychique. L'hypothèse structurale, en ce cas, reverse à la stylistique du sujet ce qu'elle enlève à la stylistique de l'objet » (p. 152). Le problème serait donc en somme de savoir dans quelle mesure les phantasmes personnels de Morier, par exemple, méritent d'être publiés, s'ils ne sont pas superposables à ceux de ses lecteurs!

En fin de compte, pourtant, la question est peut-être moins de se disputer sur telle ou telle valeur symbolique de tel ou tel son, que de se demander quelle est la pertinence et quelles sont les limites des raisonnements par analogie auxquels s'abandonne Morier. J'ai dit déjà que ce mode de déduction qui va, de proche en proche, à partir des caractères physiques ou articulatoires des sons jusqu'aux valeurs les plus subtiles, les plus éthérées, les plus éloignées aussi des sensations physiques, était, dans sa démarche même, identique à celui que pratiquait Grammont. Ce qui continue de manquer, ici comme là, c'est la preuve qui viendrait étayer ce parallélisme qu'on pose implicitement entre, d'une part, le cheminement de notre interprétation intime et inconsciente du son ou de son articulation et, d'autre part, le raisonnement conscient que le commentateur fait, sur la base d'analogies et de correspondances qui lui sont suggérées par son imagination. La vraisemblance — très discutable, du reste, dans un certain nombre de cas — ne peut tenir lieu de preuve en ces matières. Et ce ne sont pas les quelques exemples avancés, chemin faisant, pour illustrer des explications formulées d'un ton très assuré, qui peuvent réellement leur donner de la consistance ¹.

¹ Je puis d'autant moins passer sous silence l'étrange évolution qui se marque, quant à la manière d'apprécier les travaux de Morier sur le sujet, dans le *Grand Larousse de la langue française*, que mon nom se trouve à chaque fois cité. Au tome 2 de ce dictionnaire, on trouve, à l'article *Consonne*, un paragraphe « Qualités esthétiques des consonnes » qui est inspiré, pour l'essentiel, par une assez belle prudence. Morier est cité pour sa classification des consonnes en « terriennes », « marines » et « élyséennes », mais non sans réserves : « La part subjective est immense dans de telles appréciations et l'abus que certains en ont fait n'a pas été sans entraîner de saines mises en garde

Certes, je l'ai dit en commençant, les enquêtes des psycholinguistes ne donnent pas des réponses à toutes les questions qu'on pourrait se poser au sujet du symbolisme phonique, et l'on ne serait pas en droit d'interdire à quiconque d'essayer de combler les lacunes qu'elles laissent largement subsister dans notre savoir. Le tout est de ne pas rêver, mais au contraire de rester en éveil devant les expériences sérieusement menées ou des hypothèses présentées pour ce qu'elles sont. Ici, je ne pense évidemment plus aux propos trop enthousiastes de Morier, mais, par exemple, aux travaux de Fónagy, dont le nom a déjà été prononcé pour ses tests sur des enfants sourds et aveugles¹. Deux autres recherches méritent maintenant d'être mentionnées.

La première, qui est déjà relativement ancienne, porte sur l'inventaire du matériel sonore mis en œuvre par des poètes français et hongrois. Fónagy a pris d'abord douze poèmes du poète hongrois Petöfi, répartis en deux groupes, six textes particulièrement agressifs et six textes particulièrement tendres. La fréquence de certains sons se révèle très différente d'un groupe à l'autre. C'est ainsi que

(v. par exemple Paul Delbouille, *Poésie et Sonorités*, 1961) etc. ». En revanche, au tome 7, à l'article *Voyelle*, le ton se fait infiniment plus élogieux. D'abord, on veut bien rappeler mes réserves de 1961 et celles de 1966 (colloque de Strasbourg), mais c'est pour enchaîner : « Il se trouve cependant des phonéticiens ou stylisticiens pour continuer la recherche en surmontant le défaitisme. Au nombre de ceux-ci est à citer particulièrement le professeur suisse Henri Morier (*Dictionnaire ...*, 2^e éd. très augmentée, 1975) ». Suit alors un long résumé des considérations émises par ce dernier, sans la moindre réserve, avec au contraire des formules qui apparaissent comme nettement approbatrices : « Là [il s'agit du tableau des valeurs chromatiques, sentimentales et métaphysiques des voyelles], conservant le meilleur de Grammont, et en parfait accord avec les acquis ponctuels d'expériences telles que celles de Chastaing ou de Jacques Pohl, Morier construit, comme le réclamait Delbouille, une théorie d'ensemble rattachant les valeurs expressives aux caractères physiologiques des timbres. » Ce qui signifie, si je comprends bien, que je devrais être satisfait !

¹ Voir plus haut, p. 18. Les publications de Fónagy sur le symbolisme phonique sont nombreuses et variées. Son premier ouvrage, écrit en hongrois, s'intitulait *A költői nyelv hangtanabol* [La phonétique de la langue poétique]. Le lecteur français qui veut se faire une idée de son contenu peut se reporter, par exemple, au compte rendu que L. Galdi lui a consacré ou à un article de I. Szathmari intitulé « Qu'est-ce qui entre dans le symbolisme des sons ? ». Depuis lors, Fónagy est revenu sur la question dans divers articles français et anglais. Il a publié également un ouvrage en allemand, *Die Metaphern in der Phonetik* et, plus récemment, sa traduction française (*La Métaphore en Phonétique*), où sont repris, sous des formes variables et avec des mises à jour, les résultats de ses différents travaux.

le *l*, le *m* et le *n* sont plus fréquents dans les poèmes sentimentaux tandis que le *k*, le *t* et le *r* s'imposent dans des textes agressifs; de même, les voyelles d'arrière et le *i* sont généralement plus nombreux dans ces derniers textes. Fónagy s'est demandé si ces résultats n'étaient pas dus à une particularité de la langue hongroise. Il a alors entrepris de faire un contrôle, sur des poèmes de Hugo et de Verlaine répartis eux aussi en deux groupes. Les sons *t* et *k* et, dans une mesure moindre, *g* et *r* dominent dans les poèmes les plus violents de Hugo. Les poèmes tendres sont avant tout caractérisés par la relative rareté des sons aigus. Dans les poèmes agressifs de Verlaine, il y a une nette prédominance du *t*, mais aussi une fréquence de *k* et de *r* supérieure à la moyenne. Dans les vers les plus doux, le *l* vient en première position avec le *j*, le *z*, le *j* (jod), le *v* et le *n* et aussi, dans une mesure moindre, le *m*. Les voyelles semblent traduire moins nettement la différence d'humeur. Le *e* muet paraît être lié négativement à l'agressivité, *a* et *ou* apparaissent le plus souvent dans les poèmes de la colère.

On peut s'interroger sur la signification d'une enquête comme celle-là, qui n'est du reste pas la première du genre. Fónagy lui-même ne semble pas avoir toujours eu la même attitude quant à la portée de sa recherche. En 1961, dans un article intitulé « Communication in Poetry », il voulait simplement mettre l'accent sur le caractère prévisible de l'expression poétique : il présentait donc l'accord entre certains sons et certaines tonalités sentimentales comme une constante, sans en tirer explicitement aucune conclusion quant à la valeur impressive des phonèmes. En revanche, quelques années plus tard, reprenant les mêmes chiffres, il leur donne une autre signification, puisqu'il écrit :

L'articulation tendue est simulée dans les poèmes de la colère par la prédominance de consonnes dures ou tendues; l'articulation relâchée est suggérée dans les poèmes de la tendresse par la prédominance des consonnes douces, aussi bien en français qu'en allemand, ou dans la poésie hongroise (« Le langage poétique : forme et signification », p. 77).

On a le droit de considérer, me semble-t-il, qu'il y a une différence sensible et importante entre le fait de constater la présence d'un rapport et le fait de lui donner une signification comme celle-là. Ne doit-on pas penser que Fónagy passe un peu trop rapidement de l'un à l'autre? D'autre part, l'accord que son analyse a mis en lumière constitue ce que nous pourrions appeler une vérité statistique : je n'entends pas par là qu'il s'agit d'une fausse

vérité, ou d'une vérité discutable, mais simplement d'une vérité qui ne va pas se vérifier à chaque fois dans le détail. C'est ainsi, par exemple, et pour ne prendre qu'un cas très simple, que sur les quelque 112 consonnes que contiennent les deux quatrains du très beau poème de Verlaine « Après trois ans », on peut compter quelque chose comme quinze fois le son *t*, ce qui fait un rapport aussi élevé que celui qui se manifeste dans les textes les plus agressifs. Dès lors, la question se pose nécessairement de savoir quel usage on peut faire d'une telle vérité statistique. Question capitale évidemment, mais à laquelle il ne m'appartient pas de répondre ¹.

L'autre recherche de Fónagy dont je voulais faire mention est d'une nature toute différente ². Elle relève de la psychanalyse et concerne l'explication qu'on peut donner, selon lui, de la valeur symbolique de certains sons. A ses yeux, la clé du symbolisme n'est pas acoustique mais articulatoire : « ces métaphores [qui accordent aux sons des qualités autres que phoniques] relèvent bien moins, écrit-il, de la vue ou de l'ouïe que des sensations tactiles et musculaires ». A partir de quoi il s'attache à expliquer par le jeu de l'inconscient certaines « métaphores » inexpliquées. Par exemple, si certains sons (le *l*, le *m*, le *i*) se trouvent associés, dans divers témoignages, au goût sucré, cela tiendrait au fait que leur articulation s'apparente au mouvement de succion, qui est inconsciemment évocateur du lait maternel. Un raisonnement du même type nous explique pourquoi certaines voyelles sont vulgaires : les voyelles postérieures le sont, entre autres raisons diverses, parce que la voyelle de ce type « plus proche [par son point d'articulation] du sphincter glottique, se distingue ..., semble-t-il, au niveau inconscient, par son investissement anal » (p. 130). Les voyelles ouvertes, quant à elles, sont vulgaires parce que leur articulation provoque un mouvement vertical de la langue et de la mâchoire inférieure, c'est-à-dire une ouverture de la bouche, qui

¹ L'article de Fónagy a été l'objet de critiques de la part de J.-M. Schaeffer (« Romantisme et langage poétique »), sur un plan qui n'est pas tout à fait le nôtre. Notons cependant que l'auteur considère que « l'analyse de Fónagy est douteuse sur plus d'un point, notamment à cause de son psychologisme et du caractère vague de nombre de ses notions centrales, comme l' 'humeur du poète', etc. » (p. 185).

² Les pages en cause ont paru une première fois sous le titre « Les bases pulsionnelles de la phonation », avant d'être reprises, pour l'essentiel, dans *La Métaphore phonétique* (chap. VI, « Le caractère pulsionnel des sons du langage », pp. 121-148). C'est à ce volume que je fais référence.

est un geste généralement considéré comme malséant, dans la mesure, peut-être, où il révèle « physiquement l'être intime, une partie cachée de notre corps », dans la mesure, aussi, où « la libido se déplace facilement des organes sexuels sur d'autres organes », comme l'indique le fait que « le nom des lèvres désigne dans plusieurs langues, par métaphore, les cordes vocales et les lèvres de la vulve » (p. 131). Si on admet cela, comment ne pas croire que les occlusives soient ressenties comme des sons durs et agressifs parce que la contraction de la glotte est en liaison, inconsciemment, avec les contractions du sphincter anal ? Et comment, en plus, pourrait-on ne pas croire que le *r* apical (ou *r* roulé), par les mouvements de la langue qu'il provoque, figure à la première place des « sons érectiles » ? On a dit déjà que la langue s'identifie au pénis « par des analogies morphologiques et fonctionnelles ». Mais « aux analogies déjà mentionnées, il faudrait ajouter l'érectilité de la langue ... et la substitution de la langue dans les pratiques perverses » (p. 142). Quant au *l*, il n'est d'une certaine manière qu'un *r* adouci, un *r* auquel il manque simplement « la composante agressive », et voilà pourquoi il convient si bien aux « poèmes d'amour à partir de la poésie grecque jusqu'à nos jours » (p. 147) : « il y a là satisfaction d'un désir sublimé qui n'est qu'un reflet purifié de la pulsion génitale » (p. 148).

La vérité commande de signaler que Fónagy n'avance certaines de ses propositions qu'avec une relative prudence. C'est surtout au sujet du *r* apical qu'il se fait réservé : « l'emploi du conditionnel et celui des verbes et adverbes de précaution ... s'imposent à la suite de l'indigence du matériel 'phono-analytique' qui est actuellement à notre disposition » (p. 144). Il reste que l'audace du propos n'est que bien légèrement atténuée par ces précautions oratoires, et on peut très légitimement craindre, parce que c'est généralement ainsi que les choses se passent, qu'on oublie bien vite le caractère tout hypothétique des explications avancées. Fónagy lui-même ne manque déjà pas d'audace, et se départit à plus d'une reprise de la prudence qu'il affiche à l'occasion. Mais on ne peut que frémir à la pensée de l'application que d'autres pourront faire de ces « correspondances » très particulières qu'il croit découvrir. Jusqu'ici, elles n'ont guère trouvé d'échos, mais quelque chose me dit que cela ne saurait durer, à partir du moment surtout où une sémioticienne aussi éminente que Julia Kristeva prend le relais, dans un ouvrage dont le retentissement n'est pas douteux, et parle sans la

moindre hésitation — et sans sourire, bien entendu — de « la pulsion anale des voyelles postérieures ouvertes » et de « la pulsion érectile phallique du (r) apical » (*La Révolution du langage poétique*, p. 225) ¹.

On doit être persuadé, après cela, que le phénix des valeurs sonores n'est pas près de cesser de renaître de ses cendres. Et ce qui frappe, c'est que sa vigueur, à chacune de ses renaissances, n'a pas l'air affaiblie par les combats incessants qu'il a dû livrer, dans ses existences antérieures, contre la raison, contre le bon sens, contre la prudence. A croire que les armes dont on dispose pour lutter contre les illusions, les croyances, les audaces inconsidérées perdent en certaines matières toute efficacité !

On rencontre un exemple significatif de cette difficulté à ne pas glisser sur la pente de l'interprétation libre dans l'ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur *La Connotation*. Comme il se devait, l'auteur fait une place à la question du symbolisme phonique dans l'inventaire des valeurs connotatives accrochées au matériel phonique. Comme il se devait également, elle commence par dénoncer certaines fantaisies du passé dont la linguistique moderne a fait justice, et elle trouve son véritable point de départ dans les travaux des psychologues. Il est cependant déjà symptomatique qu'elle fasse davantage un sort aux quelques résultats positifs de ces travaux qu'à leur prudence et au côté négatif ou dubitatif de leur bilan. Elle en retient, essentiellement, que « certaines constatations troublantes, renforcées par des expérimentations de plus en plus raffinées, permettent ... de ... réhabiliter ... l'idée d'un symbolisme phonétique généralisé » (p. 28), ce qui est à tout le moins excessif. Et elle poursuit en soulignant « quelques-unes de ces constatations troublantes » (où se mêlent d'ailleurs faits avérés mais hâtivement

¹ Dans un article qui, à propos d'un passage de *Phèdre*, fait la part belle à la symbolique des sons (le *u*, par exemple, passe pour posséder « plus des affinités conventionnelles avec les sèmes de *douleur*, de *tourment*, et de *souffrir* », p. 63), St. Vogel manifeste bruyamment sa satisfaction : « ... la réhabilitation récente du phonétique, de l'expression enracinée dans le corps articulant, marque une évolution heureuse de la critique. Il est réjouissant, par exemple, que Julia Kristeva ait bénéficié des travaux de Fónagy, qui a réussi à placer sous un éclairage psychanalytique les gestes phonétiques qui font de la parole un petit drame joué dans le microcosme des organes de la phonation et dont l'effet est d'animer et d'enrichir infiniment l'information minimale transmise par les oppositions phonématiques » (p. 72, n. 23).

interprétés et découvertes en attente de confirmation ¹⁾ avant de faire la synthèse des quatre relations constatées : « entre le degré d'aperture / la taille; le lieu d'articulation et la sonorité / la taille et la clarté; la sonorité / le caractère 'lourd, tendre et lent' de la consonne; l'acuité / la brillance des voyelles » (pp. 30-31).

La question du fonctionnement de ce « symbolisme authentique » est alors posée, dans trois paragraphes :

1) origine acoustique de certains phénomènes, « mais cette explication n'est acceptable que dans les cas, très limités, où le dénoté est de nature sonore » (p. 31);

2) origine articuloire de la majorité des faits, par exemple de l'opposition clair / sombre qui correspondrait, pour les voyelles, à l'opposition antérieure / postérieure, dans la mesure où, dans le premier cas, la langue est dirigée vers l'extérieur, dans l'autre, vers l'intérieur ²⁾ : « l'articulation de tel ou tel son possède certaines propriétés visuelles, que l'on perçoit (inconsciemment) en se plaçant en quelque sorte à l'intérieur de la cavité buccale produisant le son, et que l'on projette métonymiquement, et par synesthésie, sur le son lui-même » (p. 32); il semble facile d'admettre, pour l'auteur, que « sur ces propriétés physiques se greffent des associations métaphoriques qui conduisent de la petitesse du [i] à sa gentillesse, de l'obscurité du [u] à sa méchanceté, du voilement des nasales à leur mélancolie, etc. », comme si les expériences des psychologues nous avaient bel et bien conduits à franchir la passerelle très frêle, sinon purement imaginaire, qui donne accès au vaste royaume des équivalences, des analogies et des associations libres où se développaient, précisément, ces théories pré-scientifiques contre lesquelles on avait bien voulu nous mettre en garde au départ;

3) origine inconsciente des associations révélées par Fónagy, qu'on entérine ainsi sans autre forme de procès, avec une assurance que le phonéticien hongrois lui-même, ainsi qu'on l'a vu, était loin de manifester.

De là, Catherine Kerbrat-Orecchioni passe au problème de la

¹⁾ Il s'agit, par exemple, du fait que, dans toutes les langues, les phonéticiens désignent les sons par des métaphores identiques, ou des comptages de Fónagy sur les poèmes de Hugo et de Verlaine.

²⁾ L'explication est empruntée sans précautions à Fónagy.

motivation des mots de la langue, pour conclure que si « la motivation phonétique est exceptionnelle » dans l'ensemble du lexique, « tout change si l'on travaille à partir de dictionnaires de fréquence » (p. 34), à en croire du moins les relevés de Chastaing¹.

Mais ce n'est pas l'essentiel. Ce qui est significatif surtout, à mes yeux, c'est l'assurance avec laquelle est formulé le paragraphe suivant, relatif à la poésie :

Il serait intéressant de voir sur quel type de corpus se fondent les dictionnaires de fréquence. Mais il est certain que cet emploi motivé du vocabulaire caractérise, bien plus que le comportement verbal ordinaire, la parole poétique, qui tend constamment à remotiver les signes, et se place délibérément, on l'a souvent remarqué (Barthes, Cohen, Genette), dans le camp de Cratyle. En poésie, les signifiants sont sélectionnés au nom de leur potentiel expressif intrinsèque tout autant que pour la valeur sémantique que leur attribue le lexique, et le scripteur tente d'« abolir le hasard » en multipliant la fréquence des sons adaptés au contenu : c'est ce qui explique et ce que prouvent les variations sensibles de la fréquence d'un même son, chez un même auteur, d'une œuvre à l'autre (p. 35).

On aurait tort de penser, pourtant, que la cause est perdue d'avance et que tous ceux qui se penchent sur les problèmes du symbolisme sonore sont victimes de cette sorte de magnétisme qui déboussole jusqu'aux meilleurs esprits. À côté de ces travaux qui développent des théories excessives ou aventureuses dont j'ai parlé jusqu'ici, il en est d'autres où s'expriment avec modération des propos sensés, et dans lesquels on trouve, sinon des solutions satisfaisantes à tous les problèmes que nous nous posons, des raisons du moins de ne pas désespérer.

3. Quelques essais de mise au point

Gérard Genette, dont nous avons vu tout à l'heure Morier invoquer l'autorité, est revenu récemment à la question du symbolisme sonore dans un chapitre de ses *Mimologiques*. Il y fait preuve d'une belle circonspection².

¹ Référence est faite ici à l'article intitulé « Nouvelles recherches sur le symbolisme des voyelles », p. 80.

² Le lecteur intéressé par l'histoire du débat sur le symbolisme des sons dans les langues naturelles, depuis l'antiquité classique jusqu'à nos jours, lira ce remarquable ouvrage avec le plus vif intérêt. Il pourra aussi se reporter, sur des problèmes plus particuliers, aux articles d'André Chervel

Sur la question de la coloration des sons, après s'être arrêté à la manière dont Hugo voyait les voyelles et après avoir rappelé qu'il y a des témoignages aussi d'August Schlegel, de Grimm, de Georg Brandes, de Rimbaud, de René Ghil, de Nabokov, de Matyla Ghyka¹, il reprend en tableau toutes les valeurs attribuées non seulement par ces personnalités mais aussi par les témoins des psychologues et il en tire des leçons qui sont à la fois proches de celles de Peterfalvi et — faut-il le dire ? assez éloignées des propositions de Morier. En substance, « on constate qu'aucune relation nette ne s'établit entre la gamme des sons vocaliques et celle des couleurs du spectre — tout au plus une association privilégiée entre *a* (et *o*) et rouge » mais qu'« en revanche ... la relation entre ces mêmes sonorités et la gamme de luminosité est très apparente : les voyelles le plus fréquemment associées aux couleurs 'claires' (blanc compris) sont les voyelles à articulation antérieure et (done) à haute fréquence, *i*, *é*, *è*, *ü* ; la voyelle massivement réputée sombre est la postérieure à basse fréquence *ou* » (pp. 405-406). « De toute évidence, il y a là une valeur synesthésique très répandue, et qui doit peu à la fantaisie individuelle ». Et Genette ajoute : « Plus évidemment encore, ce n'est pas la seule, ni peut-être la plus universellement admise : cette palme revient sans doute à la relation entre la gamme des fréquences et la catégorie de la taille » (p. 407), phénomène dont l'explication lui paraît « évidente, et relève moins de la synesthésie que de l'analyse directe ; les sons aigus sont produits par un résonateur buccal exigü, les sons graves par un plus vaste » (p. 408). Pour ce qui est des consonnes, Genette note simplement : « il semble que contrairement aux spéculations *a priori* du mimologisme classique (...), les enquêtes modernes accordent moins de pertinence symbolique à leur *lieu* d'articulation plus ou moins antérieur (...) qu'à leur *mode* d'articulation », d'où on peut conclure que « le groupe d'occlusives symbolise tout naturellement la dureté, donc l'angulosité, et le groupe de continues la mollesse ou douceur, donc la rotondité », et il écrit enfin : « Homothétique, et d'interprétation analogue, le contraste entre (occlusives ou fricatives) sourdes (non voisées) et sonores (voisées), qui oppose surtout deux degrés d'effort, et donc de dureté articulatoire ... ; mais la

(« Le débat sur l'arbitraire du signe au 19^e siècle ») et de Claude Abastado (« Doctrine symboliste du langage poétique »).

¹ Pour les sources de ces différents témoignages, voir *Mimologiques*, n. 1 de la p. 405.

présence / absence de voisement semble ajouter ici une catégorie symbolique déjà rencontrée sur l'opposition entre voyelles antérieures et postérieures : celle de la taille, et donc du poids ... Dans l'antithèse *r/l* (vibrante/latérale), enfin, on retrouve le couple cratylien par excellence, l'opposition classique entre rudesse et douceur » (pp. 409-410). Ces considérations comportent encore quelques audaces, pour ne pas parler d'inexactitudes, qui mériteraient d'être relevées. Mais laissons cela. Ce qui importe davantage à mes yeux, c'est le contraste que ces propos font, néanmoins, avec ceux de Morier sur ce premier problème de la valeur suggestive des sons du langage considérés isolément.

Arrivé au point où nous sommes, et avant d'aborder la question de savoir si ce symbolisme sonore potentiel (et aussi limité, comme on l'a vu) joue effectivement un rôle dans l'exercice du langage, Genette veut écarter une objection que j'avais — avec d'autres mais quant à moi, paraît-il, implicitement — avancée¹ : à savoir que ce symbolisme, peut-être, ne se manifeste qu'à l'instant où l'on oppose explicitement deux sons ou deux catégories de sons, c'est-à-dire dans des conditions qui sont celles du laboratoire, non celles de la vie. Il n'est pas question, pour Genette, de nier que ce symbolisme est relatif. Nous avons vu qu'à ses yeux il est clair — je cite à nouveau la phrase de tout à l'heure — qu'« aucune voyelle n'évoque naturellement et isolément une couleur ». Mais ce qu'il nous répond lorsque nous voulons en tirer argument, c'est que tout symbolisme est toujours relationnel et relatif :

La grandeur « en soi » n'est évidemment qu'un fantôme, et aussi bien la clarté, l'acuité, la féminité en soi — et, du côté des caractéristiques phoniques, l'antériorité, l'occlusivité, le voisement, etc., ne sont pas davantage des valeurs absolues : il n'est de qualités que relatives et, tout symbolisme mis à part, la plus humble perception suppose, on le sait du reste, un axe catégoriel, et donc un diagramme : si l'on présente à un sujet une figure ronde et verte en lui demandant quelle est sa caractéristique, il hésitera légitimement entre rondeur et verdure ; si elle est

¹ La critique est explicite chez Todorov, qui affirme par exemple : « *a* n'est pas grand en soi, mais comparé à *i* » (« Le sens des sons », p. 449). Quant à moi, voici ce que j'écrivais dans le passage auquel Genette fait allusion : « ces expériences ont peu de rapport avec les mécanismes linguistiques et elles sont très éloignées des conditions du jeu poétique : le plus souvent, on propose aux sujets interrogés de choisir entre les deux termes d'une opposition ; c'est ainsi qu'ils sont amenés à considérer le *i* comme plus clair que le *ou*, le *r* comme plus dur que le *l*, etc. » (« Recherches récentes sur la valeur suggestive des sonorités », p. 143).

couplée avec une autre figure, verte et carrée, ou ronde et rouge, il n'hésitera plus. Le diagrammatisme n'élimine donc pas le sémantisme : il le situe sur le plan de relativité catégorielle qui est celui de toute perception et de toute qualification (pp. 410-411).

Il faut s'arrêter un instant à ceci, car il me semble qu'un mal-entendu est en train de s'installer. Ce que je mets en doute, quand je nie la capacité réelle de l'expérience de laboratoire à éclairer le problème de la lecture des textes, c'est que le symbolisme puisse jouer aussi sûrement quand les deux séries entre lesquelles la relation est censée s'établir n'existent qu'*in absentia* (comme dans la lecture) que lorsqu'elles sont réellement *in praesentia* (comme dans les tests). Et c'est là aussi, d'une certaine manière, la différence que Todorov établit lorsqu'il oppose les théories qu'il appelle « sémantiques » (où le son *isolé* est considéré comme porteur de valeur) aux théories qu'il appelle « diagrammatiques » (où une relation s'établit entre une structure sonore offerte par le texte et la signification particulière de ce texte). La seule véritable question à trancher est alors de savoir si la relation son/sens qui s'établit entre *structures en présence* (ceci est capital) dépend à quelque degré que ce soit de la *nature* du son ou si cette dernière est indifférente.

Il me paraît que, dans l'état actuel des choses, la réponse à la question doit être prudente et nuancée. Je veux bien croire, par exemple, avec Jakobson et avec Genette qui le cite (p. 411), que « si, faisant porter un test, par exemple sur l'opposition phonématique grave/aigu, on demande lequel des deux termes, de /i/ ou de /u/, est le plus sombre, certains sujets pourront bien répondre que cette question n'a pas de sens pour eux, mais on en trouvera difficilement un seul pour affirmer que /i/ est le plus sombre des deux ». Mais j'hésiterais à considérer qu'il en va toujours ainsi, c'est-à-dire que derrière toutes les oppositions structurelles il y a toujours une opposition de nature qui apparie les deux termes de la relation dans tel sens (ici, *i* et *aigu*; *u* et *grave*) plutôt que dans tel autre ¹.

¹ L'espèce de privilège dont bénéficie la voyelle *i* paraît bien ne pas être contestable. Nombreux sont en effet les témoignages de toutes origines qui viennent étayer l'argumentation sur ce point, qu'il s'agisse de travaux anciens (ceux de Jespersen, par exemple, cités dans *Poésie et Sonorités*, pp. 72-73) ou d'aujourd'hui (par exemple, André Martinet, « Peut-on dire d'une langue qu'elle est belle? », et Pierre Delattre, « Les attributs physiques de la parole et l'esthétique du français », à propos desquels je me permets néanmoins de renvoyer à ma communication de Strasbourg dans la mesure où certains arguments avancés ne me paraissent guère convaincants). On va

De toute manière, c'est là, à mes yeux, une question relativement secondaire. Car on aurait déjà fait un énorme pas en avant vers la solution du problème de l'intérêt qu'il faut porter au symbolisme des sons dans le commentaire des textes, si on voulait admettre que la nature du son n'est jamais qu'un élément secondaire, et qu'en outre on ne peut la prendre en considération que dans le domaine strict des « impressions sensorielles simples », pour revenir une fois encore à la terminologie de Peterfalvi.

Nous n'allons pas quitter Genette avant d'avoir vu qu'il aborde aussi — c'est évidemment là un des autres lieux communs du « cratylysme » — l'épineuse question de savoir « si la langue respecte et investit dans son fonctionnement ces capacités imitatives » dont l'existence a été reconnue. Nous ne nous lancerons pas dans ce très vieux et très difficile débat qui nous entraînerait trop loin de nos préoccupations prioritaires. Enregistrons simplement le fait que la querelle est loin d'être tranchée entre les tenants de la fidélité native des langues au symbolisme sonore et ceux qui croient au contraire à leur tendance vers une meilleure adéquation des mots à ce qu'ils signifient. Si les premiers pensent que l'évolution ne cesse de détruire le stock onomatopéique, les autres affirment au contraire, non que la volonté d'imitation peut entraver les lois phonétiques, mais que les mots adaptent peu à peu leur sens à leur forme. Débat sans fin, qui est peut-être aussi un vain débat ¹. Quant aux enquêtes qui tendent à prouver que les langues telles que nous les voyons fonctionner aujourd'hui sont bien bâties en fonction d'un symbolisme sonore, Genette en fait à juste titre bon marché en disant qu'elles ne sont pas exemptes de reproches graves et que, de toutes manières « cette éventuelle 'vérité lexicale' elle-même se réduit jusqu'ici à une part fort exigüe du lexique d'un très petit nombre de langues, dont les capacités d'extension restent problématiques » (p. 420).

La conclusion de Genette nous renvoie d'une certaine manière à Morier (qui ne sera sans doute pas très disposé cette fois à lui faire

voir dans un instant que Pierre Léon tient lui aussi le cas du *i* pour exceptionnel.

¹ Genette conclut : « On s'ingénie à faire parler l'Histoire; mais comme souvent, à l'envers ou à l'endroit, la vieille dame ne dit ni oui ni non. La plate vérité est peut-être celle que contresigne le sage Maurice Grammont : 'Ce que l'évolution phonétique fait perdre d'un côté à une langue au point de vue de l'onomatopée, elle le lui rend d'un autre côté. Les pertes et les gains se balancent à peu près' » (*Mimologiques*, p. 418).

écho) puisqu'elle ne fait que constater l'évolution du « cratylisme » de ce qu'il était à l'origine — une réflexion qui se voulait sérieuse sur la nature du langage — à ce qu'il est devenu, et qu'il ne peut plus qu'être aujourd'hui — une simple et libre rêverie sur les mots. « Sous cette forme, en tout cas », ajoute-t-il, et ce sont les dernières phrases du volume, « il [le cratylisme] élude évidemment, et légitimement, toute 'réfutation', et accède à l'invulnérabilité, voire à l'immortalité, si du moins il sait éviter un dernier péril — le plus grave — qui serait l'étouffement par prolifération répétitive. C'est toute la grâce que lui souhaite — que nous souhaite — le critique tardif, en l'attente, qui sait ? de nouvelles et imprévisibles métamorphoses » (p. 428).

Attitude nuancée, donc, et prudente que celle de Genette. Malheureusement, le « cratylisme » est envisagé ici à un niveau qui n'est pas celui de l'analyse des textes. Des considérations émises, il est dès lors difficile de tirer des règles sur la conduite à tenir dans le commentaire littéraire. En cela, mais pour un profit qui n'est assurément pas nul, nous venons de nous éloigner à nouveau un peu de notre véritable sujet. Nous y revenons maintenant avec le phonéticien Pierre Léon lorsqu'il parle des moyens dont l'écrivain dispose pour tirer des effets phonostylistiques d'un jeu sur la substance de l'expression (« Éléments phonostylistiques du texte littéraire »). « On constate, écrit-il d'abord, qu'un symbolisme peut s'attacher à n'importe quel élément phonématique en général. En ce domaine, de nombreux auteurs modernes suivent encore Maurice Grammont sur les voies d'interprétations phonostylistiques qui peuvent sembler parfois dangereuses » (p. 8). Plus loin, il déclare encore :

Les expériences récentes des psychologues ... montrent qu'en réalité, seul, le phonème [i] est chargé d'un symbolisme non ambigu. Les autres voyelles se rangent grosso modo en 2 classes opposant *brillant/sombre* et *aigu/grave*. Les consonnes ont été également classées par les psychologues en catégories qui rappellent celles de Grammont. Mais là encore l'ambiguïté est grande. En réalité ce qu'on peut constater en ce domaine ce sont des *tendances*. On peut relever à ce sujet les processus d'organisation suivants pour l'interprétation phonostylistique que peuvent suggérer les éléments vocaliques et consonantiques du texte littéraire (pp. 8-9).

Il va alors énoncer ces tendances, qui sont selon lui au nombre de trois : « *Première tendance : tout phonème, lorsqu'il est réalisé peut se charger de symbolisme par référence à sa nature articulatoire et*

acoustique » (p. 9). On peut regretter, bien entendu, que Pierre Léon ne croie pas utile d'en dire plus sur les limites de ce pouvoir potentiel des mots. Mais ce qu'il a écrit plus haut tend à montrer qu'il n'accepterait pas sans graves réserves certaines des interprétations que nous connaissons. « *Deuxième tendance : les consonnes semblent tendre à fonctionner comme éléments signifiants et les voyelles comme éléments mélodiques* » (p. 9). Il s'agit d'une remarque fort importante, mais dont on ne manquera pas de se demander si elle est vraiment fondée. En tout cas, si elle l'est, c'est tout un pan de l'édifice suggestif qui s'écroule. « *Troisième tendance : les consonnes, étant essentiellement des éléments dynamiques, transitions articulatoires et acoustiques, tendent davantage à fonctionner comme métaphores d'un geste articulatoire* » (p. 10). Cette troisième tendance est liée à la deuxième et, dans une certaine mesure, l'explique.

En guise de conclusion provisoire, j'utiliserai les pages dans lesquelles Daniel Delas s'en est pris aux conceptions de Jakobson relatives au langage poétique, car ce débat se situe bien dans la perspective qui est la nôtre. J'aurai plus loin l'occasion de reparler de ce petit article dense et, pour l'essentiel, judicieux. Mais ce que je voudrais montrer, dès à présent, c'est l'attitude que Delas croit devoir adopter devant les résultats des recherches de psychologie expérimentale dont nous sommes partis tout à l'heure. Après avoir rappelé les travaux de Peterfalvi, de Wissemann et de Köhler, il s'interroge : « Que prouvent ces expériences ? Que sur un certain nombre de points des associations fonctionnent indiscutablement ... Il est probable dans ces conditions que, les expériences s'affirmant, on pourra parler de symbolisme universel à propos d'un certain nombre de voyelles et de consonnes qu'on pourrait appeler de base » (p. 117). Nous voici, en somme, ramenés où nous en étions restés. Mais écoutons la suite :

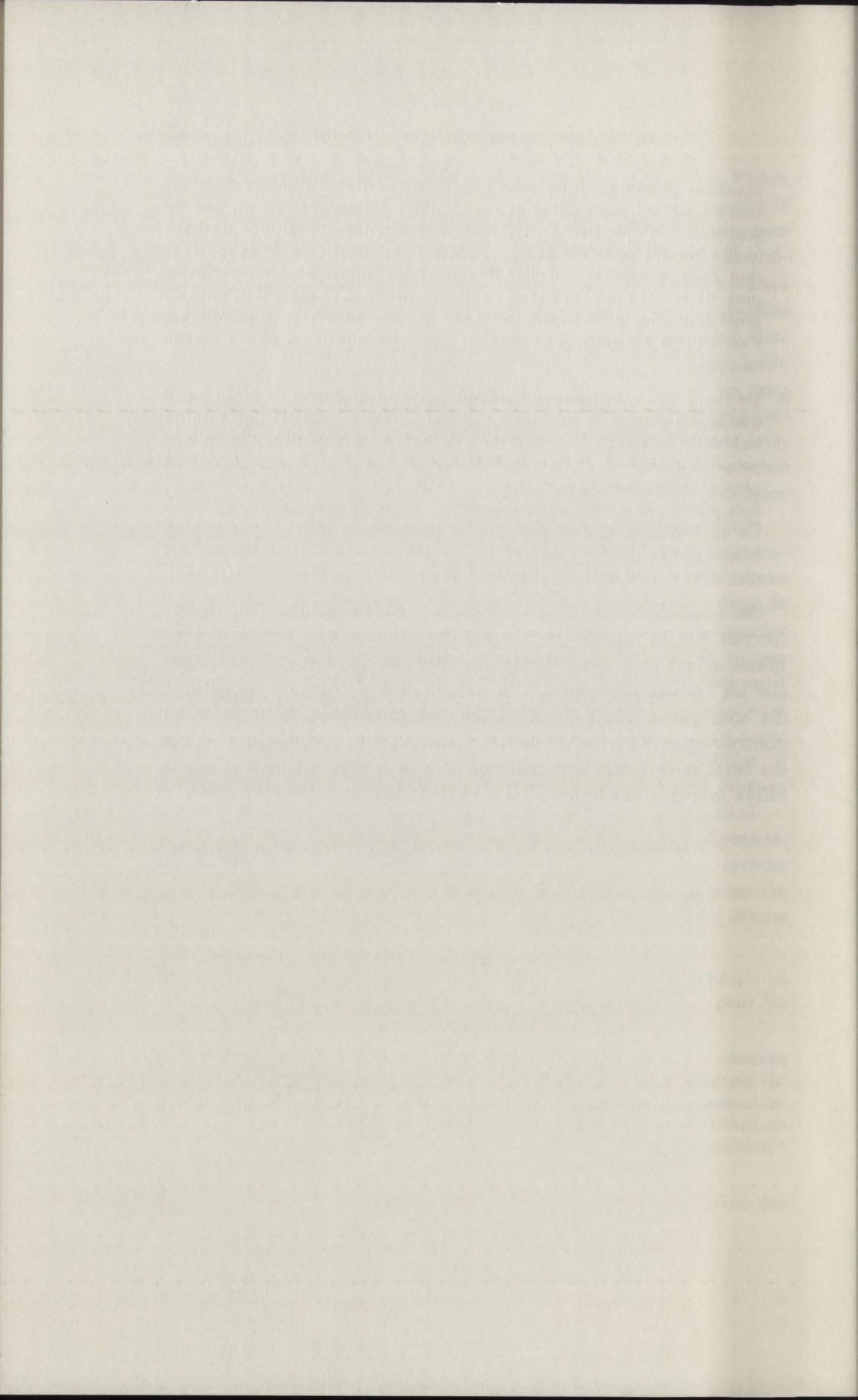
Tout cela justifie-t-il qu'on fonde sur le symbolisme une théorie et une pratique du poétique ? Il est difficile de le penser et ceci pour les raisons suivantes :

1. Pour être moins naïves que les assertions de Grammont, ces données expérimentales ... ne fournissent pas pour autant une *théorie* du symbolisme. Ce n'est pas parce qu'on met en rapport deux ensembles indépendants de données toutes faites et qu'on déduit des résultats la possibilité de réussir l'expérience dans d'autres cas, qu'on construit un tout à partir de ces éléments collectés un à un.
2. Il est probable que l'intégration en langue de communication des

capacités phoniques humaines a eu pour résultat d'éliminer de nombreuses autres possibilités et de modifier les autres par un jeu de position et d'opposition ... Autrement dit, les oppositions de base [celles que les tests révèlent] ... témoignent peut-être de la motivation dans la mesure où elles dévoilent les points où transparait le plus clairement un substrat expressif premier. Mais s'il n'est pas possible d'aller plus avant, ce n'est pas par insuffisance technique, c'est qu'il n'y a plus, à ce niveau, rien à découvrir. Bref, on tourne en rond ...

3. De toute façon, on peut se demander si c'est vraiment de cette façon que le son contribue au sens en poésie ... Un poème est une totalité en fonctionnement et, dans le système qu'il constitue, la valeur propre au texte (relative) actualisera certes des signifiés (absolus) plus ou moins latents mais surtout, et de façon bien plus intéressante, fera participer les signifiants à un processus de rééquilibrage décisif. Ce qui importe ce n'est pas que les mots soient justifiés sur le plan sonore par rapport à l'interprétation que nous faisons du texte, c'est que le texte tout entier soit justifié, se justifie, justifie ses mots (p. 118).

Ces considérations définissent assez bien, me semble-t-il, ce que devrait être la morale (provisoire) des « poéticiens » devant le problème qui est posé. Ne se fonder qu'avec une extrême circonspection sur les valeurs inhérentes à la nature articulatoire ou acoustique du son, qui seraient donc antérieures au poème, pour faire au contraire porter l'essentiel de son attention sur l'architecture intime du texte lui-même, dont naissent en dernier ressort les véritables effets perçus, dans leur richesse et dans leur infinie complexité.



CHAPITRE II

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ET LE SYMBOLISME PHONIQUE

1. La tradition au goût du jour

Dans le passage que je citais à l'instant, Daniel Delas exprimait donc le vœu que les recherches relatives aux sonorités cessent de se développer sous le signe d'une symbolique mal assurée pour se consacrer plutôt à l'exploration des structures sonores qui donnent sa personnalité à la face signifiante de chaque texte particulier. J'ai dit déjà combien ce souci me paraît légitime. Avant d'aller plus loin, il faut pourtant rappeler que la foi dans une quelconque vertu suggestive des sons n'a jamais aveuglé la critique au point qu'elle s'interdise ou néglige de constater que le vers, la phrase, le poème forment un tissu de sonorités qui jouent entre elles. Il y a, dans les travaux de Grammont, par exemple, assez de témoignages sur ce souci qu'il avait de faire sentir l'organisation phonique de la chaîne pour que nous ne soyons pas tentés de l'oublier. Et je me permets d'ajouter que *Poésie et Sonorités* faisait écho à beaucoup de travaux, français et étrangers, anciens ou modernes, qui ne se limitent pas à mettre en jeu des relations terme à terme entre une sonorité et un sens¹. La revendication de Delas, si elle ne doit dès lors pas apparaître vraiment révolutionnaire, met cependant l'accent avec une vigueur nouvelle sur la nécessité de recentrer les recherches.

Il importe d'ajouter que c'est généralement dans la direction souhaitée que les entreprises récentes s'orientent, plus ou moins nettement, plus ou moins volontairement. Néanmoins ce changement de cap, qu'il soit radical ou non, est très loin de rendre la

¹ On trouve des références à des travaux du genre là où il est fait allusion à la théorie du « mot générateur d'harmonie » chère à Becq de Fouquières (*Poésie et Sonorités*, pp. 121, 129 n. 8 et 130 n. 12). Il faudrait rappeler aussi, par exemple, que Lynch ou Hymes, pour le domaine de la langue anglaise, ont expérimenté des méthodes qui tendent, indiscutablement, à mettre en lumière l'architecture des textes poétiques (*Poésie et Sonorités*, p. 197 n. 8).

navigation de la critique exempte de soucis. Au contraire, de nouveaux récifs se laissent deviner, et l'on n'est pas toujours sûr non plus d'être tout à fait à l'abri du chant des sirènes.

Dans le premier travail auquel nous allons nous arrêter, on verra se manifester, précisément, à côté de la croyance la plus traditionnelle dans le symbolisme sonore, la volonté de démonter un mécanisme interne au texte. Je l'ai choisi pour cette raison, en guise de transition entre une manière de faire — une manière de croire, peut-être, aussi — qui devrait être aujourd'hui décidément dépassée, et les procédures nouvelles qui requièrent l'attention. Il s'agit d'un article de Pierre Fortassier intitulé « Transfiguration du langage courant par la poésie, ou comment le poète chante », qui est venu expliciter des propos tenus par l'auteur dans une discussion du vingt-deuxième congrès de l'Association Internationale des Études Françaises. Il faut savoir que, ce jour-là, le congrès avait entendu Aaron Kibédi Varga (« Le poème et ses lectures ») réaffirmer son scepticisme à l'égard d'une prétendue « valeur sémanctico-poétique autonome des sons » dans la poésie¹. Ce qui avait provoqué une vive réaction de Fortassier, affirmant au contraire que « précisément l'effort du poète, le pari du poète, c'est de retrouver cette *correspondance* entre le son et le sens, visible dans certains mots privilégiés, partout où ordinairement on ne la voit pas, dans toute l'étendue du langage »; que « si le langage poétique se distingue du langage courant, c'est bien parce que, réalisant la vocation profonde du langage courant, il accorde le son et le sens » et enfin, qu'« on ne peut nier que tout langage poétique se fasse une loi d'incarner dans les sonorités la *chose même* (acte, état, qualité, etc.) qu'il énonce » (p. 350). L'exemple qui était avancé pour soutenir de telles déclarations ne prouvait en réalité pas grand-chose. Il s'agissait de deux vers de Malherbe, extraits de la célèbre *Consolation à Du Périer* :

Ta douleur, Du Périer, sera donc éternelle,
Et les tristes discours...

Un mot comme *discours* n'a rien que d'ordinaire. Nous ne sentons dans sa première syllabe nulle mélancolie, et sa sonorité n'éveille pas l'idée d'un discours. Mais il en va tout autrement de *tristes*, où l'oreille

¹ Dans son livre sur *Les Constantes du poème*, Kibédi Varga avait exprimé en toute clarté son adhésion à la plupart des réserves que je formulais sur le sujet dans *Poésie et Sonorités*.

saisit tout de suite le *sens* dans le *son*. Et l'association colore magiquement le second mot, lui donne l'élément affectif dont il était dépourvu, le pénètre de tristesse — et voici que le vers chante, sans effort, dans la tonalité poignante où nous avait installés d'emblée le douloureux premier vers. L'oreille, ici, ne peut induire en erreur, — pour peu qu'on veuille bien la consulter : Malherbe est ému et fraternel, et nous sommes touchés, comme dut l'être le malheureux Du Périer (pp. 350-351).

Pour convaincu qu'il soit, ce commentaire n'est évidemment pas des plus éclairants. On continue de voir mal, je l'ai du reste écrit à l'époque (« L'interprétation des poèmes », pp. 134-136) quels faits précis et vérifiables se cachent derrière des concepts comme le « chant » ou la « magie ». En revanche, ce qu'on perçoit infailliblement, c'est que Fortassier continue de croire aux vertus suggestives des sons, même si on ignore à quelle théorie précise il se réfère implicitement et de quelle grille des valeurs phoniques il peut tirer ses allégations. Bref, l'article dont j'ai donné le titre il y a un instant arrivait à point nommé pour éclairer un débat qui avait grand besoin de l'être.

Sans détour, Fortassier va à l'un des nœuds du problème : il tente de définir ce qu'il entend par le « chant » du poème, qu'il situe quelque part « à mi-chemin entre le parlé et le chant musical » (p. 31), et qui serait la restitution ou l'attribution au(x) mot(s) d'une valeur affective. Certes, ce travail de chimie ou d'alchimie verbale apparaît jusqu'ici — encore que les propos de Fortassier n'aient pas toujours toute la clarté indispensable — comme une affaire de sens, mais le raisonnement tout à coup va réintroduire la substance phonique : « Au fond, écrit Fortassier, ce ne serait peut-être pas une mauvaise définition de la poésie que celle-ci : un langage devenu sensible parce qu'il fait entendre non seulement les paroles, mais le *ton de voix* du vivant, poète ou personnage, qui parle » (pp. 33-34). Et il ajoute : « chez un vrai poète, ce *ton* varie d'un vers à l'autre, il suit, comme dans la vie réelle, toutes les modulations des sentiments, des états d'âme successifs ». L'exemple qui vient alors (un vers de Paulin, dans *Polyeucte*) implique toujours que c'est le contexte, et plus précisément le sens du contexte, qui « dicte le ton » sur lequel le mot (*vengeance*, en l'occurrence) doit être prononcé. Mais, tout de suite, on lit ceci :

Si le mot est ainsi transformé par le *ton* que sait lui imposer, et nous imposer, le poète, c'est, bien entendu, parce que ce dernier a judicieusement tenu compte des sonorités dont il se compose : *malheureux* est

plaintif et douloureux; *vengeance*, avec ses puissantes nasales, éclatant. Seul l'être musical du mot peut porter le *ton*, c'est de lui que le poète tire sa force d'expression (p. 34).

Un tel passage ne laisse planer aucun doute : pour Fortassier, l'adéquation du son et du sens existe et elle constitue un facteur essentiel de la poésie. Il fait voir aussi, je le dis en passant, que par certains de ses aspects le système des valeurs admis par l'auteur est indiscutablement original, aucun théoricien n'ayant jusqu'ici proposé de considérer les voyelles nasales comme des sonorités éclatantes. Mais je m'en voudrais de m'attarder, car ce qui mérite surtout d'être mis en relief, c'est la manière dont on va nous expliquer, à partir de là, la « magie » de certains textes.

Le mécanisme de l'harmonie imitative retient en premier lieu Fortassier. Si celui-ci n'a qu'un mépris non dissimulé pour l'harmonie imitative « chez les pâles poètes, où l'effet sonore n'est jamais employé qu'à souligner étroitement le sens même des mots », il loue chaleureusement ses vertus « lorsque les sonorités évoquent, indépendamment du sens (quoique, bien sûr, en s'accordant à lui), un bruit, une musique, la voix humaine, un cri animal » :

alors les mots prennent un accent, une vigueur, une justesse, qui surprennent et charment ceux qui perçoivent, de manière plus ou moins consciente, les suggestions du texte; et leur enthousiasme laisse perplexes ceux qui ne les perçoivent pas, qui s'en tiennent au simple sens, et n'y trouvent rien de bien extraordinaire ... (p. 34).

Nous voici prévenus le plus clairement du monde du caractère contestable, pour ne pas dire douteux, des exemples qu'on va produire. Et il faut bien admettre, en effet, que chacun d'entre eux laisse perplexe. Ils posent d'emblée un problème grave, que nous connaissons bien et auquel nous serons encore plus d'une fois ramenés : où peut-on situer le seuil de perception de ces retours de phonèmes qu'on peut forcément toujours découvrir dans n'importe quel texte ? En outre, les commentaires supposent, de la part du lecteur, un effort d'imagination dont on voudra bien convenir qu'il est peu banal :

« Le Rat de Ville et le Rat des Champs » semble une fable bien anodine, avec ses sages quatrains d'heptasyllabes — sans qu'on s'aperçoive que ce train égal et monotone est précisément celui des rongeurs dans l'exercice de leurs fonctions. Mais écoutons d'une oreille plus attentive, et nous verrons qu'indépendamment de l'anecdote contée, La Fontaine,

sans en avoir l'air, s'amuse à nous faire entendre ses héros grignotant et couinant, par des *R*, venant souvent après occlusive, et par des *I* — tout au long d'une fable qui commence par « Autrefois le rat de ville », et se termine par : « Adieu donc! *Fi* du plaisir / Que la crainte peut corrompre! » Bornons-nous à citer la seconde strophe :

Sur un tapis de Turquie
Le couvert se trouve mis.
Je laisse à penser la vie
Que firent ces deux amis.

Sur quoi je me rappelle la note d'un commentateur zélé, qui voulait peut-être en remonter à La Fontaine : « Les tapis de Perse, disait cet Aristarque, sont bien plus beaux que les tapis de Turquie. » Possible, — mais ils couinent moins bien! (pp. 34-35).

La suite des exemples est malheureusement de la même encre.

Plus intéressant est l'autre mécanisme sur lequel se penche Fortassier. Il s'agit de voir « comment un mot essentiel dans le vers reçoit sa force, ou son pouvoir d'évocation ... du fait que ses éléments constitutifs, voyelles et consonnes, figurent déjà, en totalité ou en partie, parmi les mots qui le précèdent » (p. 36). C'est ici en effet qu'on le voit répondre, d'une certaine manière, au souci de considérer les textes dans leur organisation, en se souciant davantage du jeu des échos que de la nature des sons : « voyelles et consonnes, en elles-mêmes, écrit-il, n'ont ... qu'une valeur générale assez vague, susceptible de précision seulement au service d'un mot » (p. 37).

Parmi les quelques exemples proposés, j'en choisis deux, qui font bien voir à la fois quels principes guident l'analyse et jusqu'où peut aller l'enthousiasme du commentateur.

Le premier de ces exemples est constitué de deux vers du *Cid* :

Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux;
Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous!

D'où vient que le mot final, en lui-même tout à fait neutre, est à ce point vibrant d'énergie déjà triomphante? Tout simplement de ce que les éléments qui le composent, *V* et *OU* sont déjà présents dans le premier hémistiche, mais comme écartelés : leur réunion dans la dernière syllabe paraît à la fois naturelle (notre oreille les connaît déjà) et surprenante (elle ne les a entendus que séparément); et voilà pourquoi ce *vous* porte extraordinairement la voix, d'une façon probablement unique pour ce monosyllabe, évoquant à merveille la fougue du *Cid*, devenu à cet instant réellement invincible. Ni la préparation de la voyelle par la rime, ni même la rime intérieure qui la renforce, ne suffirait à produire cet

effet : il y faut encore le *V* de *venir*, il suffit de le supprimer pour s'en assurer :

Pour me pousser à bout, c'est trop peu que de vous!

Que l'on s'y prenne comme l'on voudra, il est absolument impossible, dans le vers ainsi modifié, de donner à *vous* le même énergie que dans l'original :

Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous!

Corneille décidément savait ce qu'il faisait ... (p. 37).

Ne discutons pas le principe de ce « chiasme syllabique », dont on voit trop qu'il peut conduire, tel qu'il est présenté dans ce bref passage, à découvrir partout d'heureux effets de l'art qui ne sont dus, en fait, qu'à la nécessaire répétition des phonèmes. Ce que je veux montrer, simplement, c'est que l'analyse, ici, se garde des élucubrations habituelles sur les vertus symboliques des sons. Elle se fonde notamment sur un double écho phonique, en position forte, dont on ne peut guère contester l'existence. Reste évidemment à savoir si l'effet va bien jusqu'où le dit Fortassier et si la formulation qu'il adopte pour en rendre compte est toujours tout à fait adéquate.

Le second exemple concerne la seconde strophe, souvent commentée dans un passé récent¹, du dernier *Spleen* de Baudelaire :

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris, ...

Si inattendue soit-elle, l'image chargée d'évoquer l'espérance passe sans surprise, *chauve-souris* étant annoncé au vers précédent par *changée* et surtout *cachot*. La différence entre l'*O ouvert* de ce dernier [?] et l'*O fermé* de *chauve* sert encore la poésie, car il ne faut pas, pour le plaisir de notre oreille et de notre esprit, que l'annonce soit trop visible : un mot comme *chaude* par exemple ressemblerait à un mauvais jeu de mots, à une mauvaise plaisanterie.

... Supprimons en effet les chuintantes du premier vers :

Quand la terre devient une prison humide
Où l'Espérance, comme une chauve-souris, etc.

¹ Faut-il rappeler que ce poème a été analysé par Jakobson (« Une microscopie du dernier *Spleen* dans *Les Fleurs du Mal* »)? La strophe citée a fait aussi l'objet d'un commentaire de Riffaterre dans une communication intitulée « Sémantique du poème » pp. 126-127 au sujet de laquelle je me permets de renvoyer à nouveau à ma note sur « L'interprétation des poèmes ».

Voici que la malheureuse chauve-souris ne s'intègre plus au texte, qu'elle lui reste, et nous reste, étrangère, *qu'elle ne peut plus figurer l'Espérance* ... Et les connotations du roman noir n'y font rien, et nous laissent froids ... (pp. 38-39).

Cette analyse aussi, je la donne pour ce qu'elle a d'éclairant sur la méthode. Cela ne signifie nullement qu'on doive en approuver les termes. Mais il y a un effort visible pour situer le jeu des sons dans une perspective intéressante. Timide jusqu'ici, cet effort est conduit un peu plus avant dans la dernière partie de l'article, où Fortassier traite de ce qu'il appelle le « chiasme syllabique », « moyen le plus fort, et le moins apparent, de tisser entre les mots des rapports harmonieux » :

Soit par exemple le mot *MER* : nasale + voyelle + liquide. La disposition en chiasme de ces éléments (R-È-M, variantes R-M-È, È-R-M, etc.), ou d'éléments semblables (liquides + voyelle + nasale avec les variantes), même s'ils sont mêlés à des éléments hétérogènes (ce qui est inévitable!), est aussitôt sentie par l'oreille comme harmonieuse (p. 40).

Nous aurons à aborder, tout à l'heure, des travaux qui vont bien au-delà de cette considération sur l'harmonie du vers. Mais il était utile, je crois, de faire voir que l'analyse, ici, tendait à expliquer certains effets de sens par la mise en œuvre d'une simple mécanique sonore. C'est-à-dire qu'on est à la croisée de trois chemins : celui de la symbolique des sons, que Fortassier ne veut plus suivre; à l'opposé, celui de l'harmonie du vers — pour reprendre le terme de Grammont —, qui se prolonge aujourd'hui par des recherches sur l'euphonie¹; entre les deux enfin, celui, moins bien dégagé et assurément plus accidenté, qui tente de mettre en relation la structure sonore avec le plan de la signification. Fortassier s'y engage résolument, même si, en fin de compte, ce n'est pas pour aller bien loin. Deux exemples nous sont proposés, tous deux empruntés à Racine :

Le premier donne à un mot tout ordinaire une effrayante intensité tragique : la pensée d'appartenir à Pyrrhus est le comble de l'horreur pour la veuve d'Hector :

Quoi! Je lui donnerais Pyrrhus pour successeur!

¹ Les recherches sur l'euphonie connaissent aujourd'hui une faveur nouvelle. Bien qu'étrangères, par essence, à nos préoccupations présentes, elles ont avec elles de telles relations de voisinage qu'il m'a paru nécessaire de leur faire un sort plus loin (voir chap. III, pp. 134-137).

Le P de *Pyrrhus* se retrouve dans *pour*; mais c'est surtout le chiasme RUS/SUR qui transforme le mot *successeur* en une sorte de hoquet tragique, il suffirait pour s'en convaincre de remplacer *Pyrrhus* par *Pāris* ... (p. 41).

On aura été attentif à la subtilité de l'explication. D'abord, pour trouver le chiasme, il faut dégager SUR de SUccesseuR, par une sélection qui n'est pas sans problème. Ensuite, il faut encore un assez bel effort d'imagination (doublé d'un exploit phonatoire) pour faire entendre *successeur* comme un « hoquet tragique ».

Le second exemple ne vaut pas beaucoup mieux, quoique For-tassier le préfère, comme « plus frappant encore » :

Il s'agit d'un vers célèbre d'Antiochus :

Je demeurai longtemps errant dans Césarée

On attribuerait volontiers au nom de Césarée, qui semble doté d'une aura fabuleuse, l'immense pouvoir suggestif de ce vers. Et pourtant, que savons-nous de Césarée? Et quand nous saurons qu'outre la ville de Judée dont il s'agit, l'Antiquité a connu bien d'autres Césarée, aurons-nous rencontré quelque raison de considérer ce nom comme fabuleusement riche de poésie et de rêve? Assurément non. Ce n'est ni à l'histoire, ni à la sémantique qu'il faut demander le secret d'un beau vers : ce secret est dans le vers lui-même. La preuve, c'est qu'il suffit de changer un mot dans le contexte pour que le prestige de Césarée s'écroule :

Je demeurai sans but, errant dans Césarée ...

Voilà que *Césarée* ne chante plus; voilà que, de ville fabuleuse, elle tombe au rang de sous-préfecture ... Faut-il donc penser que le prestige de son nom est lié à un simple adverbe de temps? Mais quel rapport entre « longtemps » et « Césarée »? Sémantique et logique sont en déroute ...

La solution est pourtant simple, pourvu que l'on consente à consulter l'oreille ... C'est l'oreille qui reconnaît Césarée au moment où son nom arrive dans le vers, et la pare de tous ses prestiges; et si elle la reconnaît, c'est pour avoir entendu les éléments qui composent son nom dans un *chiasme syllabique* ... Ce n'est pas dans l'adverbe *longtemps* (d'un si bel emploi avec *demeurai*; mais ceci n'est pas de notre sujet) qu'il faut chercher la clé du vers, mais dans la liaison de cet adverbe avec le mot qui le suit : *errant*. L'oreille entend « longtemps-z-errant » : ZÉRAN/ZARÉ — la magie de Césarée est due uniquement à l'art de Racine ... (p. 42).

Je m'en voudrais de reproduire ces lignes sans souligner, en passant, le caractère simpliste et catégorique de certaines affirmations

(sur « le secret d'un beau vers », par exemple), la hardiesse d'une analyse qui repose sur la liaison anormale *longtemps-z-errant*, et aussi l'audace du procédé de substitution : *sans but*, ce n'est en effet pas tout à fait la même chose, pour le sens, que *longtemps* ! Mais c'est surtout le spectacle du poéticien en train de zozoter *zéran/zaré*, et de s'en extasier, qui me réjouit. D'autant qu'il nous laisse supposer que son plaisir n'aurait pas été moindre si Racine avait fait dire à Antiochus :

Je demeurai vaseux errant dans Césarée !

La conclusion de Fortassier remet partiellement les choses en place, je le précise, même si c'est dans une formulation à plus d'un titre discutable¹. Mais il est sans doute temps d'en arriver à ma propre conclusion. Elle sera brève. Il n'est pas utile, en effet, de redire que la manière dont Fortassier traite des sonorités est à la fois courte et naïve par certains aspects, riche de promesses, peut-être, par certains autres. Je soulignerai simplement, qu'elle reste, techniquement, très élémentaire, d'une simplicité qu'on ne retrouvera plus, à partir d'ici. Et c'est aussi une des raisons pour lesquelles elle peut sans doute servir de hors-d'œuvre avant des nourritures autrement élaborées et — parfois aussi — autrement indigestes.

2. Pour et contre une approche phonologique

Il y a plus d'une raison d'aborder les conceptions actuelles dans le domaine qui nous occupe par l'examen des idées de Roman

¹ Il écrit : « Ce n'est pas *avec des idées* qu'on fait de la poésie, disait Mallarmé à Degas, c'est *avec des mots*. Sans doute ; mais cette juste observation n'autorise pas à confondre la matière et les outils de l'action avec l'action elle-même et son élan créateur ... Bref, nous croyons profondément avec le jeune Hugo des *Odes* — et Hugo devait garder cette foi toute sa vie — que *la poésie est dans les idées*. Seulement l'homme n'est pas un pur esprit. Nul ne peut faire que le langage ne s'adresse d'abord qu'à l'oreille, ni que tout ce que capte notre oreille n'ait pour nous signification immédiate et profonde — même si cette signification demeure informulée. La Poésie *doit* donc compter avec les impressions auditives, et les utiliser : c'est en faisant entendre d'abord *dans les sonorités* ce qu'elle dira ensuite par des mots qu'elle échappe à la platitude et à la sécheresse de l'énoncé prosaïque, qu'elle atteint à sa magie propre. Elle est l'art d'amplifier et de vivifier le message des mots par l'accompagnement et l'orchestration de leurs sonorités » (pp. 42-43).

Jakobson. Chronologiquement, d'abord, le célèbre linguiste s'est intéressé à la poésie dès ses tout premiers travaux et il a sa place marquée bien avant les auteurs dont j'aurai à parler ensuite. De plus, on peut l'affirmer sans la moindre crainte, son structuralisme est pour quelque chose dans toutes les approches actuelles de la question, qu'elles en procèdent directement ou qu'elles s'inscrivent, au contraire, dans un mouvement de réaction critique à son égard. Enfin, et ce n'est pas la moins bonne des raisons, sans doute, il apparaît très évidemment que toute neuve qu'elle soit, à sa date et par certains de ses aspects, aux yeux en tout cas du public français, la poétique jakobsonienne reste marquée par la croyance, un rien naïve ou ingénue, toute traditionnelle aussi, en un symbolisme sonore puissamment actif.

Jakobson est en effet convaincu, il le déclare haut et clair, de l'existence du symbolisme, et il n'hésite pas à affirmer qu'il joue un rôle en poésie :

Le symbolisme des sons est une relation indéniablement objective, fondée sur une connexion phénoménale entre différents modes sensoriels, en particulier entre les sensations visuelles et auditives. Si les résultats des recherches faites dans ce domaine ont été parfois vagues et discutables, cela tient à l'insuffisance du soin apporté dans les méthodes d'enquête psychologique et/ou linguistique. Du point de vue linguistique, en particulier, on a souvent déformé la réalité, faute d'une attention suffisante à l'aspect phonologique des sons du langage, ou parce qu'on s'est obstiné à opérer avec des unités phonématiques complexes au lieu de se placer au niveau des composantes ultimes. Mais si, faisant porter un test, par exemple sur l'opposition phonématique grave/aigu, on demande lequel des deux termes, de /i/ ou de /u/, est le plus sombre, certains sujets pourront bien répondre que cette question n'a pas de sens pour eux, mais on en trouvera difficilement un seul pour affirmer que /i/ est le plus sombre des deux (*Essais de linguistique générale*, p. 241).

Je ne m'attarderai pas à souligner, dans un tel passage, les affirmations qui tombent sous le coup de remarques formulées plus haut, ne serait-ce que, par exemple, sur le danger qu'il y aurait à fonder une poétique sur le résultat d'expériences faites dans les conditions très particulières du laboratoire. Il est plus utile de lire de quelle manière Jakobson, non loin de là, commente la contradiction qui paraît exister, dans les mots français *jour* et *nuit*, entre leur sens et la valeur de leurs sons :

... la poésie française, tantôt cherchera un palliatif phonologique au

désaccord, noyant la distribution « converse » des éléments vocaliques en entourant *nuit* de phonèmes graves et *jour* de phonèmes aigus, tantôt recourra à un déplacement sémantique, substituant, aux images de clair et d'obscur associées au jour et à la nuit, d'autres corrélats synesthésiques de l'opposition phonématique grave/aigu, contrastant par exemple la chaleur lourde du jour et la fraîcheur aérienne de la nuit; ... (p. 242).

On aurait évidemment beau jeu d'opposer à l'affirmation de Jakobson l'expérience que possède tout lecteur de poésie française. Et il ne serait pas malaisé de trouver, dans la critique, des témoignages qui s'inscrivent en faux contre de tels propos¹. Mais est-ce vraiment utile, au point où nous sommes?

Cette conviction intime de Jakobson, on la retrouve évidemment en action dans ses analyses. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, un passage du très célèbre commentaire des *Chats* :

Ce sont les voyelles nasales qui jouent un rôle saillant dans la texture phonique du sonnet. Ces voyelles « comme voilées par la nasalité », suivant l'expression heureuse de Grammont, sont d'une haute fréquence dans le premier quatrain (9 nasales, de deux à trois par ligne) et surtout dans le sizain final (21 nasales, avec une tendance montante le long du premier tercet — 9³ — 10⁴ — 11⁶ : « Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin » — et avec une tendance descendante le long du second — 12⁵ — 13³ — 14¹). En revanche, le second quatrain n'en a que trois : une par vers, sauf au septième, l'unique vers du sonnet sans voyelles nasales; et ce quatrain est l'unique strophe dont la rime masculine n'a pas de voyelle nasale. D'autre part, dans le second quatrain, le rôle de dominante phonique passe des voyelles aux phonèmes consonantiques,

¹ Baudelaire ayant écrit « L'irrésistible nuit établit son empire », Chastaing estime qu'il ne s'agit pas d'une représentation de la nuit par les *i*, mais qu'« il [Baudelaire] 'exprime', par le cri des voyelles aiguës, l'aigreur qu' 'imprime' en lui la victoire de la nuit » (« La brillance des voyelles », p. 12). Plus récemment, Gérard Antoine, après avoir prévu que « les esprits moqueurs ne manqueront pas de relever la complète 'perversité' phonétique de cet alexandrin bardé d'*i* réputés fulgurants, alors qu'il proclame l'absolue souveraineté du noir », estime pour sa part « que l'aigu des *i*, inséparable de la structure du *r* et de quelques autres éléments, possède un indéniable pouvoir expressif, orchestré dans tout le tercet; et que cette valeur apparaîtrait mieux encore par opposition à celle des deux vers dédiés à la splendeur du Soleil, pleins de timbres classés comme sourds, mais riches ici d'une magnifique densité sonore. L'opposition est bel et bien à la fois sémantique et phonique, et traduit (il fallait s'y attendre!) le contraste des Rayons et des Ombres ». Je ne me prononcerai sur aucune de ces deux analyses, mais comment ne pas donner raison à Antoine quand il proclame lui-même, en nous offrant la sienne (je souligne), que « rien n'est plus soumis à la subjectivité et surtout à la contingence que la mélodie poétique »? (*Vis-à-vis ou le double regard critique*, p. 193, n. 5).

en particulier aux liquides. Seul le second quatrain montre un excédent de phonèmes liquides, à savoir 23, contre 15 au premier quatrain, 11 au premier tercet, et 14 au second. Le nombre des /r/ est légèrement supérieur à celui des /l/ dans les quatrains, légèrement inférieur dans les tercets. Le septième vers, qui n'a que deux /l/ contient cinq /r/ c'est-à-dire plus que ne compte aucun autre vers du sonnet : L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres. On se rappellera que, selon Grammont, c'est par opposition à /r/ que /l/ « donne l'impression d'un son qui n'est ni grinçant, ni raclant, ni raboteux, mais au contraire qui file, qui coule, ... qui est limpide ».

Le caractère abrupt de tout /r/ et particulièrement du r français, par rapport au glissando du /l/ ressort nettement de l'analyse acoustique de ces phonèmes dans l'étude récente de Mlle Durand, et le recul des /r/ devant les /l/ accompagne éloquemment le passage du félin empirique à ses transfigurations fabuleuses (*Questions de poétique*, pp. 407-408).

On notera simplement que dans cette analyse du tissu sonore, la place faite à la valeur intrinsèque des sons reste mince. En outre, les références à Grammont ne sont pas très compromettantes, même si on n'est pas nécessairement convaincu par les propos sur le caractère abrupt du r français et sur la liquidité du l¹. Quant à l'exploitation de ces valeurs sonores, on m'accordera sans doute qu'elle reste sybilline : que signifie exactement, en effet, le propos sur « le recul du /r/ devant /l/ », qui « accompagne éloquemment le passage du félin empirique à ses transfigurations fabuleuses » ?

Grammont est également appelé à témoigner dans la « Microscopie du dernier Spleen », à l'endroit où Jakobson compare les variantes du texte :

La substitution de l'épithète *infâmes* pour *horribles* dans la version finale de « Spleen » III₃, *Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées* — épaissit l'image de ce « peuple » en renforçant l'accumulation des labiales continues (surtout sourdes), qui, d'après Grammont, « ne peuvent exprimer qu'un souffle mou et sans bruit ou accompagné d'un bruit extrêmement sourd » : III₄, *Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux*.

Et Jakobson ajoute :

Dans les deux vers suivants, l'image du fracas rompant le silence est

¹ Les fréquentes considérations de la critique sur la capacité du l à suggérer la douceur ou la liquidité m'ont toujours un peu étonné. Il me paraît en effet que dans un vers où cette consonne se répète d'une manière insistante, le lecteur, s'il ne se laisse pas abuser par l'étiquette et s'il est sensible à quelque chose, le sera surtout au mouvement de va-et-vient imposé à la pointe de la langue, sorte de battement qui n'a rien de doux ni de particulièrement apte à suggérer l'écoulement.

accompagnée d'une triple combinaison expressive de labiales continues avec la vibrante *r* (cf. III₄ *cerveaux* //) : IV₁ *Des cloches tout à coup / sautent avec FURIE //₂ Et lancent vers le ciel / un aFFREUX hurlement* (p. 424).

Il n'y a, à nouveau, rien de très grave dans ceci, encore qu'on puisse être gêné par l'extrême assurance des propos de Grammont à deux ou trois lignes de l'endroit où l'on va nous proposer d'entendre dans le mariage de ces mêmes *f* et *v* avec le *r* l'image d'un fracas! Mais nous sommes habitués depuis trop longtemps à ces petites inconséquences pour en être encore choqués, et nous pouvons tout de suite passer à autre chose.

C'est au cœur même de la définition de la « fonction poétique », telle que la formule Jakobson, que réside le principe qui régit l'analyse de la structure sonore et la recherche de ses implications sémantiques. La fonction poétique est, rappelons-le, des six fonctions linguistiques dégagées par Jakobson, celle où le message est centré sur lui-même; elle se reconnaît à ceci que « l'équivalence [y] est promue au rang de procédé constitutif de la séquence » (*Essais...*, p. 120). Sur cette affirmation s'en greffe une autre, importante pour notre propos : « l'équivalence des sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique » (p. 235). Dite ainsi, la chose n'est peut-être pas parfaitement claire : la notion d'« équivalence des sons », par exemple, demande à être précisée, et la manière dont s'établit la relation entre elle-même et l'« équivalence sémantique » reste mal définie. Mais des exemples viennent heureusement compléter l'exposé théorique en apportant des réponses, au moins partielles, aux questions qu'on peut se poser.

Le premier de ces exemples, Jakobson le donne très tôt, lorsqu'il veut faire saisir ce qu'est la fonction poétique. Il a le mérite d'être très simple et de montrer comment la « paronomase » (au sens un peu flou où Jakobson l'entend, qui semble recouvrir toute répétition un peu appuyée de phonème¹) peut être interprétée sémantiquement. C'est le fameux *I like Ike* des partisans d'Eisenhower lors des élections présidentielles américaines. L'analyse tend à établir que, dans cette formule frappante, le son est en réalité

¹ D. Delas note lui aussi que, chez Jakobson, « l'équivalence des sons, prise en considération sous la dénomination imprécise de paronomase, est en fait la simple répétition des phonèmes » (« Phonétique, phonologie et poétique chez Roman Jakobson », p. 113).

l'image du sens ou, en d'autres termes, que le son nous fait réellement entendre que celui qui parle aime *Ike*. Elle y arrive par deux voies différentes. La première consiste, après avoir décomposé la formule en deux membres qui riment entre eux (*I like/Ike*), à remarquer que « le second des deux mots à la rime est complètement inclus dans le premier (rime en écho) », ce qui constitue, pour Jakobson, « l'image paronomastique d'un sentiment qui enveloppe totalement son objet » (p. 219). La seconde est de constater que les deux membres en cause « forment une allitération vocalique » et que « le premier des deux mots en allitération est inclus dans le second ». La formulation, à cet endroit précis — je le dis en passant — n'est peut-être pas des meilleures, car il y a en fait trois mots en allitération dans le slogan ¹. Toujours est-il qu'il s'agit, quand on parle du second, non de *like*, mais de *Ike*, la transcription phonologique qui en est donnée le montre : « /ay/-/ayk/ ». Ce qui est net, en revanche, c'est l'interprétation de la figure : nous avons ici l'« image paronomastique du sujet aimant enveloppé par l'objet aimé » (p. 219).

Le second exemple auquel je m'arrêterai vient plus loin, dans l'exposé théorique de Jakobson, quand celui-ci émet des considérations d'ordres divers sur les particularités des messages où se manifeste la « fonction poétique », et plus précisément à l'endroit où il affirme que « dans une séquence où la similarité est superposée à la contiguïté, deux suites de phonèmes voisines qui se ressemblent se prêtent à exercer une fonction paronomastique » (p. 239). Il s'agit de la strophe finale du *Corbeau* d'Edgar Poe :

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door
 And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted — nevermore ²!

¹ Donc, et sauf erreur, Jakobson commente les « paronomases » *like - Ike* et *I - Ike*. Il pourrait tout aussi bien commenter *I - like*, s'il n'avait préalablement posé, arbitrairement, qu'il s'agit de relever les échos entre les deux membres de la formule, et ceux-là seulement. Il dirait alors, peut-être, que nous avons l'image d'un « sentiment dans lequel s'abîme l'être aimant ».

² A toutes fins utiles, je rappelle que Baudelaire traduisait : « Et le corbeau, immuable, est toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur

Le second vers suscite un commentaire en deux points :

1. « Le perchoir du corbeau, *the pallid bust of Pallas*, est fondu, grâce à la sonore paronomase / p æ l ə d / - / p æ l ə s / en un tout organique » (p. 239);

2. « Le corbeau sur son perchoir, en dépit de l'ordre impératif que lui intime l'amant (*take thy form from off my door*¹), est cloué à sa place par les mots / ʒ Δ s t ə b Δ v /, tous deux fondus dans / b Δ s t / » (p. 240).

D'autres effets sont ensuite relevés :

Le séjour sans fin de l'hôte sinistre est exprimé par une chaîne d'ingénieuses paronomases, partiellement inversées ... Dans le vers introductif de la dernière strophe, *raven*, contigu au morne mot refrain, *never*, apparaît une fois de plus comme l'image en miroir incarnée de ce « jamais » : /n.v.r/-/r.v.n/. De frappantes paronomases entremêlent ces deux emblèmes de l'éternel désespoir; c'est d'abord *the Raven, never flitting*, au début de la toute dernière strophe, et, ensuite, dans les tout derniers vers, *that shadow that lies floating on the floor et shall be lifted — nevermore* : /névər flítɪŋ/-/flótɪŋ/ ... /flór/ ... líftəd névər/. Les allitérations qui frappaient Valéry construisent une chaîne paronomastique : /stí .../-/sít .../-/stí .../-/sít .../. L'invariance du groupe est particulièrement accentuée par la variation dans l'ordre de succession. Dans le clair-obscur, deux effets lumineux — les « yeux de feu » du noir oiseau et la lueur de la lampe, « qui projetait son ombre à terre » — assombrissent d'autant plus le tableau, et sont encore liées par le « vif effet » des paronomases : /əlðə símɪŋ/ ... /dímənz/ ... /iz drímɪŋ/-/ɔrɪm strímɪŋ/ (*all the seeming ... demon's ... is dreaming ... o'er him streaming*). « L'ombre qui gît » (*lies*) /láyz/ répond aux « yeux » (*eyes*) /ayz/ du Corbeau, en une rime en écho astucieusement déplacée (p. 240).

Il est incontestable que les exemples offerts par Jakobson vont dans le sens de la théorie qu'il a énoncée. Il y a bien mise en relation d'une organisation sonore (d'une « équivalence des sons », pour reprendre sa formule) avec une organisation sémantique (« l'équivalence sémantique »). Mais un certain flou de la formulation théorique autorise une grande liberté d'action dans l'analyse. Le seul exemple vraiment probant, parce que la figure dégagée de la

lui, projette son ombre sur le plancher; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, — jamais plus ».

¹ Il s'agit d'un morceau de vers de la strophe 17 (l'avant-dernière) que Baudelaire traduit : « ... Précipite ton spectre loin de ma porte ».

structure sonore « colle » parfaitement avec la relation énoncée par le sémantisme du texte, est celui du slogan politique. Ceci soit dit, bien entendu, sans oublier la part d'interprétation — au sens fort —, et peut-être même de sollicitation des faits, qui conduit à une construction très satisfaisante pour notre esprit de géométrie. Les autres exemples, eux, restent loin de cette duplication du sens par le son. Il n'y a plus, à proprement parler, de figure phonique qui soit la réplique d'une figure sémantique. Tout au plus propose-t-on de percevoir dans les sons des jeux de *fusion* dont la signification est bien peu nette (« perchoir ... fondu ... en un tout organique »; « corbeau ... cloué »; « image en miroir », « emblèmes entremêlés », ou « effets lumineux ... liés »). L'explication, toute mécaniste, reste le plus souvent très courte. On aurait tort, sans doute, de se plaindre, pour une fois que l'on ne nous propose pas des interprétations d'une audace délirante, mais il faut bien noter le fait, et constater en même temps que les définitions si remarquablement formulées par Jakobson ne conduisent pas très loin, même si nous savons un peu mieux maintenant ce que recouvre vraiment l'affirmation qui conclut la partie de l'exposé à laquelle nous venons de nous arrêter : « En poésie, toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens » (p. 240).

En conclusion, on remarque surtout combien le rôle de la symbolique des sons, dans la pratique de Jakobson, est finalement réduit, et timide, non seulement par rapport à ce qu'on trouve ailleurs, mais encore et surtout par rapport à ce que laissent augurer ses positions théoriques¹.

Cette attitude de Jakobson devant les sons a évidemment retenu l'attention de nombreux critiques. J'épinglerai simplement, dès maintenant, la réaction de Gérard Genette, qui a été sensible, lui aussi, à la présence, dans la théorie, à la fois, de symbolisme traditionnel et d'une autre manière de concevoir le mariage du son et du sens. Genette croit pouvoir reconstituer l'itinéraire de la pensée de Jakobson en la matière : parti d'une vision toute for-

¹ Quitte à sortir un instant du domaine français, je voudrais signaler que l'ouvrage de P. Valesio (*Strutture dell'alliterazione*), inspiré très directement des conceptions de Jakobson, fait aussi place, dans l'œuvre littéraire, à côté du rôle « structurel » de l'allitération, à un rôle appelé « iconique ». On lira notamment, à ce sujet, les pp. 230 à 246, qui portent, pour l'essentiel, sur des textes anglais.

maliste, où l'essence du langage poétique tiendrait à ses équilibres et à ses tensions internes, il en serait venu à considérer l'adéquation de la forme au sens, passant ainsi de ce que Genette appelle l'« hermogénisme » (thèse d'Hermogène dans le *Cratyle* : en gros, refus de la symbolique) à ce qu'il appelle le « cratylisme », mais entretenant alors entre les deux tendances, comme nous l'avons vu, une habile coexistence, qui est, toujours selon Genette « peut-être moins paradoxale qu'elle ne paraît à première vue, du moins en théorie : d'un côté, en effet, le signifiant 'arbitraire' est perceptible parce qu'arbitraire, et donc mis en relief par son immotivation même, son inadéquation mimétique, à la limite son incongruité qui est une forme d'étrangeté ... d'un autre côté, le signe mimétique (ou reçu pour tel), théoriquement 'transparent' de par son mimétisme, est en fait remarquable, et donc perceptible, pour cette raison même, surtout s'il fait contraste et exception dans le contexte et/ou dans le système » (*Mimologiques*, p. 308). Genette poursuit en affirmant qu'en ces matières le formalisme de Jakobson est de surface, la tendance mimétique étant en lui plus profonde¹.

Tout le passage est captivant et suggestif, même si certaines considérations peuvent être et sont effectivement matière à discussion. Il a en tout cas provoqué la vive réaction de Nicolas Ruwet, le traducteur français de Jakobson (« Malherbe : Hermogène ou Cratyle ? »). Ce que Ruwet conteste vigoureusement, c'est qu'il y ait réellement contradiction, chez Jakobson, entre l'« hermogénisme » des débuts et le « cratylisme » de la maturité. Sa réfutation consiste, d'une part, à soutenir que le fameux « principe d'équivalence », loin de n'être, comme le laisse entendre Genette, qu'un simple critère empirique pour reconnaître le texte à fonction poétique, est au contraire essentiel et constitue même « le noyau de la théorie » (p. 196) et, d'autre part, à faire admettre que, bien comprise, cette théorie « ne dit rien sur la 'similitude' entre le son

¹ Outre celle-ci et celle de Delas dont j'ai déjà fait état, je m'en voudrais de passer sous silence la réaction très instructive de Georges Mounin (*La littérature et ses technocraties*, pp. 53-61 par exemple). Il est lui aussi sensible à la présence chez Jakobson de conceptions apparemment contradictoires. Son analyse, orientée vers le procès du formalisme jakobsonien, ne fait pourtant pas toujours la part exacte des choses. N'est-il pas abusif par exemple de citer le commentaire de *I like Ike* pour montrer que Jakobson n'est sensible qu'au « structuré », à la « structure en soi » ? Il me paraît au contraire que là au moins Jakobson dépasse ce type de description pour chercher la fonction (imitative) de la structure.

ou la forme, et le sens »; qu' « elle est neutre vis-à-vis du point de vue d'Hermogène (le signe est arbitraire) et du point de vue de Cratyle (le signe est motivé) » (p. 197). Il considère, en fait, que les principes énoncés par Jakobson « sont purement formels » alors que le problème de la symbolique des sons ne se pose qu'au niveau fonctionnel. Il ajoute :

Que cette théorie ne choisisse pas, *a priori*, entre Hermogène et Cratyle, ne signifie pas que la vieille dispute, thème du livre de Genette, soit sans intérêt. Mais la question, très complexe, des relations entre aspects arbitraires et aspects motivés du langage, ne relève pas directement de la poétique, mais de la linguistique générale — quoique la poétique puisse utiliser les résultats obtenus par celle-ci dans ce domaine, et sans doute lui fournir un champ d'études, d'exemples, privilégiés. Cette question, au reste, est une question empirique, un peu comme celle des éléments innés et acquis dans le langage : il s'agit moins de trancher dogmatiquement entre deux positions extrêmes et incompatibles, que de déterminer, par des recherches concrètes, la part des éléments conventionnels et celle des éléments motivés dans les langues (p. 197).

Le plaidoyer ne manque pas d'éloquence. On devrait même aller jusqu'à dire que la manière dont Ruwet parle des idées de Jakobson est plus satisfaisante que celle du maître lui-même, qui « n'est pas exempte — c'est Ruwet qui parle — d'ambiguïtés ». Mais il reste qu'on ne peut contester, me semble-t-il, l'existence, sous la plume du linguiste américain, à la fois de traces importantes d'un symbolisme assez mal fondé et d'une théorie de l'« équivalence » qui n'est pas des plus claires¹. La preuve en est du reste que tout

¹ Dans un article récent (« Romantisme et langage poétique »), Jean-Marie Schaeffer insiste à son tour avec justesse sur la difficulté que présente la mise en relation pratiquée par le structuralisme jakobsonien entre « les équivalences du signifiant d'un côté, les équivalences du signifié de l'autre » (p. 183). Il ajoute un peu plus loin : « Il faudrait ... d'abord mettre à jour des critères de sélection et de discrimination internes (au niveau phonologique) permettant de décider ce qui, au niveau des équivalences du signifiant, est censé faire partie du 'langage poétique' et ce que, par contre, il faut en exclure comme relevant du système linguistique dans sa généralité. Dans la mesure où de tels critères ne sont pas donnés (on ne fournit pas, du moins, de critères vérifiables), rien ne prouve que l'on ne continue pas à se trouver dans le (très) vieux domaine de l'analogie pure et simple, de sorte que l'analyse poétique risque d'être plus révélatrice des chaînes d'association du linguiste que de la structure poétique » (p. 184). Schaeffer rappelle opportunément que Ruwet lui-même, dans un article dont nous allons parler à l'instant (« Limites ... »), mettait l'accent sur l'absence de critères qui permettent de choisir, parmi les innombrables équivalences décelables, celles

l'article de Ruwet, dont la portée dépasse ce que laisse entendre son titre, est une nouvelle tentative pour éclairer une notion à laquelle il avait cependant déjà consacré quelques efforts¹.

Si nous pouvons laisser là un débat qui, dans ses autres prolongements, nous écarte de notre propos, nous n'allons pas quitter Ruwet. Nous allons au contraire nous occuper d'autres travaux où il traitait déjà du problème qui est le nôtre, en étant à la fois très fidèle à l'esprit du structuralisme jakobsonien et absolument sourd aux croyances dans la symbolique des sons, sous sa forme simple et courante en tout cas.

La première de ses études qui doit nous retenir est une analyse de la structure phonique d'un vers de *L'Albatros*. Il s'agit d'une tentative pour répondre, notamment, à la question, « si controversée, écrit Ruwet, des correspondances entre le son et le sens en poésie » (*Langage, Musique, Poésie*, p. 200). Refusant de faire porter l'analyse, simplement, sur des termes isolés, Ruwet va au contraire s'attacher à dégager des relations, différences ou similitudes, qui sont perceptibles aux différents niveaux linguistiques (syntaxe, phonologie, métrique, etc.). Ces relations jouent un rôle qu'il s'agit d'envisager systématiquement, « à la fois du point de vue des rapports entre éléments successifs, appartenant à un même niveau, et du point de vue des rapports entre éléments appartenant à des niveaux différents (c'est ici qu'apparaît la question de l'équivalence entre son et sens, niveau phonique et niveau sémantique) » (p. 201). Le vers sur lequel porte la démonstration est le dernier de la première strophe :

Le navire glissant sur les gouffres amers.

Il n'est sans doute pas utile de reproduire la démarche de l'analyste dans sa complexité. Signalons simplement qu'au niveau syntaxique il dégage deux éléments fondamentaux, un sujet (*le navire*) et un prédicatif (*glisse*, qui donne *glissant* par transformation simple) suivi d'un élément secondaire adjonctif (*sur les gouffres*) qui se divise lui-même en élément principal déterminé (*les gouffres*) et en élément secondaire déterminant (*amers*). « La structure de

qui sont pertinentes. Mais Ruwet est sans doute revenu aujourd'hui d'un scepticisme qui a dû lui paraître dirimant.

¹ Outre les articles dont il va être question, voir encore « Parallélismes et déviations en poésie ».

l'ensemble présente donc nettement un caractère hiérarchisé, la relation (et la division) fondamentale passant entre 'le navire' et 'glisse' (ou 'glissant'). On peut représenter cette structure comme suit :

S	P	A	
le navire // glisse //			
		sur / les gouffres	
			amers » (p. 202).

Au niveau métrique, on a affaire à un alexandrin parfaitement régulier qui se divise en « deux groupes de six », subdivisés chacun en « deux groupes de trois » :

3	+	3	3	+	3
lə navi/rə glisã//			syrlegu/frözamer//		

« Remarquons que la répartition des ə muets, notés /ə/, contribue à accentuer la symétrie des deux hexamètres : on trouve un /ə/ à la quatrième syllabe de chaque hexamètre (il y est de plus chaque fois précédé d'un /r/) » (pp. 202-203). Les relations entre les deux niveaux, syntaxique et métrique, sont ensuite examinées. Après avoir souligné que les divisions métriques sont évidemment liées à la syntaxe, mais en notant que « la hiérarchie syntaxique proprement dite » n'est pas en cause (il suffit qu'une division syntaxique, quelle qu'elle soit, coïncide avec la césure) et que la coïncidence est souvent approximative, puisque la limite entre groupes métriques n'est pas la même que la limite entre morphèmes, Ruwet signale la dissymétrie entre les divisions des deux niveaux :

Les deux hiérarchies ne se recouvrent pas complètement; alors que la division syntaxique principale passe entre « le navire » (S) et « glissant » (P), la division métrique principale passe entre « le navire glissant » (6) et « sur les gouffres amers » (6). D'où une tension, qui donne sa vie propre à ce vers, et le distingue, notamment, de beaucoup d'autres alexandrins dont le schéma métrique se laisserait également ramener à (3 + 3) + (3 + 3) (p. 203).

Il ajoute qu'« une dissymétrie plus fine résulte du fait que, des quatre 'accents' métriques, trois portent sur des syllabes correspondant à des lexèmes, et le quatrième, celui de /glisã/, porte sur une syllabe qui correspond à un suffixe » (p. 203).

Un autre problème, plus important, le retient alors. A partir de l'équivalence métrique reconnue entre les quatre groupes de

trois syllabes, il veut voir si, à d'autres niveaux, d'autres équivalences existent. Il en relève qui concernent la grammaire et la phonologie, mais qui ne se recouvrent pas entre elles.

Pour la grammaire, « le navire » et « les gouffres » se répondent : article + nom concret masculin; de même, « glissant » et « amers » : participe/adjectif, en position de déterminants par rapport aux noms.

Pour la phonologie, les équivalences forment un chiasme. Dans /navir(ə)/ et /z]amer/, on trouve une même structure syllabique : CVCVC; l'identité de la première voyelle (/a/) et une différence réduite à un seul trait distinctif¹ (relativement compact/relativement diffus) entre les secondes voyelles (/e/-/i/); des parentés existent entre les consonnes :

aucune n'est occlusive, la dernière est identique, /r/, et il y a des correspondances croisées entre les autres : ¹/n/ : ²/m/ :: ¹/z/ : ²/v/ :: aigu : grave — /n/ et /m/ étant toutes deux nasales, et /z/ et /v/ étant toutes deux des continues sonores (les chiffres indiquent la place des consonnes, dans la première ou la seconde syllabe du mot) (p. 204).

Dans /glis(ã)/ et /gufr(əz)/, il y a opposition entre les voyelles /i/ et /u/ (aigu-grave), tandis que, pour les consonnes, à côté d'une initiale identique (/g/), on a une opposition entre /s/ et /f/ et entre /l/ et /r/ qui se limite à un seul trait (respectivement aigu — grave et continu — discontinu); on note en outre « la dissymétrie, qui tient à la position différente des deux liquides, /r/ et /l/, dans la structure syllabique » (p. 205).

Le plus souvent, estime Ruwet, il n'est guère possible de pousser l'analyse au-delà de ces équivalences qui fondent la physionomie

¹ Ruwet renvoie, pour la définition des traits distinctifs, au chapitre VI des *Essais de Linguistique* de Jakobson. Il faut rappeler qu'il s'agit des traits qui permettent, à l'aide de 12 oppositions binaires, de rendre compte de l'ensemble des phonèmes de toutes les langues connues. Le français, pour sa part, met en œuvre les six oppositions que voici : vocalique/non vocalique; nasal/oral; compact/diffus; grave/aigu; tendu/lâche; continu/discontinu. Concernant l'analyse qui suit, on s'en voudrait de chicaner, mais on doit à tout le moins relever trois faits : le premier, que /i/ n'est pas « relativement diffus », mais bien *la voyelle diffuse par excellence*; le second, que le /e/ (ou plus exactement le /ɛ/) de *amer* est sans doute moins diffus, mais sûrement pas compact, sauf à considérer que toutes les voyelles le sont, « relativement », en face du /i/; le troisième, qu'il est à tout le moins excessif d'affirmer qu'aucune consonne n'est occlusive, puisque /n/ et /m/, nasales, sont aussi occlusives!

propre d'un vers. Parfois, cependant, on peut constater des correspondances entre les rapprochements ou les oppositions formelles et ce qui se passe au niveau sémantique, sans qu'on soit pour cela conduit à poser la question « de l'équivalence entre les substances phoniques et sémantiques elles-mêmes » (p. 205). Il reste qu'arrivé à ce stade, « on est parfois en position de déterminer s'il existe des équivalences pertinentes entre la substance phonique et la substance sémantique, entre le son et le sens » (p. 206). Car si Ruwet ne croit pas, et il le répète, qu'on puisse, sans tomber dans l'arbitraire, poser le problème « en termes d'éléments isolés à chaque niveau », il croit qu'on peut le poser en termes de proportions : ceci est à cela au niveau de la substance phonique ou signifiante comme ceci est à cela au niveau de la substance signifiée. Deux cas peuvent, selon lui, se présenter. Il peut se faire, d'abord, que le premier élément de chaque plan soit présent dans la chaîne et que la relation avec le second n'existe que « selon l'axe du système ». C'est ainsi, paraît-il, qu'il faut traiter du *Cygne* de Mallarmé :

si l'on a le droit de rapprocher, d'une part, l'abondance des /i/, et, de l'autre, les idées de froid, de stérilité ..., c'est parce qu'il est possible de dégager, dans le système, une proportion /i/ : /u/ :: aigu : grave, et qu'il n'est pas arbitraire, en se basant en dernière analyse sur une description physique des substances, de rapprocher les dimensions grave/aigu et chaud/froid (p. 206).

Mais il peut se faire aussi, dans les cas les meilleurs (comme dans l'*Albatros*) que les quatre termes soient présents « à la fois dans le système et dans la chaîne ».

Avant d'en revenir au commentaire du vers de Baudelaire, Ruwet veut encore prendre une précaution : si l'on prétend chercher des équivalences entre son et sens, il faut « rendre les deux substances commensurables en les décrivant d'un même point de vue »; c'est pour cela qu'il a choisi de parler des sons en termes d'acoustique et d'audition plutôt qu'en termes d'articulation, car, affirme-t-il, « il n'est en général pas possible de donner de la substance du contenu une description qui ait un commun dénominateur immédiatement perceptible avec une description articulatoire de la substance de l'expression »¹ (p. 207).

¹ On reconnaît ici la terminologie de Hjelmslev. Par « substance du contenu », on entend la réalité signifiée avant son découpage et sa « mise en forme » par la langue, tandis que par « substance de l'expression » on entend le matériau phonique dans sa réalité physique.

Nous voici donc à pied d'œuvre, prêts à entendre ce qui suit :

Si nous choisissons — arbitrairement, car nous pourrions suivre la voie inverse — de partir des relations établies sur le plan phonique, nous constatons d'abord que, de /navir(ə)/ - /z]amer/, on ne peut pas tirer grand-chose : on ne voit guère quelles dimensions de contenu pourraient correspondre aux dimensions pertinentes sur le plan de l'expression. Il en va autrement avec /glis(ã)/ - /gufr(əz)/. En effet, on a vu que ces éléments, à partir d'une base commune, s'opposent comme aigu (/is/) à grave (/uf/) et comme continu, « lisse » (/l/) à discontinu, « rugueux » (/r/). Il n'est pas difficile de trouver sur le plan du contenu des dimensions qui correspondent à ces dimensions de l'expression : le « navire glissant » s'oppose aux « gouffres amers » comme le haut au bas, le clair au sombre, la surface à la profondeur. Le commun dénominateur synesthésique est évident (p. 207).

Bien qu'on se réserve de revenir plus loin à l'ensemble de l'analyse des sons telle qu'elle est pratiquée par Ruwet, les quelques lignes qu'on vient de lire méritent sans doute un commentaire immédiat. Comment ne pas souligner tout de suite, en effet, le caractère aventureux d'une interprétation qui est cependant très limitée, pour ne pas dire très pauvre, puisqu'elle ne retient finalement qu'un seul et unique fait à signaler : est-il évident que l'opposition de *glissant* à *gouffres* soit perçue ? est-il sûr que, si elle l'est, on puisse automatiquement la rattacher à une opposition entre haut et bas, elle-même du reste beaucoup plus suggérée que vraiment manifeste ? Je ne puis en tout cas m'empêcher de rester sceptique devant l'équivalence entre aigu/grave et surface/profondeur qui nous est affirmée. Une telle relation, finalement, est-elle moins discutable, moins sujette à caution, moins arbitraire, pour reprendre le mot, que ces relations terme à terme que Ruwet refusait au départ si sagement ?

A quoi j'ajoute encore deux remarques : la première, pour m'étonner du ton d'assurance avec lequel est posée l'équivalence « grave/aigu et chaud/froid » dans les propos sur le poème de Mallarmé ; la seconde, pour souligner une fois de plus combien il est à tout le moins discutable de qualifier le *r* français de « rugueux », comme Ruwet le fait dans la dernière citation.

Un second article de Ruwet doit maintenant nous retenir pour ce qu'il tente d'apporter comme lumières nouvelles sur le rôle des sons dans le poème. Il s'agit des « Limites de l'analyse linguistique en poétique », qui contient quelques pages denses, dans lesquelles l'auteur veut prouver que les progrès que la linguistique permet

de faire dans la description des faits amènent la poétique à se poser de nouvelles questions et à éliminer de faux problèmes.

L'exemple qu'il a choisi est le fameux vers de Racine :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur,

au sujet duquel trop d'erreurs, selon lui, ont été jusqu'ici proférées¹. La description qu'il en propose se fonde sur deux principes dictés par la linguistique de Jakobson ou issue de Jakobson. Le premier, c'est qu'il y a lieu de distinguer les « morphèmes lexicaux (lexèmes) » des « morphèmes grammaticaux », ce qui, pour le vers en cause, « nous autorise ... à considérer à part les quatre unités *jour, pur, fond, cœur* ». Le second, c'est que la description phonologique se fait « sous la forme d'une matrice de traits distinctifs binaires » (*Langage, Musique, Poésie*, p. 213). Cette description prend, dans un premier temps, la forme d'un tableau où apparaissent les matrices des autres mots retenus. Verticalement, on y

	ž	u	r	p	y	r	f	ø	k	œ	r
vocalique	—	+	+	—	+	+	—	+	—	+	+
consonantique	+	—	+	+	—	+	+	—	+	—	+
arrondi	0	+	0	0	+	0	0	+	0	+	0
compact	+	—	0	—	—	0	—	—	+	—	0
continu	+	0	—	—	0	—	+	0	—	0	—
diffus	0	+	0	—	+	0	—	—	0	—	0
grave	0	+	0	+	—	0	+	+	0	—	0
nasal	—	—	0	—	—	0	—	+	—	—	0
tendu	—	0	0	+	0	0	+	0	+	0	0

¹ Quelques-unes de ces erreurs avaient été dénoncées déjà dans une note à laquelle Ruwet ne fait pas allusion et qu'il doit pourtant connaître : celle que Philippe Munot a publiée sous le titre « La double vie d'un vers de Racine ».

trouve les phonèmes, à raison d'une colonne pour chacun. Horizontalement, on a, ligne par ligne, les traits distinctifs impliqués : « la présence, dans une case, d'un plus ou d'un moins indique que le segment correspondant à la colonne est spécifié positivement ou négativement par rapport au trait correspondant à la ligne; la présence d'un zéro signale que le segment n'est pas spécifié par rapport au trait en question » (p. 213).

Ce tableau fait apparaître, dit alors Ruwet, l'existence de traits communs aux quatre lexèmes. Ils sont tous monosyllabiques, composés d'une consonne suivie d'une voyelle et, dans trois cas sur quatre, la voyelle est elle-même suivie d'un /r/. Ensuite, toutes les voyelles sont arrondies et non compactes. Enfin, aucune consonne n'est aiguë, c'est-à-dire non grave, « ce qui contribue sans doute à donner au vers une tonalité assombrie ». Sur ce fond commun, on peut voir se détacher une « variation systématique » qui joue, pour les consonnes, sur les traits compact/non compact et continu/discontinu et, pour les voyelles, sur les traits grave/non grave et diffus/non diffus. Ce sont ces traits qu'on a fait ressortir, dans le tableau, en encadrant leurs cases. On ne manquera pas de noter que « dans chacune des deux catégories, consonantique et vocalique, les quatre combinaisons possibles des deux traits sont toutes utilisées » (p. 213). Ce qui conduit Ruwet à sa conclusion, qui est brève. Il se contente de suggérer qu'il y a « une analogie entre les rapports d'équivalence et d'opposition que nous venons de dégager et les rapports qui lient, par leurs notes communes ou différentes, les accords successifs d'une œuvre musicale tonale » (pp. 213-214).

Il n'est pas utile, me semble-t-il, d'ajouter à cet exemple d'autres passages où Ruwet met à nouveau en pratique la description en traits distinctifs. On en trouve un, déjà, dans le même article, là où il parle du système des rimes dans *La Géante* de Baudelaire. On en trouve un autre, encore, dans « Je te donne ces vers ... », où Ruwet commence l'analyse du sonnet de Baudelaire par des considérations sur le jeu des rimes, présenté à nouveau en termes de traits distinctifs¹. Mais il n'y a là rien de neuf sur le plan qui

¹ Dans une étude de Meschonnic à laquelle nous devons nous arrêter plus loin, il y a une appréciation très négative, encore que fort peu explicite, de cette analyse de Ruwet. On lui reproche notamment de sauter le pas du phonétique au psychologique. Mais la conclusion pourrait bien aller en sens

nous occupe. La technique reste pareille à elle-même et nous en savons assez, maintenant, pour passer aux reproches qu'on est en droit de lui adresser.

Dès l'abord, on doit s'étonner que sur les douze syllabes de l'alexandrin de Racine, l'analyse n'en retienne que quatre. La raison invoquée surprend un peu. Faut-il entendre que la méthode structurale peut, dans certaines circonstances particulières, déroger au principe de l'analyse par niveaux, ou plus précisément subordonner l'analyse du niveau phonique à une analyse du niveau morphologique ? On pourrait évidemment répondre que la distinction faite au niveau morphologique a son répondant au niveau phonique, les quatre voyelles constitutives des morphèmes en cause étant les seules accentuées du vers. Mais la gêne qu'on ressent malgré tout, pour des raisons de principe, se double, faut-il le dire ? de l'impression fâcheuse qu'une amputation inadmissible est imposée au vers, alors même qu'on se prépare à donner de certains de ses éléments une description particulièrement poussée. Est-il légitime vraiment, en d'autres mots, de refuser de voir huit syllabes sur douze pour mieux regarder les quatre autres ?

Les réflexions faites par J.-Cl. Coquet (« Poétique et linguistique ») sont infiniment plus profondes que celle-là, que j'é mets simplement dans la mesure où il ne me paraît pas nécessairement utile, dans ce genre de débat, de taire les choses les plus évidentes. C'est dans une étude sur les lacunes et les insuffisances de la théorie linguistique pour l'exploration de la poésie qu'on trouve, sous la plume de Coquet, une critique serrée de la description du vers de Racine par Ruwet et, à travers elle, une mise en question de l'utilisation de la phonologie jakobsonienne.

A l'aide de trois exemples, l'auteur fait apparaître à la fois les possibilités et les limites de l'utilisation du fameux principe d'équivalence énoncé par Jakobson. C'est à la suite du commentaire du troisième exemple, qui est du reste le plus développé, qu'il en vient à démontrer le mécanisme de la description de Ruwet. Il n'est dès lors pas inutile, je crois, que nous nous arrêtions un instant sur

inverse : « L'analyse se consomme elle-même, sans conclusion comme sans introduction justificative ou théorique. Elle est renvoyée à son empirisme qui établit un parallèle entre 'analyse linguistique' et 'parler de poésie'. Fermeture du structuralisme » (*Pour la poétique*, III, p. 302).

cet exemple lui-même, qui est constitué de quelques vers d'Apollinaire :

Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent ...
... leur folie de machines
Les cafés gonflés de fumée
Crient tout l'amour de leurs tziganes
...
Vers toi, toi que j'ai tant aimée.

Coquet propose d'abord de voir dans ce texte deux constructions parallèles, soit P_1 et P_2 , chacune constituée d'un sujet (déterminé + déterminant) et d'un prédicat (verbe + complément), qui sont en relation avec un même élément A (« vers toi ... »). Mais il ajoute tout de suite que le principe d'équivalence « ne vise pas tant chaque niveau pris séparément que le rapport d'interdépendance entre les niveaux » et, plus particulièrement le rapport de la grammaire, de la métrique, des sons, etc. avec la sémantique :

Rapport mal défini, ainsi que nous allons le voir. Pour qu'il fût établi avec rigueur, il faudrait ne pas se contenter de quelques échantillons ... ; il faudrait aussi savoir donner les règles qui assujettissent les niveaux les uns aux autres (p. 29).

Il va cependant tenter l'aventure, qui ne lui paraît pas, ici, trop hasardeuse. Il constate que l'équivalence $P_1 = P_2$ est corroborée par une symétrie prosodique, puisque les deux segments en cause ont un second vers qui commence par le verbe, porteur du premier accent rythmique (« *musiquent ... crient* »). Et il n'est pas malaisé de voir qu'au niveau sémantique, les équivalences lexicales entre *musiquent* et *crient* permettent d'établir que « *Vers toi ...* est à *Les tramways musiquent* ce qu'il est à *Les cafés crient* » :

Il suffira ensuite de montrer que *les tramways musiquent ...* et *les cafés crient ...* sont des représentations métonymiques de l'actant-sujet et *toi* une représentation de l'actant-objet pour établir un premier schéma de la relation sémantique sujet → objet (p. 32).

C'est arrivé à ce point que, selon Coquet, il faut faire intervenir les plans phonique et prosodique, « en tenant compte des contraintes mises au jour par les analyses précédentes ». On va dès lors isoler les traits communs aux segments [myzik] et [kri]. Mais c'est ici aussi que les difficultés commencent, car l'analyse ne peut pas se

contenter de recourir à la méthode relativement simple des « traits pertinents » de Jakobson, dans la mesure où « elle n'est pas toujours vérifiée expérimentalement ». Il faut en réalité se référer aux travaux du phonéticien Pierre Delattre, qui donnent le système complet des indices acoustiques nécessaires pour décrire toutes les consonnes du français¹. Si on s'en tient aux deux syllabes accentuées, on doit comparer « les suites *phonématiques* [i + k] et [(k + R) + i] », soit deux séquences de type ab et ba. Première observation : [R] est presque entièrement dévoisé (assourdi) au contact du [k]. De plus, la voyelle « en syllabe finale ou devant [k] » est brève. On peut déjà en conclure que, toujours selon des principes émis par Pierre Delattre, les deux syllabes en cause tendent vers l'inharmonie. Cette première analogie est renforcée par la nature des traits acoustiques :

En effet, [i] est la voyelle dont le second formant est le plus élevé de toutes les voyelles; par opposition à [a], elle est aussi la représentation la meilleure de la voyelle « diffuse ». Quant à la consonne (nous ne revenons pas sur le fait d'assimilation progressive du [k] sur [r]), elle est neutre, au plan de la *fréquence*; c'est dire que ses formants de transition sont reliés dans le registre de la parole à des notes intermédiaires, entre celles des labiales, basses, et celles des dentales, hautes. A cette position moyenne correspond, au plan de l'*intensité*, le terme polaire « compact ». Ainsi [k] s'oppose à [t], comme [a] s'oppose à [i], chacun dans son ordre. La répartition inverse des traits d'une syllabe à l'autre pourra être figurée de la façon suivante : ab (aigu/diffus) + (neutre/compact) — ba (neutre/compact) + (aigu/diffus) (p. 34).

On tirera deux conclusions de cet examen, à savoir que nos deux syllabes « ont les caractères de l'inharmonie » et que « le rapport de vers à vers, sur ce point précis de la chaîne, est un rapport d'équivalence formelle ». Ces deux points d'équivalence peuvent être mis en relation avec la description des autres niveaux. Le premier autorise à dire que le rapport sémantique entre le sujet et l'objet est de l'ordre d'une « /musique/ dont la *modalité* sera l' /inharmonie/ » (p. 35), tandis que la seconde conclusion permet de jeter un pont entre le niveau phonique d'une part et les niveaux syntaxique et métrique d'autre part, puisque l'équivalence formelle phonique

¹ Coquet renvoie à trois travaux de Pierre Delattre : « Les attributs physiques de la parole »; « From Acoustic Cues to Distinctive Features »; « La radiographie des voyelles françaises et sa corrélation acoustique ». Pour la notion de formant, qui va être utilisée dans un instant, voir plus bas, p. 82.

recoupe l'équivalence syntaxique déjà vue et l'équivalence métrique « de ces deux mots placés identiquement en tête de vers ». Ceci conduit en somme « à présenter l'homologation des quatre niveaux sous la forme conventionnelle : *a* est à *a'* (syntaxe) comme *b* est à *b'* (métrique), *c* à *c'* (prosodie et phonétique), *d* à *d'* (sémantique) » (p. 35).

Coquet est très conscient de ce que cette analyse est limitée et, au total, assez peu satisfaisante. Il note d'abord qu'il n'a pu proposer que des « *points* d'équivalence » et en aucune manière un « *système* d'équivalence » :

Il y a à cela plusieurs raisons. La plus déterminante, à notre avis, est que nos connaissances linguistiques sont très inégales selon le niveau choisi : peut-être suffisantes en syntaxe ou en acoustique, elles sont très modestes en sémantique et en prosodie (p. 35).

Il est en tout cas beaucoup trop tôt selon lui pour « avancer la notion de système », car il faudrait pour cela non seulement connaître tous les éléments et les règles qui en régissent l'organisation à un niveau donné, il faudrait encore « préciser le statut d'un niveau par rapport à l'autre et, peut-être, embrasser en fin de course l'ensemble des règles assurant la description correcte du système linguistique » (p. 35). C'est après avoir dressé ce procès-verbal de carence, et pour mieux faire voir que les méthodes de description auxquelles on a recours sont elles-mêmes sujettes à caution que Coquet utilise l'exemple de l'analyse de Ruwet. Mais avant d'en venir là, il est sans doute préférable que nous en finissions d'abord avec l'exemple d'Apollinaire, au sujet duquel Coquet va faire encore quelques remarques.

Il rappellera honnêtement, d'abord, que sa description du pho-
nétisme ne concernait que les segments accentués de *crient* et de *musiquent* :

Comment définir le statut de la première syllabe inaccentuée [my-] et l'équilibre entre les deux voyelles fermées [y] et [i], entre les trois consonnes [m], [z], [k], entre les consonnes et les voyelles, enfin entre l'expression sonore elle-même et la signification du lexème ? (p. 39).

Questions qui restent sans réponse, mais pour lesquelles on peut risquer des hypothèses :

Il ne serait peut-être pas absurde de dire ... que dans le mot [myzik] ... les sons du dissyllabe passent du plus sonore au moins sonore pour les

consonnes et du moins aigu au plus aigu pour les voyelles ... Il suffit de faire un pas de plus pour voir dans le mot [myzik] une sorte d'idéogramme, de figure sonore paradoxale du passage de l'harmonie à son contraire (pp. 39-40).

Mais Coquet s'arrête, puis, sagement, recule : « Il n'est pas besoin de poursuivre : le lecteur s'est déjà rendu compte que de tels exercices sont périlleux, faute d'un savoir correctement établi ». Et il ajoute encore (je ne résiste pas au désir de citer quelques phrases clés d'un développement qui est long) :

On pourrait aussi observer que cette représentation de l'harmonie est bien traditionnelle. Mais, justement, nos critiques choisissent des auteurs traditionnels et, dans cette perspective, les références au rôle de la « modulation dans une composition musicale » [Jakobson et Lévy-Strauss]¹ ou encore à l'économie d'un « mouvement de sonate » [Ruwet] leur paraissent aller de soi. Nous les pensons aventurées ... comment valider le passage d'un système de signes et de règles, objet d'étude de la linguistique, à un autre « système » sémiotique, comme l'esthétique ? Nous ne le savons pas. Pour les mêmes raisons, le linguiste se doit, en bonne politique, d'accueillir avec quelque réserve les trouvailles de l'analyste-poète [Meschonnic]² qui fait du *nénuphar* (Victor Hugo : « Dans l'affreux cimetière *Frémit* le *nénuphar* ... ») « une efflorescence irrésistible, car 'nénuphar' est l'ouverture syllabique d' 'affreux', ouverture phonétique et ouverture métaphorique ... ». Certes, le lecteur sensible au fait poétique appréciera le commentaire, mais le linguiste ne s'inclinera que devant une démonstration (p. 40).

Revenons à présent au procès fait à Ruwet sur la question, éminemment technique, de la procédure de description. Ce que Coquet constate d'abord, c'est qu'en réalité « selon les systèmes mis en place les descriptions peuvent varier considérablement » : « Telle unité change entièrement de statut d'une analyse à l'autre » (p. 36). L'exemple qu'il prend est celui du [R] présenté comme une liquide par Jakobson, mais qui devient une glide³ dans les études instrumentales récentes de Pierre Delattre. Il va dès lors falloir choisir entre un modèle fondé sur un classement articulatoire

¹ Il s'agit évidemment de la très célèbre analyse des *Chats*. Quant à la citation de Ruwet, elle vient des « Limites de l'analyse linguistique en poétique ».

² Meschonnic a consacré à la poésie de Hugo un texte intitulé « Problème du langage poétique de Hugo ».

³ On appelle parfois « glide », emprunt à l'anglais, ce qu'on a coutume de désigner, dans la terminologie française traditionnelle, par les termes « semi-voyelle » ou « semi-consonne ».

(R liquide) qui donne + pour le trait consonantique, + pour le trait vocalique et — pour le trait continu, et un autre modèle, fondé sur un classement articuloire (R glide), qui donne respectivement pour les mêmes traits +, — et +. Ruwet a suivi le premier modèle, mais il s'agirait d'abord de « délimiter le domaine de validité des deux systèmes » (p. 37).

La seconde critique porte sur l'hermétisme de la description de Ruwet, qui tient à la faiblesse des définitions. Exemple : les traits /compact/ et /diffus/. Selon Jakobson, l'opposition est fondamentale. Elle est cependant imprécise. Coquet le montre sur la base de la description du vers de Racine. Il s'arrête aux cases du tableau relatives à l'opposition compact/diffus, qui se présentent comme suit, abstraction faite des trois /r/ finals :

	3	u	p	y	f	õ	k	œ
compact	+	—	—	—	—	—	+	—
diffus	0	+	—	+	—	—	0	—

Il y a dans cette manière de faire plusieurs détails étonnants. Si Ruwet s'inspire, comme il le laisse entendre, de Jakobson et de Halle, on devrait s'attendre à ce que les consonnes marquées + diffus soient automatiquement marquées — compact. Pourquoi, dès lors, retenir les deux dimensions ? Et comment /p/ peut-il être à la fois — diffus et — compact ? De plus, si on utilise vraiment les deux dimensions, pourquoi /3/ et /k/ ne sont-ils pas spécifiés par rapport au trait diffus ? Ils devraient être — diffus et non 0, de même que /p/ et /f/, qui sont en fait + diffus, devraient être — compact. Ou bien alors, pour être cohérent, il faudrait noter aussi /p/ et /f/ comme 0 compact !

Les voyelles ne sont pas mieux loties. On peut certes comprendre que les médianes (/œ/, /õ/ [?]) soient considérées comme, à la fois, — compact et — diffus. Mais on voit le [u] marqué + diffus et — compact, ce qui est redondant, tandis que le /p/, considéré traditionnellement comme son homologue, est noté à la fois — diffus et — compact. Le moins qu'on puisse dire est que tout cela n'est pas clair, essentiellement parce qu'on mêle, sans atteindre à la rigueur nécessaire, « les données de la physiologie articuloire et celles de l'acoustique »¹.

¹ A ces critiques, on doit en ajouter trois : signaler, d'abord, que le /z/

Coquet formule, pour terminer, une autre objection de poids. Il se demande comment on peut vraiment, « à partir de traits *phonologiques* 'décrire' une structure *phonique* » (p. 38) : « Les plans sont tout différents, ajoute-t-il : l'un renvoie au texte manifesté, l'autre à la structure textuelle », et il dit préférer le modèle acoustique, qui lui paraît beaucoup plus proche des réalités dont il s'agit de rendre compte.

C'est sur ce dernier point que Delas va revenir, avec une particulière insistance, dans son article intitulé « Phonétique, phonologie et poétique chez Roman Jakobson », que j'ai déjà évoqué plus haut. Après avoir rappelé très rapidement les principes de la poétique jakobsonienne, il explique comment, à partir de la notion de phonème, puis d'archiphonème, qui est déjà réductrice puisqu'elle ramène le nombre des voyelles du français de 16 à 10, Jakobson a imaginé « de rechercher les principes d'un classement phonologique plus poussé des unités fonctionnelles, qui, prenant en compte la substance, serait universellement valable » (p. 110). C'est ainsi que Jakobson en est arrivé à la notion de trait distinctif, qu'il définit comme la plus légère différence entre deux phonèmes, et à une nouvelle manière de voir le phonème, qui devient, sur le plan de la substance, un faisceau de traits distinctifs : « La totalité de ces traits, écrit Jakobson, est égale au nombre minimum de choix binaires nécessaires à la spécification du phonème » (*Essais de linguistique générale*, p. 143). Delas n'entend pas aller plus avant dans l'exposé de la théorie des traits distinctifs, mais il va poser trois questions : « Le codage binaire est-il bien inhérent au mécanisme linguistique ? les traits distinctifs sont-ils des traits phonétiques ? cette théorie est-elle susceptible d'applications, et tout particulièrement, d'applications 'poétiques' ? » (p. 111). Il fait remarquer, d'abord, qu'il faudrait savoir si le trait distinctif est une qualité physique ou physiologique. Il faut en tout cas prendre garde au fait que les termes utilisés pour décrire la substance sonore sont arbitraires et rendent dangereux le passage à un signifié « analogique et psychologique à prétention universelle », comme c'est le cas dans l'établissement de la relation

ne devrait pas être recensé comme O arrondi, mais comme + arrondi ; dire, ensuite, que si l'analyse du /u/ est redondante, comme Coquet l'a vu, elle est aussi tout à fait fautive, puisqu'il s'agit d'une voyelle *compacte* (à répertorier donc, si l'on veut, comme + compact et — diffus) ; préciser, enfin, que /r/ est + et non — continu.

aigu-joyeux et grave-triste. De plus, la définition même des traits renvoie tantôt au physique, tantôt au psychologique. Il y a, dit-il, « un flottement de la terminologie » qui est révélateur. Ainsi que le faisait remarquer Malmberg¹, certains termes, comme aigu et grave, sont de l'ordre du psychologique, d'autres, comme diffus et compact, sont de l'ordre du physique, tandis que d'autres encore, comme bémolisé et non bémolisé, donnent « l'impression qu'ils ont été choisis faute de mieux ». Quant à savoir si les traits distinctifs sont bien des universaux phonétiques, la question ne doit pas être tranchée à la légère. Il faut toujours se souvenir que le trait est le résultat d'une opération ayant pour base la commutation. Une forme est dégagée, qu'on définit en termes de substance, mais on ne doit pas croire que cette définition rend compte de toute la substance : « Que l'opposition [i]/[u] ou [i]/[ɑ] soit maximale n'impose pas que le [i] ne puisse être perçu que dans cette opposition et que ses dimensions propres ne permettent pas de l'identifier » (p. 112). Ceci ne met pas en cause la réalité phonétique des oppositions, mais revient à dire que « les procédures descriptives du fonctionnement poétique ne peuvent pas s'appuyer sur la théorie des traits distinctifs » (p. 112). Et Delas conclut ses considérations sur ce point en notant que ce n'est pas Jakobson lui-même qui a tenté l'impossible, mais ses disciples, parmi lesquels Ruwet, dont Coquet a critiqué « avec précision ... l'analyse du vers de Racine » en montrant clairement « qu'il n'était pas possible 'à partir de traits phonologiques de décrire une structure phonique' » (p. 112)².

Je ne sais s'il est vraiment utile d'ajouter un commentaire à tout ce qui vient d'être dit pour et contre l'analyse des sons du poème en termes phonologiques. On aura compris, en cours de route, que la perspective indiquée par Jakobson et approfondie par Ruwet avait finalement fait naître plus d'espoirs fallacieux que

¹ Delas renvoie à Malmberg, « Réflexions sur les traits distinctifs et le classement des phonèmes » ainsi qu'à *Structural linguistics and human communication*, 2^e édit., Berlin-New York, Springer Verlag, 1967.

² Il convient de signaler ici que les tests qui ont été ébauchés par Fónagy pour essayer de voir si la description en traits distinctifs rend mieux ou moins bien compte que la description traditionnelle de la réalité perçue et interprétée symboliquement par les utilisateurs paraissent conclure à l'avantage de cette dernière. Ceci viendrait évidemment renforcer la position de Delas, mais l'honnêteté commande de dire que Fónagy tient lui-même ses recherches dans cette direction pour insuffisantes (voir *La Métaphore en phonétique*, pp. 57-64).

donné de résultats concrets. Loin de moi l'idée de reprocher à ceux qui se sont engagés dans cette voie de l'avoir fait. Mais on ne peut rester insensible aux critiques formulées par un Coquet ou un Delas : ce qui apparaît bien, comme c'est du reste très souvent le cas, c'est l'inadéquation d'une technique mise au point pour des fins proprement linguistiques à résoudre des problèmes d'un autre ordre ou même, simplement, à les poser correctement. Il n'est dès lors pas étonnant qu'arrivée à ce qui apparaît bien comme une impasse, la recherche soit repartie dans une autre direction.

3. Une description phonétique affinée

Cette attitude critique de Delas à l'égard des théories de Jakobson et de ses héritiers, on la retrouve, mais remise dans le contexte plus large d'une entreprise consacrée à la recherche d'une nouvelle approche du fait poétique, dans l'ouvrage qu'il a écrit en collaboration avec Jacques Filliolet et qui s'intitule *Linguistique et poétique*¹.

Au départ, les auteurs établissent, sur la base de l'arbitraire du signe tel qu'il a été défini par Saussure, une distinction capitale :

Lorsque nous entendons un segment de chaîne parlée, dans la communication habituelle, nous avons l'impression d'entendre du sens; de même lorsque nous parlons. Pour revenir aux termes de Saussure le signifiant se fait alors complètement oublier : il intervient comme un moyen et ne récupère en aucune façon son autonomie. Le poétique bouleverse ce rapport naturel et profond; il détourne le signifiant de sa fonction strictement linguistique et en fait une sorte de symbole qui redonne aux mots une frange de sens qui touche plus la sensibilité que l'intellect (p. 117).

Ceci implique qu'il s'agit de tenir compte de la matière sonore, dans toute sa complexité. C'est la raison pour laquelle la description phonologique, par nature même réductrice, se révèle en l'occurrence inefficace. Quant au symbolisme sonore proprement dit, les auteurs affichent à son égard une attitude nuancée, quoique ferme. Pour eux, le phénomène existe et il est lié aux facteurs essentiels sur lesquels repose la classification articulatoire des voyelles. Mais

¹ C'est dans le chapitre IV, intitulé « Matériaux pour le décodage sonore et prosodique », que le problème du symbolisme phonique est considéré.

si le résultat de certaines expériences apparaît indubitable, il est clair aussi qu'il n'y a pas un système complet et cohérent des valeurs sonores, qu'il n'existe pas, autrement dit et comme le croyait par exemple Maurice Grammont, une gamme de valeurs sur laquelle jouerait le poète. Cette doctrine, ils la tirent des expériences synthétisées dans l'ouvrage de Peterfalvi, qu'ils résument succinctement. A leur sens, Fónagy, dont ils connaissent aussi les recherches¹, va trop loin, notamment lorsqu'il croit à l'existence d'un symbolisme universel.

Ils sont en outre sensibles au fait que les seules valeurs un peu fixes portent en réalité toujours sur les mêmes sons, ou plus précisément sur la même opposition de sons : celle qui met le [i] en face du [u]. Ils ajoutent :

... le symbolisme phonétique est utilisable si l'on se garde de développer à l'infini et sans garanties les associations, essentiellement synesthésiques, que nous proposent les psychologues en des égalités son/sens discutables. Ainsi, si le [i] est dans un rapport presque direct avec l'acuité (aigu → acuité), cela ne signifie nullement qu'il puisse spontanément suggérer la joie ou l'aigreur (M. Chastaing) ou que, opposé à [u], il mette en valeur la relation surface-profondeur (N. Ruwet ...). Dans ce domaine, de sérieuses précautions méthodologiques sont nécessaires si l'on ne veut pas tomber dans l'arbitraire le plus absolu (p. 132).

Cette attitude de prudente réserve à l'égard du symbolisme sonore ne conduit pourtant pas à nier l'intérêt de toute étude portant sur le signifiant dans sa relation avec le signifié au sein du texte poétique. Ainsi que le laissait prévoir leur propos liminaire sur l'arbitraire du signe, Delas et Filliolet entendent en réalité reposer le problème en des termes nouveaux, doutant que ce soit « vraiment de cette façon que le son contribue au sens en poésie ». Pour eux, « un poème est essentiellement une totalité fonctionnante », ce qui veut dire que l'organisation du texte lui-même est déterminante et pourra venir, selon les cas, confirmer ou infirmer les éventuelles valeurs *a priori* des sons. D'où cette prise de position extrêmement nette :

Ce qui compte, ce n'est pas tant l'impression donnée par les sons, impression d'ailleurs flottante et considérablement modifiée par le contexte (le [r] intervocalique de [iris] est évidemment fort éloigné du [r]

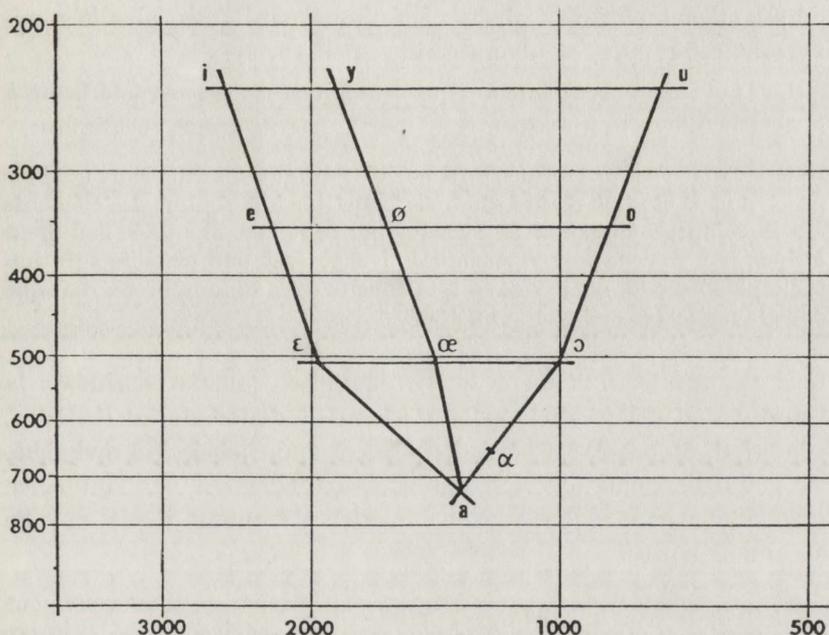
¹ Les travaux de Fónagy auxquels ils font référence sont ceux qui sont présentés dans « Le langage poétique : forme et fonction ».

final de [α : kr]), que la possibilité offerte par cette substance, lorsqu'elle est utilisée de façon autonome, de créer des échelles de correspondances hiérarchisées (p. 124).

Ici se pose, évidemment, la question du principe même de la description de cette substance sonore. Il s'agit en fait de définir une méthode qui tienne compte le plus strictement possible des réalités phonétiques. Ce qui conduit les auteurs à des considérations techniques qui peuvent passer pour ardues et dont je vais m'efforcer de rendre l'essentiel.

Le caractère acoustique dominant du son-voyelle tient à sa nature de « doublet acoustique ». Qu'est-ce à dire? On sait, grâce aux recherches de la phonétique instrumentale, que l'élément le plus important pour l'identification des différentes voyelles est la hauteur (fréquence) de leurs deux « formants » (ou bandes de fréquences) les plus bas dans le spectre acoustique. Ainsi, pour la voix d'homme, le [i] se caractérise par un premier formant (F1) d'environ 250 herz et par un second formant (F2) d'environ 2.500 herz, alors que le [u], lui, qui a un F1 de même hauteur, a un F2 de seulement 800 hz. C'est sur cette base, je le rappelle en passant, qu'on peut qualifier le [i] de diffus (F1 et F2 relativement éloignés) et le [u] de compact (F1 et F2 relativement proches). Les auteurs nous montrent alors, par un tableau, comment se présente de ce point de vue le système vocalique du français (voir ci-contre; noter que l'échelle verticale est celle de F1, l'échelle horizontale, celle de F2). Sur quoi ils ajoutent quelques remarques utiles. La première est que les étiquettes de *grave* et d'*aigu* que l'on a coutume d'accoler aux voyelles doivent être utilisées avec précaution. En effet, si l'on est fondé à dire, comparant le [i] au [u], que le premier est plus aigu que le second puisque, pour un F1 identique, ils ont un F2 nettement différent (plus « aigu » pour [i] que pour [u]) et si le raisonnement peut s'appliquer également au [e] en face du [o], on voit mal sur quelle base affirmer que [i], avec sa note haute et sa note basse, serait plus ou moins aigu que [e] avec sa note moins haute et sa note moins basse¹.

¹ Une seconde remarque est une critique adressée à l'analyse du vers de Baudelaire par Ruwet. On reproche à ce dernier de raisonner à partir d'une opposition entre [i] et [ɛ] (navire — amers) dont le fondement est faible. Les deux sons en effet ne se distinguent que par un seul trait (diffus / compact) alors qu'ils appartiennent à des « séries acoustiques différentes », c'est-à-dire à des séries horizontales du tableau fourni à la page ci-contre. Il s'agit



Document extrait de :

P. DELATTRE, *Studies in French and Comparative Phonetics* (Mouton).

Ils insistent en outre sur la nécessité de tenir compte de l'entourage consonantique et sur l'importance, non des fréquences en soi, mais des relations entre fréquences dans la chaîne sonore envisagée.

En ce qui concerne les consonnes, Delas et Filliolet rappellent d'abord comment Pierre Delattre les voit par rapport aux voyelles. La différence est « essentiellement dans l'opposition : *changement* contre *stabilité* ou, du point de vue articuloire : *mouvement* contre *immobilité* ». Ce qui conduit à constater que « toute consonne est perçue ... par des changements dans le déroulement musical de la parole » (p. 129). Le « tempo » d'un texte tient en fait à la nature

là d'un cas très différent de celui de l'autre opposition ([i] ≠ [u] de glissant — gouffres) qui est, elle, très sensible. On lui fait en outre grief de ne tenir aucun compte de la « structuration sélective et hiérarchisée » d'un vers où se succèdent les voyelles [i] [i] [y] [u]. En conclusion de quoi Delas et Filliolet optent à nouveau pour une description phonétique, et non phonologique, de la substance sonore, préférant se référer aux travaux d'un phonéticien comme Pierre Delattre, plutôt qu'aux classifications phonologiques de Jakobson.

de ses enchaînements : plus ils sont consonantiques, plus le mouvement est rapide, et inversement.

Les auteurs notent encore que les consonnes se caractérisent à la fois par leur propre spectre et par leur entourage vocalique :

... la syllabe n'est pas formée de sonorités gardant chacune leurs qualités propres mais est une réalité sonore irréductible à la somme des éléments qui la composent puisque la consonne ne peut être identifiée isolément et que, par voie de conséquence, la voyelle, avec une stabilité substantielle plus grande, ne se réalise totalement, dans de nombreux cas, que dans le modelage syllabique (p. 129).

Cela ne signifie nullement qu'on ne puisse jamais considérer la consonne en dehors de la syllabe : le mode d'articulation (occlusif, constrictif ou nasal) est perçu dans la consonne isolée. En revanche, les lieux d'articulation sont perçus essentiellement par l'influence que la consonne exerce sur le deuxième formant de la voyelle accompagnante :

Ce qui revient à dire, par exemple, que le repérage d'un voisement accompagné d'un bruit d'explosion, signes visibles d'une occlusive sonore lorsqu'on étudie un sonagramme, peut se faire sur le tracé d'une consonne isolée mais que rien ne permet alors de déterminer s'il s'agit d'un [b], d'un [d] ou d'un [g]. Seul l'examen des formants d'une voyelle précédant ou suivant permettra de distinguer la labiale de la dentale ou de la palatale (p. 130)¹.

Il y a là, estiment Delas et Filliolet, des faits dont il importe que le poéticien tire la leçon. Et cette leçon, c'est que, « puisqu'en réalité tout se passe comme si les auditeurs ne percevaient pas les sons un à un mais faisaient la synthèse de la syllabe, l'identification des segments de la chaîne parlée, contrairement à ce que l'on a cru pendant des décennies, ne repose pas uniquement sur le décodage de traits caractéristiques à un moment précis ». Cela peut paraître peu important. On touche cependant ainsi à l'un des aspects fondamentaux de la parole considérée dans sa substance,

¹ La suite nous dit encore : « En ce qui concerne la perception, de multiples expériences de laboratoire ont confirmé ce fait. Rappelons simplement, pour illustrer notre raisonnement, que la même explosion à 1440 Hz est interprétée comme un [p] devant [i] mais comme un [k] devant [a]. Inversement des explosions à des hauteurs très différentes ont été décodées comme la même consonne du fait des variations de formants de la voyelle suivante. Ainsi une explosion à 2800 Hz devant [i] est interprétée comme [k], ce qui est également le cas d'une explosion à 700 Hz devant [u] ».

et qui échappe lorsqu'on fonde son raisonnement sur des données phonologiques : « la chaîne parlée n'est pas une suite d'éléments distincts mais un *continuum sonore*, ce qui signifie qu'il n'est pas toujours possible d'affecter un segment de ce continuum à un seul élément linguistique et vice versa » (p. 130). Pratiquement, l'analyse devra partir des éléments stables, c'est-à-dire des voyelles, pour tenter de reconstituer la réalité dans une perspective qui « s'efforcera de devenir rapidement généralisante ». Nous verrons dans un instant que c'est effectivement ainsi que Delas et Filliolet procèdent sur les exemples qu'ils proposent à notre réflexion. Mais avant d'en venir là, il faut encore prendre connaissance d'un certain nombre de considérations théoriques.

Des travaux les plus récents de la phonétique instrumentale, Delas et Filliolet essayent de tirer quelques éléments utiles au poéticien en ce qui concerne les valeurs propres aux consonnes. Pour ce qui est des occlusives et des constrictives, ils nous les présentent dans le tableau que voici :

Perception subjective de la fréquence	Sourdes	Perception subjective de l'amplitude	Sonores	Perception subjective de la fréquence
Variable Grave Aiguë	[k] [p] [t]	+ Forte — + Moyenne — + Faible —	[g] [b] [d]	Variable Grave Aiguë
Très aiguë Aiguë Variable (plutôt grave)	[s] [ʃ] [f]	+ Forte — + Forte — + Faible —	[z] [ʒ] [v]	Très aiguë Aiguë Variable (plutôt grave)

De ce tableau, et après avoir noté que « si les sourdes sont plus fortes que les sonores correspondantes, les occlusives, dans leur ensemble, le sont également plus que les constrictives », ils tirent les deux enseignements suivants :

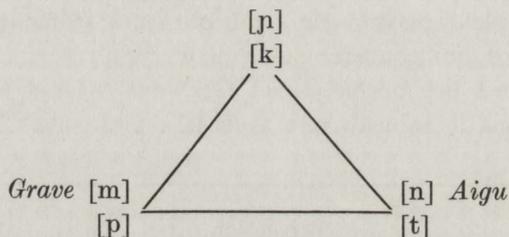
— En ce qui concerne la perception de l'intensité, les consonnes les

plus fortes sont [k], [p], [t], les plus faibles [z], [[ʒ], [v], les autres ayant une valeur moyenne.

— L'intensité aidant, les frictions de [s] et de [ʃ] et l'explosion de [k] sont les bruits qui portent le plus (p. 133).

Passant ensuite aux semi-consonnes [j], [w], [ɥ] et aux liquides [r] et [l], ils notent qu'elles se rapprochent sensiblement des voyelles en ceci notamment qu'elles ne comportent pas de bruits.

Reste le cas des nasales, pour lesquelles on remarque d'abord leur « insertion dans la série des occlusives », ce qui permet de reprendre pour elles la classification selon la hauteur perçue donnée pour [p], [t] et [k]. Cela se traduit dans une figure triangulaire :



Mais les nasales ont ceci de particulier qu'elles font apparaître des formants qui les rapprochent sensiblement des voyelles.

Ces diverses considérations conduisent, à la suite de Pierre Delattre et sans tenir compte du rôle de l'environnement, à une échelle qui permet d'évaluer le caractère plus ou moins vocalique d'un texte :

- | | | |
|---------|-------------|--|
| Degré 7 | [f] [s] [ʃ] | Bruits les plus inharmoniques. |
| Degré 6 | [p] [t] [k] | Bruits brefs mais inharmoniques (ne pas négliger la durée de l'interruption qui précède le bruit). |
| Degré 5 | [v] [z] [ʒ] | Bruits de friction couverts par un son harmonique complexe. |
| Degré 4 | [b] [d] [g] | Bruits brefs couverts par la vibration de quelques harmoniques graves. |
| Degré 3 | [m] [n] [ɲ] | Plus de bruit, seulement des harmoniques. |
| Degré 2 | [r] [l] | Plus de bruit. Bandes harmoniques plus |

intenses que celles des nasales, plus faibles
que celles des voyelles.

Degré 1 [w] [ɥ] [j] Voyelles sans tenue.

Nos auteurs ajoutent une remarque encore, relative à l'influence des consonnes sur la longueur des voyelles : « en syllabe accentuée la voyelle est d'autant plus brève que la consonne qui suit est plus forte, et inversement » et « toute voyelle mi-fermée ou nasale est longue quand elle se trouve en syllabe fermée finale de mot » (pp. 134-135).

Un premier exemple nous est offert pour nous montrer comment il est possible que le passage du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, lié essentiellement aux voyelles, se trouve confirmé ou infirmé par le consonantisme. Il s'agit d'un vers d'Aragon :

Mon bel amour mon cher amour ma déchirure

Deux remarques sont formulées : l'une est relative au [b] (bel amour) et au [d] (déchirure), où se marque un passage du grave à l'aigu qui correspond à celui qui se produit pour les voyelles ([u] de amour — [y] de déchirure) et le soutient; l'autre porte sur l'augmentation d'intensité qui accompagne le passage de [m ò] à [m a], lui-même parallèle à un changement du masculin au féminin.

Ces considérations théoriques, que j'ai résumées le mieux que j'ai pu à l'aide de citations, sont relativement ardues. Aussi ne m'a-t-il pas semblé souhaitable de m'arrêter en chemin sur quelques détails qui pourraient susciter des questions ou des objections. Dans l'ensemble, l'exposé de Delas et Filliolet est informé et sérieux et c'est cela, en fin de compte, qui importe. Les imperfections de détail qu'on y peut déceler ne sont pas de nature à rendre contestable, pour l'essentiel, ce qu'ils disent. La seule réserve grave qu'on serait en droit de former tient à l'intérêt exclusif que les auteurs portent à la réalité phonétique du « continuum sonore ». On ne peut en effet négliger le fait que ce « continuum » se trouve nécessairement interprété par l'auditeur, à travers sa perception linguistique, comme une suite d'unités discrètes constitutives de signes qu'il identifie parfaitement. Sans ce décodage, ou ce décryptage, si l'on veut, il n'y aurait pas de communication possible.

Delas et Filliolet nous invitent alors à la recherche d'une méthode

d'analyse. Pour ce faire, ils partent de quatre vers très connus de Paul Verlaine :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

La démarche proposée est simple et nette, opérant en quatre mouvements :

1. Examen des voyelles sous l'accent :

[œ]	[œ]	1
[ø]	[i]	2
[ɛ]	[œ]	3
[ɛ]	[œ]	4

Les vers 1, 3 et 4 connaissent des rapports très étroits puisqu'à la simple répétition du son succède une série acoustique marquant un passage de l'aigu au grave. Le vers 2, pour l'instant, semble échapper au modèle textuel (p. 136).

2. Examen de l'ensemble des voyelles :

→ [i]	[ó]	[ə]	[ɜ̃]	[õ]	[ó]	1
[o]	[i]	[ø]	[y]	[a]	[í]	2
[ɛ]	[é]	[ɛ]	[ə]	[ɜ̃]	[ó]	3
→ [i]	[e]	[é]	[ə]	[õ]	[ó]	4

Les choses se précisent. Il apparaît que le vers 1 donne deux fois la voyelle [œ] qui sert de thème à la strophe, mais aussi qu'il « préfigure d'une façon précise ce que sera la distribution des voyelles dans les vers 3 et 4 », comme le montre le schéma reproduit, où apparaissent, soulignées de diverses manières, les reprises de sons. Le vers 2 continue de faire cavalier seul, échappant au modèle, « mais sans s'y opposer puisqu'il ne s'organise pas sur lui-même » (p. 136).

3. Examen des syllabes sous l'accent :

[plœ:]	[kœ:r]	1
[plø]	[vil]	2
[lɛ]	[gœ:r]	3
[nɛ]	[kœ:r]	4

Les rapports précédents se trouvent confirmés par les rimes, où la consonne finale est identique aux vers 1, 3 et 4 tandis que les consonnes d'appui sont soit identiques [k], soit voisines [g]. Pour la première fois, un rapport s'établit entre le vers 2 et le reste par la parenté sonore *pleure - pleut*.

4. Examen de l'ensemble des syllabes :

	[il]	[plé:]	[rə]	[dǣ]	[mō]	[kó:r]	1
→	[kə]	[mil]	[plø]	[syɾ]	[la]	[vīl]	2
	[kɛ]	[lé]	[sɛ]	[tə]	[lǣ]	[gó:r]	3
	[ki]	[pe]	[nɛ]	[trə]	[mō]	[kó:r]	4

Voici le commentaire :

Par son attaque et sa rime, le V 2 est bien en rapport avec le reste du texte mais il n'en constitue pas moins une entité au sein d'un poème qui pour le reste connaît un fonctionnement associatif. Il resterait naturellement à chercher si les autres plans du fonctionnement textuel, qui, nous l'avons souvent répété, ne saurait être que globalisant, conduisent à une structuration du même ordre (p. 137).

Cette manière de procéder mérite sans aucun doute considération. La volonté de ne pas laisser l'analyse se construire au hasard des remarques, au petit bonheur en quelque sorte, mais de l'organiser à partir des éléments essentiels de la chaîne sonore, est très respectable et sans doute judicieuse. On se demandera évidemment si nous n'avons pas affaire, dans le cas de l'*Ariette* de Verlaine, à un texte privilégié, qui se prête particulièrement bien à l'opération. J'ajoute qu'on aimerait savoir de quelle manière se ferait la recherche aux « autres plans du fonctionnement textuel » et comment s'énonceraient ses résultats, même s'il n'est par exemple pas trop malaisé d'imaginer que le vers 2, énonçant une comparaison qui détourne un instant l'imagination vers une vision extérieure, puisse être considéré, sémantiquement aussi, comme étant à la fois dépendant et en rupture par rapport au reste de la strophe.

Après cet exposé méthodologique, Delas et Filliolet estiment devoir revenir aux théories de Jakobson et, plus précisément, à l'application qui en a été faite par Ruwet, pour justifier, plus nettement qu'ils ne l'ont fait jusque-là, leur refus de passer par l'analyse en « traits distinctifs ». Deux arguments sont en fait

développés, mais en des termes qui ne sont peut-être pas parfaitement clairs. Le premier, si je comprends bien, serait que, s'il est intéressant de noter que deux termes, séparés par un seul phonème, peuvent néanmoins être plus ou moins éloignés l'un de l'autre selon le nombre de traits distinctifs qui les opposent, il est vain de pousser plus avant pour savoir si le trait en cause (au cas où il serait seul) a une plus ou moins grande « valeur phonologique ». Par exemple, dans le texte qui vient d'être examiné, [k œ : r] et [g œ : r] ne sont séparés que par un trait (le voisement) et cela « confirme l'intégration du vers 3 aux vers 1 et 4 », mais il est vain de se demander si cette opposition simple a une grande « valeur phonologique » : « Il est indifférent au poéticien que les deux segments risquent d'être confondus dans le processus communicationnel » (p. 138).

Le second argument est à mes yeux plus pertinent, dans la mesure peut-être où il est plus clair. Il s'agit à nouveau — c'est un problème que nous avons abordé plus haut — du caractère réducteur de la classification des sons du langage à partir de leurs seuls traits distinctifs. Par exemple, Jakobson ramène la différence entre les quatre classes articulatoires de consonnes — vélaires, palatales, dentales et labiales — à deux oppositions binaires : grave en face d'aigu et compact en face de diffus. Si on ajoute à cela l'éventail des traits distinctifs qui sont relatifs au mode d'articulation (tempo, discontinuité, nasalité, voisement), on obtient une « classification satisfaisante pour l'esprit », mais il ne faut pas oublier que chacun de ces traits est composé d'un certain nombre d'« indices acoustiques », qui sont des réalités physiques. Par exemple, pour le seul trait du voisement, les phonéticiens ont pu isoler jusqu'à six indices différents. Delas et Filliolet sont évidemment conscients qu'on ne peut demander au poéticien d'aller jusqu'au bout d'une analyse qui risque de conduire à un « émiettement de la texture sonore », mais ils estiment qu'on doit revenir aux trois facteurs que sont la fréquence, perçue comme hauteur (grave/aigu), l'amplitude, perçue comme intensité (fort/faible) et la durée (long/bref). A partir de là « et sans jamais oublier qu'il s'agit avant tout d'une *combinatoire* (...), le poéticien doit ... essayer de repérer les *séries sonores pertinentes* et de reconstituer grâce à elles ce que nous avons appelé la texture sonore » (p. 139). L'analyse, comme on l'a montré, doit partir de la structure vocalique, qui « associe

l'un à l'autre un certain nombre de lieux privilégiés autour desquels vient s'organiser la seconde, de nature consonantique ».

Nous pouvons abandonner à cet endroit l'ouvrage de Delas et Filliolet, bien qu'il traite encore, avant de passer à un nouveau chapitre, de ce que les phonéticiens appellent les « facteurs supra-segmentaux » de la chaîne parlée. Il s'agit de questions passionnantes, certes, mais qui conduisent vraiment trop loin de la symbolique des sons — même entendue largement comme nous sommes en train de le faire.

La description de la structure sonore des textes poétiques, telle qu'elle est proposée par Delas et Filliolet, est techniquement remarquable, conforme semble-t-il à la réalité des faits, et si elle peut sembler ardue à celui qui n'est pas rompu à la phonétique, il faut admettre que sa difficulté — qui est du reste plus apparente que réelle et n'est pas plus grande, dans son genre, que celle de l'approche phonologique — tient à la volonté de cerner, de beaucoup plus près qu'on ne l'a fait jusqu'ici, la complexité des phénomènes articulatoires et acoustiques de la parole humaine. On va évidemment ici très au-delà des descriptions de Grammont lui-même, pour ne rien dire de celles qui nous sont proposées par des amateurs dont la bonne volonté ne peut jamais compenser les ignorances. Ceci dit, on s'interroge nécessairement sur l'apport véritable de la technique proposée, en matière d'effets littéraires. Sur quoi débouche la description, toute précise et pertinente qu'elle puisse être ? Je dois avouer que l'analyse de l'*Ariette* de Verlaine me laisse un peu sur ma faim, non qu'on puisse lui reprocher de n'aller pas assez loin, mais parce que je ne vois pas très clairement ce qu'elle peut laisser augurer, s'agissant d'autres textes, qui ne soit pas, au moment de l'interprétation de la structure dégagée, ou bien décevant — j'entends par là peu en rapport avec le mal qu'on se sera donné —, ou bien alors — ce qui est pire — tout aussi aventureux que ce qu'on nous propose par ailleurs. Et ce n'est pas le second exemple d'application de la méthode qu'on a pu découvrir plus récemment dans un ouvrage paru sous la triple signature de Chiss, Filliolet et Maingueneau¹ qui me libère de ma perplexité. Il s'agit de quatre vers de Mallarmé :

¹ *Linguistique française. Initiation à la problématique structurale*. On trouve là, avant l'analyse de Mallarmé, celle de Verlaine, reprise sous une forme à peine abrégée.

Une dentelle s'abolit
 Dans le doute du Jeu suprême
 A n'entr'ouvrir comme un blasphème
 Qu'absence éternelle de lit.

La démarche reste identique : « décodage » des voyelles sous l'accent, de l'ensemble des voyelles, des syllabes sous l'accent et de l'ensemble des syllabes. Le résultat n'est pas des plus riches. Le fait le plus remarquable serait, paraît-il, « le traitement que la distribution phonique fait subir au mot *dentelle* » :

ce lexème non seulement *éclate* sur la page en s'effaçant en partie (disparition du [ɛ] et annulation des contrastes) mais voit sa substance sonore dispersée dans le dernier vers :

kap s [ã] se [tɛ] r nɛ [lə] [d] ə li (pp. 126-127).

Après quoi les auteurs écrivent :

Seule une méthode progressive, même si elle paraît lourde à manier, permet de situer où se concentre la structuration sonore et en fonction de quel autre paramètre linguistique elle se construit. Ici, ce que nous voyons se manifester, c'est le travail sur le MOT ...

Va-t-on ainsi vraiment plus loin, et en prenant moins de risques, qu'avec d'autres méthodes ? Après une description qui apparaît à nouveau très attentive, on saute le pas d'une interprétation à tout le moins discutable. Les termes eux-mêmes dans lesquels elle se formule sont alarmants. Que veut-on dire quand on parle du lexème qui « éclate sur la page en s'effaçant en partie » ? Et que signifie réellement, en termes d'effets, si on doit la traduire d'une manière neutre et précise, cette remarque relative à la « substance sonore dispersée dans le dernier vers » ? Faut-il croire que le mot *dentelle* est présent, comme en filigrane, derrière les autres termes de la strophe, et notamment dans le vers 4, imprégnant en quelque sorte son contexte immédiat, ou veut-on signifier au contraire que nous sommes invités à entendre là de quelle manière il s'« abolit » ? Le démontage est ingénieux, certes, mais son résultat reste à mes yeux très peu convaincant.

4. Une rentrée prudente du symbolisme

Si c'est une prudente réserve à l'égard du symbolisme des sons qui a conduit Delas et Filliolet à imaginer une approche du « maté-

riau sonore » dont il est absent, on ne peut guère dire que ce soit par une forme de témérité un peu inconsciente que Claude Tatilon (*Sonorités et texte poétique*) ait essayé, quant à lui, de mettre au point sa propre méthode. Il n'est en effet pas loin de partager — sans le savoir, du reste, car leur livre ne figure pas à sa bibliographie — le scepticisme de ses prédécesseurs. Simplement, il estime qu'il n'est pas impossible d'utiliser les enseignements de la psychologie expérimentale dans l'étude du mécanisme poétique.

Dans la première partie de son ouvrage, il nous propose une théorie très élaborée relative à l'analyse des sons avant de passer, dans une seconde partie, à une application qui se fait sur les *Fables* de La Fontaine.

Au départ, il établit une distinction, qui est pour la suite absolument capitale, entre impressivité et expressivité, les deux termes étant du reste soigneusement redéfinis. L'impressivité, c'est la simple mise en relief, par la forme, en vue d'obtenir une bonne perceptibilité du message. L'expressivité, elle, c'est l'adéquation au contenu d'une forme impressive. Pour présenter les choses autrement, on peut dire que l'expressivité suppose que deux conditions sont remplies : 1) que la formulation soit reconnue comme impressive et 2) qu'elle apparaisse comme étant en relation avec le sens (c'est ici qu'intervient, on l'a deviné, la symbolique des sons). Cela signifie donc que, selon Tatilon, l'expressivité est une vertu supplémentaire que détiennent certaines structures impressives.

Dans une telle perspective, il est normal qu'on commence par s'interroger sur les conditions de l'impressivité¹. Un principe, d'abord, est énoncé : il ne faut prendre en considération que le perçu. Il ne s'agit donc pas de se lancer dans la description exhaustive de tous les éléments constitutifs de la chaîne sonore, mais de se limiter à ceux-là seuls qui ont chance de retenir l'attention. Ce qui amène Tatilon à formuler ce qu'il présente lui-même comme un postulat : « une structure est d'autant plus impressive qu'elle est plus marquée, c'est-à-dire que sa présence dans le texte est

¹ Cette partie de l'ouvrage doit beaucoup, ainsi que l'auteur le reconnaît, à un article de Michel Hausser (« Un aspect de la fonction poétique ... ») qui faisait preuve d'une belle prudence à l'égard de la symbolique des sons. Remarquable à sa date, cet article mérite d'être relu, notamment pour la vigueur avec laquelle il plaide en faveur d'une prise en compte du perçu et d'une étude attentive de ce qui le conditionne.

mieux signalée par l'accumulation d'indices de mise en relief » (p. 43). De là, évidemment, une question capitale, à laquelle on va essayer de répondre avec un maximum de précision : quels sont ces indices ? Voici le tableau que Tatilon en donne, avant de passer à un commentaire de chacun des éléments :

A. — Indices internes de mise en relief

I. — La récurrence de la structure, dont il faut envisager trois aspects : a — sa nature

b — sa concentration

c — sa configuration

II. — Le contraste de la structure, qui se définit :

a — par rapport au contexte

b — par rapport à la norme

III. — L'étrangeté formelle et sémantique :

a — les mots étranges

b — les mots longs et les mots brefs

B. — Indices externes de mise en relief

I. — Le sémantisme

II. — La position

Je ne vais évidemment retenir, des développements relativement longs qui se font à partir de ce tableau, que les éléments essentiels, en espérant simplement que mon résumé ne sera ni trop lacunaire ni trop succinct.

Pour ce qui est de la nature de la récurrence, il faut noter que Tatilon établit une distinction entre l'homophonie complète et la « quasi-homophonie », qui peut être « quasi-asonance » (les parentés à retenir sont celles de *e* et *ε*; *ø*, *æ* et *ɶ*; *a* et *ɑ*; *o* et *ɔ*) ou « quasi-allitération » (*p*, *b* et *m*; *f* et *v*; *t*, *d* et *n*; *s* et *z*; *j* et *ʒ*; *k* et *g*). Il fait un sort aussi à des « analogies » plus vagues (« par exemple, les séries sourdes, sonores, nasales, les larges groupements en voyelles d'avant, en voyelles d'arrière, en consonnes occlusives, en consonnes fricatives ou nasales ... ») mais en reconnaissant qu'elles n'ont guère de valeur que comme appoint. Il n'est peut-être pas inutile, ici, de reproduire l'exemple que Tatilon nous propose, ce qui aura en outre pour effet de nous familiariser avec le système de notation utilisé.

Dans le vers de Corneille :

Les Maures et la mer montent jusques au port,

les récurrences qui nous intéressent sont les allitérations des trois *m* et des trois *r*. Ces allitérations prennent la forme de *syllabes quasi homophones* : [mør ... mër ... mõ ... pør], puisqu'elles sont toutes associées à des voyelles ouvertes et que la bilabiale *p* fait écho à la nasale *m*, dont l'articulation buccale est identique à la sienne (*p* occupe quasi une position équivalente à *m* 1) dans l'hémistiche : avant la dernière voyelle tonique, 2) dans le contexte phonique : mør ... pør). Remarquons en outre que la voyelle *õ* associe, dans la même syllabe, sa nasalité à celle de la consonne *m*. Ces syllabes quasi homophones constituent donc une récurrence quasi parfaite, que nous noterons MOR au moyen de capitales, comme cela se fait en phonologie pour les archiphonèmes. Mais la ressemblance s'arrête là : commode, cette notation, qui donne (entre crochets) le « portrait-robot », en quelque sorte, de la structure récurrente, ne saurait se confondre avec celle (entre traits obliques) des archiphonèmes, qui recouvrent une réalité toute différente (p. 47).

La concentration de la récurrence se définit, elle, à la fois en termes de répétition (le nombre de fois qu'un élément donné apparaît) et de proximité (calculée en nombre de syllabes, aussi bien dans la phrase que dans le vers). Dans l'exemple du *Cid*, la structure MOR apparaît quatre fois dans un intervalle de onze syllabes, ce qui lui donne une forte concentration.

Le problème de la configuration ne nous retiendra guère, Tatilon considérant, à juste titre sans doute, qu'il s'agit d'un élément peu pertinent, l'impressivité d'un arrangement de sons devant « peu de chose à l'ordre de ses éléments, et beaucoup à leur nature, à leur concentration et à leur position » (p. 49).

L'attitude de Tatilon est prudente également en ce qui touche la notion de contraste. Pour lui, il est clair que « les phonèmes ne sont pas impressifs par contraste avec le contexte phonique » (p. 51), ce qui revient à dire qu'un phonème passe par nature inaperçu et que seule sa répétition peut faire effet, jamais sa rareté (relative). Quant au contraste par rapport à une norme, Tatilon ne veut le concevoir que dans la perspective où la norme est constituée par l'euphonie, celle-ci se trouvant définie comme la recherche du moindre effort articulatoire. A partir de quoi on peut, selon lui, considérer la cacophonie comme impressive par nature.

Le problème de l'« étrangeté formelle et sémantique » se pose évidemment pour les mots étrangers, mais également pour tous

les termes où une particularité formelle est de nature à retenir l'attention. Chaque cas demande un examen particulier, le rôle des phonèmes en eux-mêmes n'étant en cause que lorsqu'on a affaire à des sons inconnus du français. Quant aux mots longs et aux mots brefs, c'est le contexte qui peut faire naître leur impressivité : « lorsque le contexte rend impressifs les mots longs ou brefs, leur forme devient apparente; mais, à moins de raisons particulières (présence de marques phonématiques intrinsèquement impressives), seul sera perçu leur volume phonique » (p. 56).

Les « indices externes » demandent en réalité peu de commentaires. Ils sont donc de deux ordres. Ceux qui relèvent du sémantisme appellent une seule remarque, à savoir que le sens peut évidemment désigner la forme à l'attention du lecteur, mais qu'il faut se méfier grandement des « mirages du sens » qui conduisent à attribuer au son des effets qui sont tout entiers le fait de ce que le texte dit : « La signification du texte littéraire est souvent un puissant générateur d'attention. Mais, *jamais elle ne suffira à prouver l'impressivité des structures phoniques* » (p. 57; l'italique est de C.T.). Quant aux indices de position, on se doute qu'il s'agit là de faits remarquables et significatifs, mais qu'il s'agit aussi d'éléments secondaires, qui amènent à percevoir mieux des faits déjà perceptibles par eux-mêmes. Deux exemples nous sont ici proposés. Le premier suffira :

Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire

Les quatre verbes, qui contiennent l'essentiel du message, se trouvent ici sous les accents du vers : ils seront donc facilement remarqués à la lecture, ainsi que la quadruple assonance de leurs [i], tous les quatre toniques. Mais nous pouvons rétorquer que la prééminence métrique ne crée pas l'impressivité phonématique puisque, en l'occurrence, cette dernière existe déjà par l'assonance et que, dans quantité de vers, les voyelles toniques passent inaperçues (p. 60).

Dans une conclusion, Tatilon refait une synthèse utile du problème de l'impressivité, précisant d'abord, en la reprenant, la notion même, qu'il définit comme « la perception d'un indice linguistique, c'est-à-dire d'une structure qui s'impose à l'attention du lecteur, l'impressionne et l'oblige à participer au texte plus intimement » (p. 60). A quoi s'opposent des connotations strictement individuelles (les sons de *Parme* pour Proust, par exemple) dont il n'y a rien à tirer. Il rappelle ensuite que des différentes

mises en relief qui ont été examinées, deux seulement, à savoir la « récurrence quasi homophone » et la « cacophonie » sont génératrices d'impressivité, les autres, c'est-à-dire l'écho, l'étrangeté, le volume phonique, la signification, la surcharge positionnelle n'étant responsables que d'un « renforcement » de l'impressivité éventuelle des phonèmes. Il termine par des remarques sur la question de savoir s'il y a lieu de mettre au point une échelle de mesure (en chiffres, par exemple) du taux d'impressivité d'une structure donnée. Son avis est nettement négatif : « ... si l'impressivité est nuancée dans sa force, elle ne l'est pas dans son résultat : elle atteint son but ou ne l'atteint pas ; et ce but est atteint toutes les fois que la structure qu'elle désigne est perçue, quelle que soit l'importance des moyens mis en œuvre » (p. 62).

Abordant le problème de l'expressivité, Tatilon rappelle d'abord ce qu'il entend par là dans une « formule » :

$$\text{Expressivité} = \text{Impressivité} + \text{Motivation},$$

avant de considérer qu'il faut distinguer une « motivation intrinsèque » et une « motivation relationnelle ». Les pages consacrées à la « motivation intrinsèque » débouchent sur un tableau qui contient le « code phono-symbolique » retenu comme pouvant servir de base solide à l'analyse des textes littéraires. Mais avant d'en venir là, Tatilon a développé une « typologie des 'structures phonématiques' expressives » et énoncé des réflexions générales dont il est intéressant de dire quelques mots. Au sujet de l'« onomatopée » proprement dite, c'est-à-dire du signe hors-phrase, « parenthèse dans l'énoncé » qui « échappe à son agencement syntaxique » et qui est le premier élément de sa typologie, il fait remarquer qu'elle « prend toujours une forme singulière » (avec le plus souvent une alternance vocalique : *ding-dong*, *tic-tac*, *pif-paf* ...) et qu'elle « est donc impressive par nature » (p. 64)¹. Passant de là à une seconde catégorie de faits, celle des « mots expressifs », il rejette d'abord la tentative de Grammont pour fonder la distinction sur un critère sémantique « des plus vagues et des plus discutables » et ne retient que le seul critère syntaxique : « le mot expressif est un lexème qui possède les mêmes vertus imitatives que l'onomatopée, mais qui se distingue d'elle en ce qu'il s'intègre à la con-

¹ Tatilon cite Daudet : « Un grand bel ange ... écrivait — cra cra — dans un grand livre » (p. 64).

struction syntaxique de l'énoncé » (p. 65). C'est évidemment admettre que le même terme peut, selon l'usage qui en est fait, appartenir à l'un ou l'autre des deux types. Tatilon passe alors à un troisième niveau, celui de ce qu'il appelle la « chaîne phonématique expressive », appellation qui recouvre en réalité les phénomènes d'harmonie imitative, qui sont liés aux « récurrences phonématiques éparses dans un énoncé » (p. 65). On en arrive ainsi au difficile problème de la « motivation des phonèmes » ou du symbolisme phonétique. Tatilon ne l'aborde pas sans précaution.

Il déclare d'abord ne pas se préoccuper de l'historique de la question, ne pas non plus se pencher sur l'aspect génétique, c'est-à-dire sur la ténébreuse et insoluble affaire de l'origine des langues. Son point de départ, en réalité, est apparemment purement terminologique, alors qu'il conduit à une prise de position importante sur le fond. En effet, se demandant si, dans certains énoncés, les phonèmes peuvent être considérés comme de véritables symboles, au sens linguistique, c'est-à-dire comme des « entités à deux faces ... dont le signifiant est *motivé* par rapport au signifié » et, par voie de conséquence, s'il arrive que les phonèmes se comportent comme des monèmes, ayant un sens ou des sens potentiels fixes que le jeu du contexte actualise et sélectionne, il est conduit à répondre par la négative¹. Dès lors, « le phonème lorsqu'il participe à une réaction symbolique, n'est qu'un des deux agents de la réaction » (l'autre étant de toute évidence le sens du mot ou de la séquence considérée) et l'on ne peut pas parler de « signification des phonèmes », mais au mieux de « *tendances imitatives* », de « *sèmes potentiels* qu'ils sont capables de suggérer » (p. 70). Ce sont ces « *tendances* » qui se trouvent répertoriées dans les tableaux que voici² :

¹ Tout ce passage (pp. 67-70) qui n'est en outre pas exempt de naïvetés, est peut-être plus long que nécessaire.

² D'après Tatilon, Georges Faure a été amené, lui aussi, à établir une sorte de code des pouvoirs des sons à l'instant où il a entrepris d'étudier l'œuvre de Shelley : (*Les Eléments du rythme poétique en anglais moderne*. La Haye, Mouton, 1970). Pour Faure, les voyelles claires suggèrent la lumière, la légèreté, la grâce; les éclatantes, les bruits intenses; les graves, l'obscurité. Il pense en outre que le *i* suggère le froid. Les diphtongues et les triptongues (je rappelle qu'il s'agit de l'anglais) sont évocatrices de douceur, de calme ou de sérénité, tandis que du côté des consonnes, les occlusives conviennent à l'éclatement, au choc brutal, à la rudesse, à la vivacité, au dynamisme, à la force, à la puissance, les fricatives suggèrent une impression de glissement léger ou de souffle fugitif tandis que les

1. *Voyelles.*

PHONÈMES (par ordre décroissant d'importance)	PROPRIÉTÉS <i>acoustiques</i> et <i>articulatoires pertinentes</i>	SÈMES <i>potentiels</i>
i y e ø a α ã	faible volume des résonateurs + acuité (F2 élevé) aperture maxima	« petitesse » « grandeur »
i e ε u o õ ɔ	acuité (F2 entre 2500 et 1800 Hz) gravité	« clarté » « obscurité »
i e ε a α ã u o õ ɔ	acuité aperture maxima gravité	« bruits » : — « aigus » — « intenses » — « sourds »
i e ε u o ɔ	étirement labial, acuité, antériorité protraction labiale, gravité, postériorité	« angularité » « rotundité »
i	antériorité, acuité, aperture minima	« légèreté » et « rapidité »
ẽ õ ã õ	nasalité	« lenteur » et « mollesse »

2. *Semi-consonnes.*

Mêmes équivalences que pour les voyelles correspondantes, mais moins souvent mentionnées (car plus brèves et suivies d'un bruit de friction ou de souffle).

sifflantes sont les phonèmes de la mobilité, de la douceur, de l'apaisement. On admettra aisément que ce répertoire est infiniment moins riche, infiniment moins audacieux, surtout, que ceux que nous proposaient Morier ou Fónagy. Il est très proche, en fait, des résultats enregistrés par la psychologie expérimentale. Reste à voir évidemment quel usage on en fait.

3. *Consonnes.*

OCCLUSIVES — fortes (p, t, k) — douces (b, d, g) — labiales (p, b)	explosion, matité protraction labiale	« force », « soudaineté », « brutalité » « dégoût »
CONSTRICTIVES ET NASALES — douces (v, z, ʒ, r, l, m, n) — fortes (f, s, ʃ) s, z l m, n r	friction, stridence fréquences les plus élevées latéralité nasalité vibrations	« souffle », « durée », « douceur », « glisse- ment », « mobilité » « sifflement » « liquidité » « mollesse », « lenteur » « violence »

Ces deux tableaux méritent au moins un mot de commentaire. Concernant les voyelles, je note simplement l'inexactitude de la première propriété articulatoire : on ne peut parler du faible volume *des* résonateurs car, en réalité, seul le résonateur buccal a des dimensions réduites, le résonateur arrière se trouvant, à l'inverse, agrandi d'autant. Il y a du reste là un indéniable problème, qui est de savoir pourquoi le locuteur serait davantage sensible, quand il prononce un *i*, à la dimension de la cavité avant plutôt qu'à celle de la cavité arrière, mais la manière dont Tatilon le résout n'est évidemment pas la bonne ! Quant aux consonnes, trois questions doivent être posées : 1. pourquoi le caractère occlusif du *m* et du *n*, qui devrait peut-être empêcher de les considérer comme « douces » n'est-il pas pris en compte ? 2. pourquoi le *z* se trouve-t-il à la fois dans les consonnes « douces » et dans les « fortes » ? 3. pourquoi parle-t-on, à propos du *r* français, de « vibrations » qui engendreraient la « violence » ?

La motivation relationnelle — nous abordons avec elle le dernier chapitre de la partie théorique de l'ouvrage — est celle qui ne repose pas sur des qualités objectives inhérentes aux phonèmes, mais sur certains aspects des séquences qu'ils constituent. Elle peut

se présenter sous trois formes. Il y a d'abord celle que Tatilon appelle « motivation figurative », où la structure sonore est expressive indépendamment de la nature des sons qui composent la séquence. Il s'agit de faits, on nous le rappelle, qui ont été traités par Grammont sous le titre de « Répétitions de phonèmes quelconques », mais on nous en propose un exemple emprunté à Pierre Léon¹. Il s'agit du vers d'Éluard :

Un rond de danse et de douceur

que Tatilon commente ainsi :

L'expressivité du vers nous paraît manifeste : a) son impressivité est forte (concentration de la récurrence); b) sa motivation est réelle. Mais comme le fait remarquer Léon, il ne s'agit pas ici de symbolisme phonétique. La motivation tient maintenant à l'arrangement des phonèmes en un chiasme parfait : *r d d e t d d r* (chacun d'eux étant régulièrement espacé d'une syllabe) qui constitue une guirlande phonique admirablement adaptée à l'expression du signifié « danse » (p. 76).

Sans vouloir me livrer à une critique serrée de ce bref commentaire, je ne puis m'empêcher d'être un peu surpris qu'on parle de « chiasme parfait » dans une organisation consonantique qui n'apparaît telle qu'on nous la montre que si on fait abstraction des *s* : la vraie figure, c'est *r d d s d d s r*, où le parallélisme est déjà moins sensible. Mais il faudrait évidemment tenir compte aussi des trois accents et de l'ensemble des voyelles, qui viennent peut-être encore brouiller les pistes.

Tatilon parle ensuite de la « motivation cacophonique », qui provient de la rencontre d'un signifié désagréable et d'une suite de phonèmes où se manifeste une « rudesse articulatoire », et il nous en propose quelques exemples. Je retiendrai le premier :

Ainsi ces deux vers de Racine :

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux,

rendent-ils sensible, par l'enchevêtrement de leurs allitérations et par leurs trois hiatus ([*ʒœ*] et [*yø*], ce dernier répété à la rime), la *violence* dénotée par tous les lexèmes (à l'exception de *croupe*) (p. 76).

¹ Voir *Le Vers français*, pp. 208-231. Quant à l'exemple emprunté à Pierre Léon, il vient de l'article auquel j'ai fait référence (« Éléments phonostylistiques du texte littéraire », p. 8).

La dernière catégorie, enfin, est celle de la « motivation du volume phonique » dont on nous dit qu'elle « peut se décrire ainsi » :

- à mots *volumineux* idées de *durée*, d'*espace*, de *grandeur*, de *force*, d'*importance* ;
- à mots *brefs* idées *contraires* (p. 77).

Les exemples ne sont peut-être pas tous tout à fait convaincants. Je n'en donne qu'un, à titre d'échantillon :

l'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini (Verlaine).

Nous pouvons maintenant aborder la seconde partie de l'ouvrage, où est entreprise, comme je l'ai dit, l'analyse des structures impressives et expressives des *Fables* de La Fontaine. Afin d'assurer à sa démarche un maximum de rigueur et d'objectivité, Tatilon recourt à la notion d'« architecteur » empruntée à Michael Riffaterre (*Essais de stylistique structurale*, pp. 46-50), c'est-à-dire qu'au lieu de choisir lui-même, parmi les fables, celles qui doivent faire l'objet d'une étude, il s'en remet à l'autorité d'une douzaine de commentateurs de diverses époques qui se sont penchés avant lui sur l'œuvre de La Fontaine. Il est conduit ainsi, à travers dix-huit ouvrages différents, et après une sélection sévère des 232 remarques recueillies, parmi lesquelles un bon nombre apparaissent vite sans objet, à retenir 125 passages qui méritent d'être soumis à une analyse conforme aux vues théoriques énoncées dans la première partie.

Abordant d'abord les cas où se manifestent, selon lui, des phénomènes d'expressivité proprement dite, Tatilon les groupe en quatre classes. Il y a d'abord les faits réunis sous l'étiquette « expérience acoustique », où l'on trouve seize passages de La Fontaine répartis en sept catégories : « bruit violent », « sons musicaux », « babillage », « chuchotement », « murmure de la Mer », « halètement » et, enfin, « cas difficiles ». Viennent ensuite les faits groupés sous l'étiquette « signifiés désagréables », soit vingt passages pour cinq catégories : « effort », « brutalité », « plainte amère », « accablement » et à nouveau « cas difficiles ». On trouve en troisième lieu les faits groupés sous l'étiquette « signifiés agréables », c'est-à-dire sept passages et six catégories : « amour maternel » (!), « liquidité », « sommeil profond », « sensualité », « douceur printanière » et « légèreté ». Restent enfin les faits groupés sous l'étiquette « divers », ce qui témoigne à suffisance de leur caractère mal défini, même s'ils

sont répartis en quatre catégories (pour 51 cas) : « accumulation », « mouvement », « mastication » [!] et « exagération ».

Nous n'allons évidemment pas examiner tous les passages en cause, ni même prendre un exemple pour chacune des catégories. Ce serait long, fastidieux et, au total, bien inutile. Les difficultés sont en effet toujours du même ordre, et ne tiennent pas à la classification adoptée, de même, du reste, qu'elles ne tiennent pas — ou guère — à la grille des valeurs symboliques. Ce qui me paraît discutable, dans un certain nombre de cas, c'est l'analyse elle-même, parce qu'elle est trop confiante dans la puissance des sons. Voici par exemple le commentaire relatif à quelques vers de *Le lion et l'âne chassant* :

...
 De l'Ane à la voix de Stentor
 L'Ane à Messer Lion fit office de Cor.
 Le Lion le posta, le couvrit de ramée,
 Lui commanda de braire, assuré qu'à ce son
 Les moins intimidés fuiraient de leur maison.
 Leur troupe n'était pas encore accoutumée
 A la tempête de sa voix;
 L'air en retentissait d'un bruit épouvantable

Seuls le premier et les deux derniers vers sont expressifs. D'une part, ils énoncent vigoureusement le sème « bruit violent » (par sept des neuf lexèmes qu'ils comportent, quatre d'entre eux occupant une position accentuée, à la césure ou à la rime, et deux étant remarquables par leur longueur — les tétrasyllabes *retentissait* et *épouvantable*). D'autre part, ils possèdent des sonorités qui mettent ce sème en valeur. Impresifs (surtout les deux derniers) par :

- leur force articuloire;
- l'allitération des [T]
- l'assonance des [A]

Ils sont, du fait de leur surcharge phonétique, le symbole du braiement de l'Ane : l'allitération des T engendre le sème potentiel « brutalité » que confirme le sème « bruit violent » dénoté par le vocabulaire du texte; l'assonance des [A] rappelle avec insistance le conventionnel *hi-han* de notre lexique (pp. 101-102).

L'analyse est sans aucun doute attentive. Elle a le mérite, en outre, de subordonner l'interprétation du jeu sonore à la présence d'un sémantisme plein de vigueur. Il reste que je suis personnellement très mal à l'aise à l'instant où l'on nous propose d'entendre

dans ces vers, matérialisé en quelque sorte, le « braiement de l'Ane ». On peut, bien entendu, estimer qu'une lecture expressive arriverait à nous faire percevoir un tel effet, la richesse de pareil exercice étant pratiquement sans limite. Et l'on ne peut nier, non plus, que les sons interprétés soient présents dans la chaîne. Mais on ne leur suppose du relief qu'en les isolant, en les dégageant de la série dont ils sont les éléments, pour en arriver alors à une interprétation — au sens plein du terme — dont on ne sait trop s'il faut admirer surtout l'audace ou la candeur.

Que faut-il penser, maintenant, du commentaire de :

La Cigale, ayant chanté
Tout l'été ?

Je passe sur l'explication de l'impressivité de ces deux vers qui relève à nouveau de faits indiscutables, et je vais droit à l'interprétation : « le sème potentiel du [e], 'bruit aigu', et celui du [t], 'brutalité', s'adaptent bien à l'idée de la stridulation de la cigale, tandis que les récurrences phonématiques et le retour rapide de la rime soulignent heureusement le sème 'durée' contenu dans *tout l'été* » (p. 103). Peut-on vraiment être d'accord ? La Fontaine a dit que la cigale avait « chanté ». Et le contexte est clair autant que l'intention : ce qui est en cause, c'est l'insouciance gaîté de l'insecte. Doit-on sans réserve admettre que le vrai bruit de la cigale, avec sa « brutalité », avec sa « stridence », est ici présent à travers deux *é* et trois *t* ? Vue ainsi, on ne sait plus, finalement, si la fable relève encore vraiment du grand art ou d'un réalisme très plat.

A chaque pas, en fait, on est conduit à se reposer les mêmes questions, à nourrir les mêmes scrupules et à éprouver les mêmes hésitations. Il y a, je l'ai dit, dans la classe « expérience acoustique », une catégorie « murmure de la Mer ». Ce qui justifie son existence, c'est un seul vers :

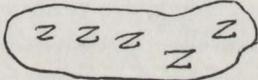
La Mer promet monts et merveilles.

Quant au commentaire, pour être bref, il ne m'en paraît pas moins hasardeux : « Le texte nous impose la voix de la Mer, personnifiée (*promet* ...); la lourde allitération des [m] nous fait entendre cette voix profonde » (p. 106). Et le problème ne sera pas différent si nous passons aux « signifiés désagréables » ou aux « signifiés agréables ». Je choisis, pour ces derniers, un exemple où l'analyse est un peu fournie :

Guillot le vrai Guillot étendu sur l'herbette,
 Dormait alors profondément.
 Son chien dormait aussi, comme aussi sa musette.
 La plupart des Brebis dormaient pareillement.

Dans le troisième vers de ce passage, le seul qui appartienne au corpus, les allitérations des [m] et des [S] matérialisent l'idée du « sommeil »; la première par la « mollesse » et la « lenteur » qu'elle symbolise; la seconde par son « sifflement », qu'on peut interpréter sans trop de difficulté comme un bruit de respiration (p. 114).

N'est-ce pas aller vraiment fort loin que de nous inviter, comme on le fait explicitement, à entendre le bruit de la respiration propre au sommeil — pour un peu, une sorte de ronflement — dans ce vers? Quelques notes de bas de page nous encouragent à ne pas hésiter. L'une d'entre elles, par exemple, accrochée à *respiration* dans le commentaire que je viens de reproduire, ajoute : « Le texte nous y autorise : 'Dormait *profondément*' ; les bulles des bandes

dessinées utilisent la même convention :  ».

J'avoue ne pas être prêt à m'abandonner à des interprétations comme celles-là, qui me paraissent — on voudra bien, je l'espère, excuser ma franchise — audacieusement puérides.

Il ne me semble pas utile de m'attarder à la rubrique où sont repris des phénomènes « divers », sur laquelle se clôt l'énumération des cas d'« expressivité ». Plus intéressantes, à mon estime, sont les pages où vont être abordés les vers dont la structure sonore est digne de commentaire, mais ne produit pas à proprement parler des effets expressifs. Tatilon les groupe sous le titre de « non-expressivité ».

En guise de préambule à cette partie de son travail, l'auteur veut montrer, par un exemple, pourquoi, selon lui, l'« interprétation symbolique » d'une structure sonore « n'est pas toujours possible ». Le débat porte, remarquons-le, sur le vers de tout le corpus qui a été le plus souvent cité par l'« architecteur » et qui est du reste un vers très connu de la fable *Le Héron* :

L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours.

Tatilon note que si l'on veut appliquer au consonantisme de ce vers la grille symbolique qui a été retenue, on est tout de suite

arrêté : *t* et *p* devraient suggérer la « force », la « brutalité », la « soudaineté » et *r* la « violence », mais évidemment « la signification agréable du vers (...) oblitère, non pas la surcharge phonétique qui est réelle et qui ne doit pas être escamotée, mais précisément ce symbolisme virtuel du désagréable qui ne trouve pas ici à s'actualiser » (p. 119). Dès lors, se demande Tatilon, doit-on « conclure que le vers est mauvais » ? Sagement, il refuse d'entrer dans une telle voie, et se contente de constater que « la réaction expressive n'a pas lieu, et que l'impressivité phonématique, laissée libre, impose un 'beau' vers à notre attention » (p. 119).

Citant alors le commentaire par ailleurs excellent que le vers en cause a suggéré à Odette de Mourgues, il s'émeut d'y lire une phrase où il est question de « la tranquille et liquide musicalité » du vers, qui « produit un effet de paix et de sérénité » (p. 120) car, dit-il, cela « n'est pas observable dans son phonétisme ». Il y aurait en fait là, selon lui, un évident « transfert contextuel du sens au son », idée qu'il croit devoir étayer en citant une phrase où je parlais effectivement du « rayonnement » du sens, qui peut tenir le lecteur sous le charme. Je ne vais pas me démentir en contestant le propos de Tatilon. On est cependant en droit de se demander si, au-delà de cette subjectivité très évidente qui caractérise notre réception de la réalité physique des signes linguistiques, on ne peut pas mettre en cause l'analyse phonétique elle-même ou en tout cas les termes dans lesquels elle se fait. En note, Tatilon conteste les mots « tranquillité » et « liquidité » dont Odette de Mourgues s'est servie :

Nous venons au contraire d'y [dans le vers] relever de l'agressivité. La « liquidité » est en effet plutôt mal représentée par les deux seuls [1] du vers. Quant à la « tranquillité », elle n'est pas mieux servie par les 2 [1], 2 [s] et le [3]. Le vocalisme n'est pas plus probant avec sa succession d'éclatantes [ã a, ã].

On ne m'empêchera pas de me demander si cette traduction en termes de valeur des composantes de la substance sonore — comme celle qui veut que le *t* soit « agressif » et le *r* « violent »¹ — ne constitue pas déjà une interprétation orientée d'une réalité tout inno-

¹ Je ne reviens pas sur le problème de la « liquide » *l*. Je renvoie simplement à ce que j'ai dit ailleurs (voir n. 1, p. 58). Mais il va de soi que, sur ce point particulier non plus, je ne puis entériner le tableau de Tatilon reproduit à la p. 100.

cente. Je veux dire par là que les phonèmes dont il s'agit portent sans doute en eux des caractères qui fondent les qualifications en cause — encore que, pour le *r* français rien ne soit moins sûr —, mais qu'on va déjà trop loin quand on affirme qu'ils sont tels *a priori* et, en l'occurrence, que le sens « oblitère » simplement leur valeur. En fait, un *t* ou un *r* sont des réalités physiques complexes que des éléments du texte — le sens particulièrement — nous appellent à interpréter, sous certaines conditions, tantôt dans une direction, tantôt dans une autre. Et le commentaire d'Odette de Mourgues nous apporte une belle preuve que, dans un entourage phonique donné et recouvrant un sens propice, le *t* et le *r* peuvent eux-mêmes être ressentis comme participant à une atmosphère « de paix et de sérénité ».

Avant d'aller plus loin dans cette discussion à mes yeux capitale, il vaut mieux sans doute en terminer avec l'exposé de Tatilon. D'autant que nous approchons maintenant de sa conclusion. Il nous reste simplement à dire, en effet, quelles sont les deux fonctions essentielles qu'il reconnaît aux structures verbales « non expressives ».

La première est celle qu'il appelle « fonction poétique ». La structure impressive, dans ce cas, confère une sorte de réalité matérielle au texte, elle en fait un objet physiquement perceptible. « Cette fonction, écrit Tatilon, a une pertinence esthétique dont il appartient à chaque lecteur d'apprécier lui-même la valeur » (p. 121). Et il ajoute avec raison que tous les passages des fables dont il s'occupe pourraient servir d'illustrations.

La seconde fonction va plus loin. Ici, « la force de la structure impressive, en même temps qu'elle affirme la matérialité du texte, en signale aussi le message ». Il s'agit en somme d'un procédé de soulignement, que le poète met en œuvre, nous dit-on, à des endroits privilégiés, dans les « vers d'exposition » de la fable, dans les « vers de dénouement », dans un « vers récapitulatif » ou encore pour mettre en évidence un « détail narratif important ». Pour chacune de ces catégories Tatilon cite évidemment quelques exemples qu'il ne me paraît pas utile de reprendre, dans la mesure où on a affaire, me semble-t-il, à un phénomène très naturel et purement mécanique de mise en évidence.

On ne peut guère contester, dans son principe, la démarche adoptée par Tatilon. Celui-ci ne s'est assurément pas trompé en

affirmant que le symbolisme phonique, s'il existe, ne devient efficace dans le texte poétique que sous certaines conditions, liées à l'organisation même de la chaîne sonore. Trop d'erreurs ont été dues, dans le passé, à la méconnaissance de cette vérité, reconnue du reste aujourd'hui comme élémentaire par tous, pour qu'on soit le moins du monde enclin à chercher de ce côté les trop évidentes faiblesses de son entreprise. Dès lors, on n'a le choix qu'entre deux conclusions. La première serait de considérer, purement et simplement, que c'est la capacité même du symbolisme phonique à devenir efficace dans l'œuvre littéraire qui est mise en cause, ce qui serait peut-être une manière trop brutale de régler la question par la négative. On se souviendra, néanmoins, de la prudence des psycholinguistes eux-mêmes, quand ils s'arrêtent au seuil de ces territoires qu'on dirait maudits. Jeanne Demers, dans un compte rendu attentif du livre de Tatilon¹ s'interrogeait en fin de compte, après avoir fait part de son malaise devant certains caractères de l'entreprise :

Comment alors ne pas constater la non pertinence du code phonosymbolique reproduit dans la partie méthodologique de l'étude? Du moins pour le rôle que lui confie l'auteur de *Sonorités et texte poétique*, satisfait sans doute de l'avoir quelque peu amélioré par rapport à celui que proposait Grammont, au début du siècle. Suffisait-il justement d'apporter des améliorations à une méthodologie qui a certainement fait ses preuves mais qui a aussi plafonné jusqu'à un certain point? (p. 605).

Elle invite ensuite à chercher la solution, plutôt, du côté de la notion de « fonction » et des pages, trop embryonnaires malheureusement, de Tatilon sur la « fonction poétique » et sur la « fonction impressive »; c'est-à-dire à nouveau, dans une analyse qui ne tienne pas compte du symbolisme, mais soit au contraire tout entière centrée sur l'architecture de la chaîne sonore.

Ou bien, autre branche de l'alternative, on considérera que la faiblesse de certaines analyses est due à une mauvaise application du principe, ce qui est peut-être vrai dans certains cas (là, par exemple, où la force impressive du vers n'est guère évidente) mais ne permet pas de rendre compte de ceux où notre malaise — et celui de l'analyste — tient à un désaccord entre les valeurs symboliques et la réalité d'un texte senti néanmoins comme « eupho-

¹ On verra aussi avec intérêt le compte rendu de Maurice Piron, pour ne rien dire de ma note intitulée « Le pouvoir suggestif des sons ».

nique ». Ce qui est clair, en tout cas, c'est que l'obstacle majeur, pour l'analyste, et quelle que soit, finalement, son intime conviction quant à l'efficacité réelle du symbolisme, reste l'incapacité où il se trouve de situer avec une précision suffisante le seuil de perception des jeux sonores. Rien n'est plus simple, tout compte fait, que d'interpréter une organisation — ou une absence d'organisation — de la chaîne phonématique. Il y suffit d'un peu d'imagination, et Dieu sait que les « littéraires » que nous sommes n'en manquent généralement pas, ce qui conduit du reste parfois — nous allons en voir un bel exemple — à formuler des propositions qui manifestent une subtilité proprement ravissante. Mais l'essentiel, malheureusement, n'est pas là. Ce qu'il faudrait pouvoir garantir, c'est que le texte « fonctionne » de la manière qu'on dit, pour d'autres — quelques autres, seulement, mais non prévenus — que celui qui est en train de le décrire amoureux, en cherchant peut-être plus à se faire plaisir que tout autre chose ...

Le commentaire auquel je voudrais faire référence, ici, pour conclure en beauté la présente étape de notre cheminement, est celui qu'un petit poème d'André Chénier a inspiré, il y a quelques années, à Jean Starobinski (« Une leçon de flûte ») :

1. Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche,
2. Quand lui-même, appliquant la flûte sur ma bouche,
3. Riant et m'asseyant sur lui, près de son cœur,
4. M'appelait son rival et déjà son vainqueur.
5. Il façonnait ma lèvre inhabile et peu sûre
6. A souffler une haleine harmonieuse et pure.
7. Et ses savantes mains prenant mes jeunes doigts,
8. Les levaient, les baissaient, recommençaient vingt fois
9. Leur enseignant ainsi, quoique faibles encore,
10. A fermer tour à tour les trous du buis sonore.

L'intention de Starobinski est de mettre en lumière quelques-uns des aspects du rapport que la poésie de Chénier entretient avec l'Antiquité. Au premier abord, on ne manque pas de remarquer que l'analyse est influencée par les procédures structuralistes. Ce n'est sans doute pas par hasard en effet qu'elle part de la forme, et plus précisément de la forme versifiée dans ce que celle-ci a de plus perceptible, pour descendre aux menus détails avant de passer, petit à petit, à l'interprétation. C'est ainsi que la première remarque porte sur les rimes, où Starobinski constate « la fréquence du *r* », présent six fois et suivi à quatre reprises d'un *e* caduc, « dont l'effet

est surtout d'allonger la voyelle antécédente et d' 'adoucir' le *r* ». Il attire ensuite notre attention sur le fait que « la terminaison *voyelle - r* n'apparaît à l'intérieur des vers qu'au premier vers (avec *toujours* et *souvenir*) et au dernier (avec *tour à tour*) ». A quoi il me faut bien, discrètement, objecter qu'aux vers 2 et 3 il y a deux fois *sur* et qu'au vers 9 il y a aussi *leur*. Les mots à la rime, nous dit-on encore, sont brefs, comptant pour une seule syllabe, avec deux exceptions seulement : *vainqueur* au vers 4, « dont l'allongement correspond à l'importance sémantique »; *encore* et *sonore*, aux vers 9 et 10, où « l'allongement discret ... marque une manière de cadence, et, dans la structure sémantique du poème, correspond à une hardiesse accrue ». De là, les remarques selon quoi « *sonore*, mot final, peut ... résonner ... comme un écho tardif et modifié de *souvenir* », qui était le premier substantif du poème, et *tour à tour* « réitère non seulement les deux voyelles (-ou -ou) mais encore le *r* final de *toujours* » (p. 100), premier mot du texte.

Starobinski revient alors sur la parenté phonique entre *sonore* et *souvenir*. Les éléments communs sont le *s*, le *n* et le *r*. Mais, surtout, il y a un élément qui rend le parallélisme imparfait : le *v* de *souvenir*. Et c'est cela qui retient surtout l'attention du commentateur, lui inspirant trois réflexions relatives aux vertus imitatives de la structure phonique. La première nous invite à considérer que « le *v* introduit la catégorie des labiodentales (fricatives) : *-v -f*; ainsi que du couple labiodentale-liquide : *vr, fl* dont la présence disséminée dans le poème entier (à l'exception du vers 3) constituera une harmonie imitative soutenue autour du nom de l'instrument (*flûte*) et de l'émission du flux aérien (*lèvre, souffler*) » (p. 100). La seconde signale que « ces constantes allitératives » se trouvent renforcées par la présence de nombreuses sifflantes et chuintantes qui « coopèrent à la présence allusive de l'instrument à vent ». Enfin, la troisième réflexion porte sur la syntaxe du poème entier, où l'on nous propose de voir que « la réalité du souffle est manifestée par le découpage ... en trois amples phrases » qui sont respectivement de quatre vers, de deux vers (« sans rupture ») et de quatre vers (« plus découpée »).

Quelques échos de mot à mot nous sont ensuite signalés : *appelait* (v. 4) répond à *appliquant* (v. 2); *rival* (v. 4) à *riant* (v. 3); *une haleine* (v. 6) à *inhabile* (v. 5), tandis que « l'on sentira le lien phonique entre *recommençaient* (v. 8), *enseignant* (v. 9) et *ainsi* (v. 9) ». J. Starobinski s'interroge à leur sujet : « Effets de hasard ? »

se demande-t-il. « Simples jeux ? Ou encore : représentation de la dualité du maître et du novice ? » Très prudemment, il s'abstient de nous proposer sa réponse personnelle.

Il signale encore un autre parallélisme entre le premier et le dernier vers, qui est la répétition du *t* dans *m'attendrit* et dans *touche* d'une part, dans *tour à tour* et dans *trous* d'autre part, avant de passer à une nouvelle remarque dont les prolongements sont infiniment plus subtils. Il s'agit des « monosyllabes du dernier vers signalés par le triple retour des *ou* et des *r* (avec l'ingénieux renversement *our rou* qui crée un accident heureux) ». Ces monosyllabes ont, pour Jean Starobinski, une « valeur mimétique » que ne possède pas le premier vers :

Non seulement il fait entendre ce qu'il dit (le mouvement des doigts), mais il en fait percevoir la conséquence audible. Car ce qui est dit ne concerne d'abord que les *moyens* de la production du son : fermer les trous du buis. Avant même que le « buis » ne soit déclaré « sonore », nous avons entendu chanter la flûte : l'*effet* est donc réalisé en surimpression d'une description de la manœuvre digitale. (Tout se passe comme si la *parole* conciliait ici le parti du *dessin* et celui du *chant*).

Mais l'effet va être détaillé dans une analyse qui fait appel à des éléments antérieurs, qui prennent maintenant, dirait-on, leur pleine valeur :

Nous avons surtout entendu les notes se détacher distinctement les unes des autres. Car tandis que les voyelles (et surtout le *ou*) manifestent le son pur, tandis que les *v* et les *f*, dans les vers précédents, ainsi que les *vr* et les *fl*, avaient correspondu à l'effet de frottement de l'haleine à travers le canal de l'instrument, maintenant les dentales en position initiale (*t*, *t*, *tr*) la bilabiale *b*, également en position initiale dans *buis*, découpent nettement la chaîne vocalique, et marquent des unités discrètes, comme autant de notes successivement *attaquées*.

Le dernier vers est remarquable par la richesse et la diversité de ses voyelles :

A fermer tour à tour les trous du buis sonore
[ɑ] [ɛ - e] [u] [a] [u] [e] [u] [y] [yi] [o o]

Nous allons abandonner ici l'article de Starobinski, car la suite n'est plus directement en relation avec notre propos. Je voudrais dire seulement qu'elle contient, me semble-t-il, de fines remarques sur le petit texte de Chénier. Qu'on n'aille pas croire, donc, que les réserves que je crois devoir formuler sur ce qu'on vient de lire mettent en cause un travail dont l'intérêt majeur ne réside pas dans

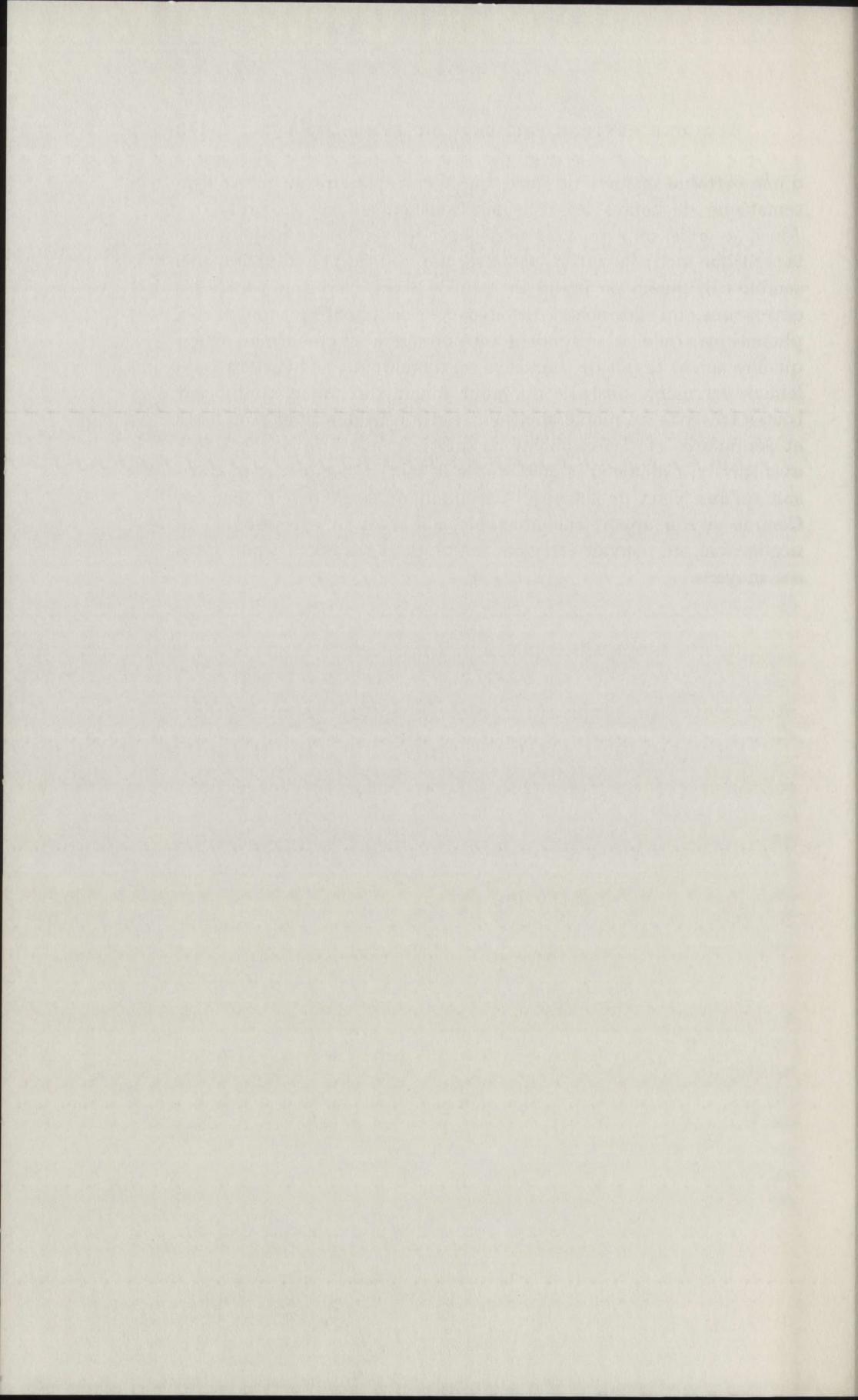
les considérations sur les sonorités. Ceci dit, il faut en effet qu'on s'interroge sur la pertinence de cette analyse phonique.

On ne peut s'empêcher de se demander d'abord quels sont les principes directeurs de la description. La plupart des remarques (mais non toutes) tendent à établir qu'une relation de structure, faite de ressemblances et de différences, existe entre les vers 1 et 10. La raison de cette espèce de parti pris n'est pas donnée, et j'avoue qu'elle m'échappe. Le seul élément qui pourrait la fonder, c'est l'accumulation du *ou*, présent quatre fois au vers 1 et trois fois au vers 10, alors qu'on ne le retrouve qu'à deux reprises (*bouche*, v. 2 et *souffler*, v. 6) dans le reste du poème. Mais l'argument n'est pas avancé, comme tel en tout cas. De la même manière, les raisons pour lesquelles on privilégie, à l'intérieur des deux vers en cause, respectivement les mots *souvenir* et *sonore* n'apparaissent pas nettement. Ils ont certes en commun les consonnes *s*, *n* et *r*, mais est-ce suffisant pour qu'on voie dans l'un l'écho — on ajoute joliment « tardif » — de l'autre à dix vers, ou plus exactement, si je compte bien, à 112 syllabes de distance ?

C'est là une première réflexion, qu'on pourrait répéter au sujet d'autres détails de l'analyse. Il y en a une seconde, plus fondamentale encore, peut-être. Elle est relative à la pertinence de la comparaison entre les syllabes du dernier vers et les notes de musique « successivement attaquées ». La trouvaille est séduisante. A la fois si ingénieuse et si fine qu'on se sentirait comme coupable de je ne sais quelle lourdeur béotienne si on n'y applaudissait pas d'enthousiasme, sans la moindre arrière-pensée. Et pourtant ... Ne doit-on pas au moins s'interroger ? N'a-t-on pas le droit de penser qu'on est conduit, par la dextérité du commentaire critique, aux extrêmes confins de cette pertinence dont on ne peut s'affranchir sous peine de se perdre et d'errer, sans aucun bénéfice pour personne, au pays des mirages ?

Ainsi, nous voici arrivés au terme de cette longue randonnée à travers les méthodes d'approche imaginées par la critique d'aujourd'hui en réponse aux questions suscitées par le symbolisme phonique qu'on peut croire en œuvre dans le texte poétique. L'itinéraire aurait pu être plus long encore, car les analyses complètes ou partielles ne manquent pas, qui auraient pu retenir notre attention. Il m'a paru, pourtant, plus intéressant de ne choisir que des travaux qui soient de bons exemples d'une certaine conception ou

d'une certaine manière de faire, que d'entreprendre un relevé systématique de toutes les considérations émises sur le problème. Ainsi, je crois, on a pu voir se dégager les tendances majeures de la critique actuelle en la matière. Ce qui frappe d'abord, me semble-t-il, quand on prend un peu de recul, c'est que toutes les entreprises, qu'elles soient inspirées par la phonologie ou par la phonétique, qu'elles se fondent ou non sur le symbolisme sonore, qu'elles soient le fait de linguistes ou d'amateurs, se heurtent finalement au même obstacle ou, pour mieux dire, nous conduisent toutes très vite au même choix entre des considérations simplistes et sommaires et des explications dont on sent trop le caractère aventureux. Comme si la richesse de la matière sonore n'apparaissait qu'aux yeux de ceux qui acceptent de se nourrir d'illusions. Comme si son apport incontestable, s'il n'est ni exceptionnel ni négligeable, ne pouvait être que limité, dans ses effets sinon dans ses moyens.



CHAPITRE III

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ET L'AGENCEMENT DES SONS

On a pu voir, au long des pages qu'on vient de lire, que les méthodes modernes d'analyse des textes poétiques font la part relativement mince au symbolisme phonique, privilégiant en échange une approche de la chaîne sonore vue dans son organisation, avec ses échos, ses reprises, ses oppositions, son équilibre ou ses déséquilibres. Ce déplacement d'intérêt, plus ou moins accusé selon les cas, mais très sensible si l'on veut bien se reporter à ce qu'étaient les pratiques, dans le domaine, il y a seulement quelques années, n'est pas le simple résultat d'une méfiance plus grande à l'égard du symbolisme lui-même. Elle est due aussi à une évolution générale dont les motifs profonds sont difficiles à discerner mais dont les effets sont parfaitement visibles, et qui conduit la critique littéraire à redécouvrir le texte dans la matérialité de sa structure phonique, dans son corps, en quelque sorte.

Il convient d'ajouter que cette manière nouvelle de prendre en considération la chaîne verbale est elle-même tributaire d'une conception plus générale de l'œuvre littéraire qui a singulièrement changé dans les quinze ou vingt dernières années. En passant de ce qu'on pourrait appeler, en simplifiant à l'extrême, l'âge de la stylistique à ce qu'on pourrait appeler, en simplifiant tout autant, l'âge de la sémiologie, les études littéraires se sont mises à considérer les textes autrement qu'on ne l'avait fait jusque-là. Ce qui signifie que les pratiques dont nous allons nous occuper prennent à leur tour place dans un contexte plus large, où l'on rencontre par exemple — pour citer des théories auxquelles on n'aura pas à revenir, si ce n'est tout à fait incidemment, — les recherches de Riffaterre sur le texte poétique considéré comme le résultat d'une sorte de prolifération verbale de nature hypogrammatique à partir d'une formule de base¹, ou les travaux du Groupe Mu sur la rhé-

¹ A ce sujet, voir plus bas, la n. 1 de la p. 151.

torique poétique¹, dans lesquels on assiste à des opérations qui n'ont pas grand chose à voir avec la notion traditionnelle de lecture. Mais on comprendra qu'on ne pouvait se laisser conduire, d'emboîtement en emboîtement, à perdre de vue, sous prétexte de le mieux voir, le problème même dont on entendait traiter.

Il est nécessaire et suffisant de montrer que les théories et les pratiques dont nous venons de nous occuper, se trouvent influencées par un climat général et se développent parallèlement à d'autres théories et à d'autres pratiques, à la fois proches et lointaines² : proches parce qu'elles sont relatives aussi à l'organisation phonique du texte, lointaines parce qu'elles ne font pas référence du tout au symbolisme phonique. Il me paraît dès lors que le panorama que je viens d'esquisser serait incomplet et risquerait de ne pas bien mettre en lumière ce qu'il veut montrer s'il ne débordait pas un peu des strictes limites qu'on serait théoriquement en droit de lui assigner.

Dans son étude sur *La Connotation*, à laquelle il a déjà été fait écho, Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue, parmi les effets connotatifs liés à l'organisation du matériel phonique de la langue — à côté de la valeur expressive des sons ou, autrement dit, du symbolisme phonique — trois autres mécanismes auxquels le locuteur et l'écrivain peuvent avoir recours. Il s'agit en premier lieu de ce qu'elle appelle l'« harmonisme », c'est-à-dire l'organisation des phonèmes d'une manière non aléatoire pour créer un « plaisir musical » en même temps que cet effet de « travail sur le signifiant » qui,

¹ Sur la *Rhétorique de la poésie* du Groupe Mu, je renvoie à ma note intitulée « Rhétorique de la poésie ou poésie de la rhétorique ? ». Voir aussi, ci-dessous, la n. 2 de la p. 167.

² Selon Todorov (« Théories de la poésie »), on pourrait distinguer, parmi les systèmes qui tentent d'expliquer le fait poétique, quatre grands groupes : les théories ornamentales, qui considèrent la poésie comme un simple complément à valeur esthétique enrichissant un énoncé qui n'est pas sémantiquement différent des autres; les théories affectives, selon lesquelles l'essentiel réside au contraire dans une différence de contenu sémantique; les théories symbolistes, ensuite, qui tiennent le texte poétique pour ne signifiant pas autre chose, mais « autrement »; et enfin les théories qualifiées de « syntaxiques », dont le type même serait la vision de Jakobson, selon lesquelles l'essentiel résiderait dans une organisation syntagmatique particulière du message. Si l'on pose notre problème en ces termes, on dira que la recherche contemporaine a, pour l'essentiel, délaissé les théories du troisième type au profit des théories du quatrième type. Une telle présentation, pour simplificatrice qu'elle soit, rendrait assez bien compte de l'évolution de la critique sur le sujet.

selon elle, « caractérise le discours poétique »¹; en second lieu, de la rime et de la paronomase, où la ressemblance entre éléments lexicaux est exploitée avec des conséquences plus ou moins nettes dans l'ordre sémantique²; en troisième lieu, enfin, de l'anagramme (au sens habituel du terme) et du contrepét, où une relation s'établit entre deux signifiants constitués des mêmes phonèmes, ainsi que du « paragramme », considéré aussi bien au sens strict où Saussure l'entendait³ qu'au sens élargi que le terme a pris aujourd'hui dans tout un courant de la critique. S'il ne me paraît pas utile de revenir sur la paronomase (ni sur la rime, qui n'en est qu'un cas particulier

¹ L'exemple avancé est le second des deux vers fameux de Racine : « Ariane, ma sœur, de quel amour blessée / Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ». Il n'y a là, nous dit-on, aucune « illustration sonore », mais un effet connotatif, qui aurait pour signifié quelque chose comme « discours poétique » ou « langage à fonction esthétique, ludique, hédoniste ». La question posée par Catherine Kerbrat est de savoir où est la limite inférieure du procédé : « Ce qui est sûr en tout cas, c'est que ce problème ne peut être traité dans des termes exclusivement quantitatifs : la position des traits impliqués, l'importance particulière des lexèmes dans lesquels ils figurent, peuvent jouer un rôle prépondérant dans l'institution du connotateur » (p. 39). Il y a là une préoccupation intéressante, même si l'on considère que le propos tourne un peu court.

² Ici aussi la question des limites est posée : « Quel nombre minimal d'éléments communs deux mots doivent-ils comporter pour mériter d'être considérés comme des paronymes ? Si deux mots s'opposent par un seul phonème, c'en sont à coup sûr. Mais au-delà de ce cas simple, où passe la frontière entre ressemblance et différence ? » (p. 39). L'auteur formule ensuite des considérations sur la portée du phénomène, affirmant que « la rime et la paronomase renforcent le lien sémantique qui unit les unités lexicales. Malgré l'arbitraire du signe, la proximité phonétique tend à être interprétée comme une parenté sémantique » (p. 40). Il me paraît qu'elle va un peu loin lorsqu'elle veut à tout prix, contre Todorov (« Le sens des sons ») ou Cohen (*Structure du langage poétique*), traduire les effets « musicaux » en termes sémantiques, parlant ici, comme dans le cas du symbolisme phonétique, de « rôle remotivant » du procédé. En revanche, elle n'a sans doute pas tort de s'élever contre les excès dans lesquels tombent certains discours critiques d'aujourd'hui. Elle cite quelques exemples étonnants, mais ne peut s'empêcher d'écrire qu'« au-delà de ce qu'elles ont de régressif et de joyeusement confus, au-delà de leur incroyable arbitraire, parfois reconnu, souvent ludiquement revendiqué, ces élucubrations ont le mérite de mettre en lumière des faits trop longtemps occultés par le rationalisme positiviste de la linguistique du début de ce siècle » (pp. 44-45). Comprenez qui pourra !

³ On verra ci-dessous ce que Saussure désignait par le terme de « paragramme », qu'il appelait du reste aussi, parfois, « anagramme ». Ici, C. Kerbrat désigne bien par « anagramme » le cas où les signifiants de deux mots sont « constitués des mêmes phonèmes et/ou graphèmes » et par « contrepét », « l'analogie, au niveau du syntagme ou de la phrase, de ce qu'est l'anagramme au niveau du mot » (p. 47).

et fort limité), après ce qui a été dit de l'analyse selon Jakobson, s'il ne s'indique pas non plus de faire un sort à l'anagramme traditionnelle ou au contrepét, dont la technique n'a pas, à ma connaissance, inspiré de type particulier d'analyse, il reste en somme à nous occuper de deux catégories de faits, qui se trouvent être à l'origine de deux courants critiques non négligeables.

Les recherches sur ce que Catherine Kerbrat propose d'appeler l'« harmonisme », à savoir l'architecture sonore du texte poétique (ou plus généralement du texte littéraire) — indépendamment de toute préoccupation symbolique — appartiennent, en France comme ailleurs sans doute, à une tradition à la fois ancienne et solide. Pour ne pas remonter plus loin, je rappelle simplement qu'on trouve dans le *Traité général de versification française* de Becq de Fouquières, paru il y a un siècle, des considérations très nourries sur le sujet, notamment dans les chapitres consacrés à l'allitération et à l'assonance. Et l'on ne peut évidemment passer sous silence les pages consacrées par Grammont, dans *Le Vers français*, à ce qu'il appelle l'« harmonie du vers »¹. Mais il faudrait encore citer de nombreux ouvrages et de nombreux articles² — certains très attachants, d'autres beaucoup moins — si l'on voulait donner une idée de la permanence d'une préoccupation qui est loin, donc, d'être neuve, mais qui connaît un très évident regain de vitalité aujourd'hui, sous des formes aussi diverses que nombreuses.

Schématiquement, on pourrait distinguer, me semble-t-il, les analyses que je dirais pragmatiques, c'est-à-dire qui se font sans qu'il y ait de référence explicite ou implicite à une théorie ou à une méthodologie particulières, de celles qui se font au contraire au départ d'une doctrine relativement élaborée. C'est par les premières que je commencerai, en donnant simplement deux exemples, pris un peu au hasard. Après quoi nous aborderons les recherches systématiques relatives à l'euphonie qui sont développées par deux chercheurs français travaillant indépendamment l'un de l'autre,

¹ Dans la quatrième édition, par exemple, les pp. 377-448.

² Depuis les curieuses théories de René Ghil sur l'« instrumentation verbale » (*Traité du verbe*, 1888), dont j'ai déjà dit un mot dans *Poésie et Sonorités* (pp. 236-239), jusqu'aux travaux d'un Jean Hytier (*Techniques modernes du vers français*) ou d'un Pierre Guiraud (*Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*), par exemple. Le panorama d'Yves Le Hir (*Esthétique et structure du vers français*), quoique déjà ancien, rend encore à ce propos d'appréciables services.

avant de nous pencher sur quelques beaux cas d'analyses inspirées par les recherches que Ferdinand de Saussure a consacrées aux « anagrammes ».

1. Variations sur la chaîne sonore

Le premier exemple, je l'emprunte à un article de Jean Jaffré intitulé « Prosodie et signification. Essai d'analyse comparée de deux vers ». Malgré ce que ce titre pourrait laisser croire, les sonorités ne sont pas considérées pour leurs valeurs propres, mais au contraire pour ce que leur arrangement apporte à un effet d'ensemble. Les deux vers en cause sont, l'un de Baudelaire (« Surgir du fond des eaux le Regret souriant »), le second de La Fontaine (« Le long d'un clair ruisseau buvait une colombe »).

Si l'on suit l'analyse proposée, dans le vers de Baudelaire, le jeu des sons ne fait qu'apporter son appui à une organisation essentiellement rythmique où se dessine une « gradation ascendante, fondée sur un accroissement régulièrement contenu [?] de l'amplitude », ce que figure le petit schéma suivant :

	I	II	III
	Verbe	Complément	Sujet
Gr. syntaxiques :	Surgir	du fond des eaux	le Regret souriant
Gr. rythmiques :	v ' v	v - v ' v	v v - v v -

Le commentaire, à partir d'une présentation qui est peut-être déjà discutable quand elle voit dans *eaux* et *souriant* des voyelles longues, se construit en deux temps. D'abord :

Dans la chaîne des correspondances phoniques, la voyelle /o/, qui occupe la position centrale, n'est pas pour autant un centre de symétrie entre deux versants ascendant/descendant [ce qui est le cas, nous le verrons, chez La Fontaine], dont elle serait le sommet. Sa fonction participe au mouvement de gradation d'amplitude, régulièrement ascendant, des éléments constitutifs du rythme. Le segment verbal, valorisé par position à l'initiale, l'est simultanément dans sa substance phonique, dont les traits distinctifs sont ultérieurement redistribués. Il inaugure une allitération triplée de sifflantes S-Z-S (la variante sonore/faible encadrée par la sourde/forte), comme consonnes d'appui des syllabes finales de groupes, assurant une chaîne /SyR/ ... /Zo/ ... /SuR/, où le phonème /o/ a fonction de relais dans la conversion de /y/ en /u/. L'armature consonantique est fortement marquée par le rappel du même couple /S-R/

dans *sur-gir* et *souriant*, qui valorise la variation vocalique. La présence, au centre, du chaînon de relais /Zo/ rend perceptible la coïncidence du chemin sonore (le passage du /y/ à /u/ se fait par /o/) avec le schéma de la courbe rythmique, qui se réalise dans les trois moments syntaxiques (pp. 123-124).

Analyse subtile, on en conviendra, qui dégage de la chaîne sonore (et non de la succession des phonèmes, ainsi que pourrait le laisser croire la notation entre barres obliques) des éléments dont la parenté n'est guère contestable, encore qu'il faille une sensibilité toute particulière pour reconnaître dans *Zo* un véritable relais entre les deux autres éléments. Mais ce qui fait peut-être davantage difficulté, c'est la parenté reconnue entre les éléments phoniques et la tripartition syntaxique. Ne nous attardons pourtant pas, et lisons la suite :

Par ailleurs, le 1^{er} groupe /SYR-GIR/ se fonde sur la répétition du même mouvement de blocage de l'appareil vocal vers l'arrière [?] et le haut du palais. D'une façon générale, /R/ en fin de syllabe tend à fermer [sic] et à allonger la voyelle qui le précède, quand il s'agit de voyelles fermées comme /y/ ou /i/. Du fait que le mouvement est répété, que la voyelle la plus aiguë, la plus haute, la plus tendue des deux vient en seconde position, c'est sur cette seconde unité syllabique du groupe que porte l'élévation de la tension et de la tonalité. Or ce phonème /R/, dont le redoublement en fin de syllabe a une fonction essentielle dans l'aménagement sonore du syntagme rythmique inaugural, est l'un des constituants du syntagme final, répété 3 fois, dans une distribution 2 + 1, chaque fois en position initiale de l'unité syllabique :

I		III
suR-giR	le	Re-gRet' souRiant
1 2	(1 — 2)'	3

Ainsi le thème sonore inaugural subit dans le 3^e groupe du vers, et sous tous ses aspects, une transformation qui va de pair avec la génération dynamique de l'anapeste : /R/, redoublé en I dans l'iambe, est triplé en III et réparti sur les deux unités anapestiques en 2 + 1, — répartition conforme à la fonction de l'anapeste qui porte insistance sur (et détache) le 3^e élément; et de final qu'il était, bloquant deux fois les ondes de voyelles, il est devenu par inversion de la tendance, en position initiale, facteur d'éclosion et d'ouverture des ondes sonores (p. 124).

Tout cela, malgré quelques erreurs et approximations, est assurément fort bien dit. On remarquera simplement que la figure déagée ne fait pas intervenir l'élément central du vers. Mais qu'on se rassure, Jaffré ne s'arrête pas en chemin :

dans « *clair* » réapparaît, de l'autre côté du centre, dans « *buvait* »; la consonne apicale sonore /d/, associée à /œ/ (*d'un*), se retrouve dans sa variante sourde /t/, associée à /y/; le couple /kl/ de « *clair* » est repris, dissocié, et comme ouvert et détendu, par le phonème /o/ intercalé, lui-même écho du phonème central, réapparaissant comme point d'appui antéposé à la syllabe finale (*COL-ombe*). On peut noter encore le retour symétrique de l'article indéfini (p. 122).

C'est là un premier moment de l'analyse. On notera deux choses : que la méthode consiste pour chaque cas, semble-t-il, à tracer une sorte de trajectoire du vers reposant sur trois éléments, et à nourrir ensuite les espaces laissés blancs; que cette opération seconde se fait ici par la découverte de symétries assez pauvres, approximatives (association de *dœ* à *ty* et de *kl* à *kol*, par exemple) et dont on devrait aussi se demander — belle question de principe — dans quelle mesure elles sont effectivement perçues.

Cependant, ajoute Jaffré, à l'intérieur de ce modèle, de cette figure mélodique, qui discipline la distribution des sons selon la rigueur de la symétrie, et qui impose à la durée sa forme, lui imprimant du même coup son sens [?], un second principe d'ordre réutilise le même matériau, la substance phonique, dans un autre système de distribution (p. 122).

Je m'arrête un instant pour remarquer que tout le jeu consiste en réalité à privilégier une organisation en unités binaires au détriment de la segmentation naturelle du rythme accentuel, partout où c'est possible. On a perçu le phénomène dans le commentaire du vers de Baudelaire, où « du fond des eaux » était traité comme formant deux iambes et non comme un groupe rythmique indissociable. On le retrouve ici, où « d'un clair ruisseau » subit le même sort. Choix lourd de conséquence, on en conviendra, que ce retour à un modèle latin pour expliquer deux vers français, même si la suite contient un semblant de justification :

La paire initiale /lə-lō/ (le-long), marquée par l'écart entre les deux voyelles (la consonne restant la même), institue un modèle, qui prend, par répétition, fonction d'élément constitutif du rythme : c'est le fait d'écart, réalisé 4 fois différemment, qui prend une valeur fonctionnelle, devient trait distinctif, élément de rythme, du fait de sa périodicité. Le contraste est, simultanément, réalisé et perçu au niveau lexical : article/nom; au niveau du timbre : la nasale est plus grave; au niveau de la durée : la nasale est plus longue. Le couple contrasté - /-/ est reproduit dans /dœ; kləR/, où la finale /R/ allonge la voyelle; dans /rqi-so/, dont la finale est finale de groupe, valorisée, (allongée/accrue) par position. Sa reproduction est prolongée au-delà du centre dans

/by-vɛ/. Parallèlement est réitéré le même mouvement articuloire de fermé à ouvert, dans la prononciation des couples de voyelles, de /œ/ à /ɛ/, de /i/ à /o/, de /y/ à /ɛ/ (p. 122).

Analyse ingénieuse, sans doute, mais qui est trop pleine d'approximations et trop audacieuse pour emporter l'adhésion. Non seulement elle prend à nouveau des libertés avec la longueur des voyelles et avec leur degré d'aperture, mais elle force encore la réalité, et conduit à une lecture mécanique et saccadée de l'hémistiche. On ne peut s'empêcher de se demander, devant un tel exemple, si la méthode appliquée, qui choisit ses critères en fonction du résultat visé, n'est pas fondamentalement viciée. Jaffré poursuit :

Les consonnes n'ont pas pour seule fonction de délimiter les frontières syllabiques, à l'initiale de chaque unité : leurs traits distinctifs sont investis dans le système d'oscillations binaires. Si dans le couple initial, la répétition de /l/, fournissant 2 fois le même point d'appui, se borne à valoriser la variation intervocalique, les couples 2 et 3, où s'amorce le mouvement ascendant, se caractérisent, du point de vue du couplage des consonnes, par un fort degré d'écart des points d'articulation, de progression croissante : de /d/ à /k/ d'avant en arrière, puis de /r/ à /s/ d'arrière en avant et par un mouvement parallèle redoublé de sonore à sourde, de faible à forte. Mouvement de tension articuloire croissante jusqu'à la crête centrale de la courbe d'intonation (p. 122).

Il reste après cela à commenter le second hémistiche :

Dans le couple 4 commence à se réaliser, au moment où s'amorcent simultanément terminaison de sens et terminaison de vers, l'inversion du mouvement en courbe décroissante, et se prépare en vue du dénouement la dissolution-résolution du système iambique. L'alternance de timbre fermé/ouvert, de /y/ à /ɛ/, et l'écart de durée (v/-) prolongent la série d'oscillations binaires qui a assuré la cohésion rythmique. Mais, en même temps, s'opère, par rapport au couple syllabique immédiatement symétrique par rapport au centre d'intonation, un renversement de la tendance des mouvements articuloires : d'avant en arrière, de tendu à lâche (de /by/ à /vɛ/).

Le retour final au niveau phonique initial se réalise dans un élément rythmique nouveau (v v /-), où se brise la périodicité, où l'attente de l'allongement final et de la pause est suspendue sur quatre temps : les trois brèves préparatoires lui assurant une pleine résolution, et la labiale sonore de terminaison /b/ une exacte fermeture de l'appareil vocal à son extrémité (p. 123).

Au risque d'allonger encore une présentation déjà lourde, il me paraît nécessaire de faire encore une citation. Elle permettra de

comprendre, au moins partiellement, pourquoi le titre de l'article annonçait un rapport de la métrique au sens :

Dans un cas ... j'ai ordonné la matière sonore selon un principe de régularité mettant en œuvre des rapports statiques ... c'est la loi qui règle la disposition des éléments dans un monde provisoirement immobilisé avant que la narration n'y introduise le trouble, réduit à une pure spatialité ... Dans l'autre, la courbe dessinée a une valeur introspective ... Elle figure le mouvement de la vie intérieure ... (p. 127).

Si j'ai choisi de rendre compte de cette analyse, ce n'est pas pour en faire une critique serrée. Le lecteur appréciera sans grand mal un travail dont la minutie n'est pas toujours à l'abri des reproches et qui est en outre bien discutable pour ses audaces (dont certaines ont été soulignées au passage). Mais il me paraissait utile, arrivé au point où nous sommes, de montrer par un exemple concret comment il est possible de concevoir une description qui ne doive rien, ou pas grand-chose, aux méthodes précédentes.

Le second commentaire que je voudrais présenter concerne à nouveau Baudelaire. Il est né sous la plume de quelqu'un dont les conceptions vont avec conviction dans le sens de la reconnaissance du langage poétique en tant que totalité signifiante. Pour Henri Meschonnic en effet, — c'est de lui qu'il s'agit — « le lieu d'étude de l'écriture [est] plus la grammaire de la poésie que le 'sens' des mots et, fondamentalement, plus le rythme et la prosodie dans leur rapport avec un vivre particulier, que les universaux tels que le genre ou la rhétorique » (*Pour la poésie*, III, p. 11). C'est ce qu'il entend montrer, notamment, dans une étude du *Chant d'automne* qui se présente, notons-le, comme un « travail expérimental » ... « annulant dans sa pratique la décomposition qui est l'association de la forme et du sens » et qui « vise à rendre le poème au poème ». Le commentaire du texte est long, puisque, dans le volume dont je l'extrai, il n'occupe pas moins de cinquante-neuf pages. C'est dire que je vais devoir, au risque de simplifier d'une manière outrancière, m'en tenir strictement à l'essentiel. De la première partie, consacrée à un rapide tour d'horizon de la critique baudelairienne, je retiendrai seulement quelques propos, qui sont de nature à éclairer le projet de Meschonnic. D'abord, les renvois aux formalistes russes¹ : leur manière de considérer que « les répéti-

¹ C'est au sujet du *Baudelaire* de Jean Prévost, qui est considéré par lui comme un précurseur, que Meschonnic fait cette allusion aux formalistes

tions sonores ne font pas une harmonie imitative mais imposent 'des rythmes seconds' » (p. 284) est rappelée dans des termes apparemment approbateurs. Des citations de Baudelaire lui-même, aussi, quand il parle du langage poétique en termes de « sorcellerie évocatoire » (p. 285). Des affirmations plus directes enfin :

Il n'y a donc plus de *forme*, par le rapport indissociable entre le message et sa structure, dans un texte. Tout y est signifiante, et rapport entre signifiante et signification. On ne procède pas ici à une assimilation du langage poétique au discours du rêve. La prosodie et le rythme, que par hypothèse on prend comme signifiant majeur, ne seront pas la redondance expressive d'un sens, qui impliquerait une communication entre un Auteur et un Lecteur ... On n'a pas visé un dévoilement. On essaie d'analyser l'écoute par laquelle le texte se pratique, c'est-à-dire se transforme, n'en finit pas d'être lu, se construit comme effet d'écriture (pp. 286-287) ¹.

La seconde partie est, elle, consacrée à la « situation du 'chant d'automne' » dans l'ensemble des *Fleurs du Mal*, et plus particulièrement dans *Spleen et Idéal*. Mais on y trouve aussi des considérations sur la composition du recueil pour ce qui est de l'organisation des rimes « finales de poèmes ou de sections de poèmes ». Nous apprenons que pour Meschonnic les sons [ici, les rimes] « dégagent une signifiante (production de sens à partir du signifiant) inséparable de la signification des mots-dans-leur-phrase ». La formulation, pour être tranchée n'en est sans doute pas plus claire, et l'affirmation selon laquelle, par exemple, « il n'y a pas de moti-

russes. Il pense plus précisément aux travaux d'Ossip Brik sur « Les répétitions phoniques » (1917) et sur « Rythme et syntaxe » (1927). Le second de ces textes a été repris en français par Todorov dans *Théorie de la littérature* (pp. 143-153).

¹ Peu après ces lignes, Meschonnic appelle Saussure à comparaître en citant le morceau de phrase bien connu et si souvent exploité sur les libertés qu'on peut prendre avec la linéarité du discours en considérant les correspondances textuelles « hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments ». Dois-je répéter ici que la formule était, sous la plume de Saussure, interrogative et qu'elle venait tout de suite après un paragraphe où on lit : « Que les éléments qui forment un mot *se suivent*, c'est là une vérité qu'il vaudrait mieux ne pas considérer, en linguistique, comme une chose sans intérêt parce qu'évidente, mais qui donne d'avance au contraire le principe central de toute réflexion utile sur les mots. Dans un domaine infiniment spécial comme celui que nous avons à traiter, c'est toujours en vertu de la loi fondamentale du mot humain en général que peut se poser une question comme celle de la consécutive ou non-consécutive » (*Mercur de France*, 350, 1964, p. 254).

vation après coup, ni de psychologisation d'un /R/ en l'air, mais une organisation du langage par des signifiants » (p. 294) ne nous apprend pas grand-chose sur la portée exacte et sur les mécanismes de la « production du sens ». Ne soyons cependant pas trop impatients, puisque nous arrivons ainsi à la troisième et dernière partie du commentaire, qui doit précisément nous dévoiler la « signifiante de 'Chant d'automne' ».

Ici aussi, il va falloir trancher dans le vif. Je passe donc sur une référence à Aragon, présenté comme un précurseur pour ce qu'il a dit quelque part d'un poème de Hugo¹, et ne relève que la phrase finale, dans laquelle Meschonnic redéfinit son propre programme dans une très curieuse formule : « Nommant les phonèmes, on désigne les ensembles sémantiques qu'ils forment » (p. 298). Vient alors le poème de Baudelaire :

Chant d'automne

I

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres,
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui? — C'était hier l'été; voici l'automne!
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

II

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,

¹ Voir Aragon, *Journal d'une poésie nationale*, Lyon, Henneuse, 1954, pp. 155-161, où il est question du poème de Hugo intitulé « Souvenir de la nuit du 4 ». Selon Meschonnic, qui en cite un long fragment, on trouve dans ce commentaire « un langage dualiste dans sa théorisation mais empiriquement matérialiste dans l'analyse » (p. 298).

Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur! soyez mère,
Même pour un ingrat, même pour un méchant;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

Courte tâche! La tombe attend; elle est avide!
Ah! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux!

Première remarque de Meschonnic : « La plus grande pertinence poétique semble tenue par les consonnes » (p. 301). C'est la raison pour laquelle vont être successivement étudiés, dans l'ensemble du texte, la répartition des « éléments comportant consonne +/R/ », celle des /R/ seuls, puis les séries constituées par la sourde et la sonore /ʃ/ et /ʒ/, /s/ et /z/ (notons que les *s* purement graphiques sont relevés, au moins dans certains cas¹), /f/ et /v/, puis le /j/, le /l/, les nasales /m/ et /n/, le /p/ et le /b/, le /t/ et le /d/, le /k/ et le /g/. Pour chaque cas, le commentaire s'appuie sur un tableau qui présente, dans une case pour chacune des strophes, les mots contenant le phonème en cause. On passe alors aux voyelles, qui retiennent infiniment moins l'attention :

Les tableaux d'oppositions consonantiques dégagent la pertinence déterminante des consonnes dans le système poétique de ce poème. Comme si sa poésie se faisait plus dans les consonnes que dans les voyelles. La masse vocalique est moins différenciatrice, plus unificatrice, que la masse consonantique. Ce sont les consonnes qui font surtout le jeu du marqué et du non-marqué (p. 325).

En moins de deux pages en effet l'examen du vocalisme est achevé, et l'on passe alors à des considérations sur le rythme, le commentaire qui vient d'être fait ne se voulant explicitement que « le début d'une étude rythmique du poème » (p. 326).

¹ Meschonnic écrit à ce sujet : « Les *s* uniquement graphiques sont mis entre parenthèses. La redondance graphique du pluriel les multiplie, renforçant morphologiquement le contraste du phonique au graphique, l'effet de passage » (p. 308). Dans la strophe I, où ils sont particulièrement nombreux, il les considère comme jouant « un rôle de préparation ». Pour le reste, je tiens à souligner que, tout en respectant la notation phonologique de l'auteur, je m'interroge sur la nature exacte, plutôt phonétique que phonologique, sans doute, des faits dont elle croit rendre compte.

Il est extrêmement malaisé de rendre compte sommairement des résultats de l'analyse, tant sont subtiles les interprétations proposées de la présence ou de l'absence, dans telle ou telle strophe, de tel ou tel son. En somme, relevé et commentaire sont absolument indissociables, celui-ci donnant seul à celui-là sa signification. C'est en tout cas ainsi que je ressens un exposé dont la richesse d'imagination, la faculté à relier les contraires, la capacité à interpréter différemment des situations comparables, sont étonnantes. Mais le mieux est sans doute de citer quelques exemples. Voici le commentaire pour « la chaîne des /R/ non entravés, en initiale (...) et finale (...) de syllabe et de mot » :

Cette chaîne situe le poème dans la prosodie des clausules de *Spleen et idéal*. Les finales de mots prédominent : les allongeantes, qui sont ici l'énonciation en acte du cri. Le sommet cumulatif se situe, de manière contrastée, dans la strophe II. Le minimum est en III et VII, la dernière qui ne contient aucune rime en /R/ et qui finit sur une vocalique conclusive (*doux*), alors que la dernière strophe de la première section aboutit au mot *départ*. Prosodiquement, le poème a ainsi sa fin d'énonciation. L'interaction des chaînes, en particulier avec la précédente en /R/ mais, dans l'ensemble, avec chaque entour, constitue des figures de signifiante qu'on ne peut toutes énumérer. On se borne à cinq effets :

- 1) *bercé* et *cercueil* sont liés par un écho renversé $/\varepsilon R_s \rightarrow s\varepsilon R/$, *bercé* et *par ce* sont liés par une répétition, dans un entour vocalique (*choc monotone*) qui fait ce qu'il dit.
- 2) *cercueil* et *Pour qui?* sont liés par le groupe /Rk/. Un rapport d'inclusion est une figure de signifiante : une *preuve* par le signifiant. La relation avec les occlusives est caractéristique de l'unité de signifiante qu'est *Chant d'automne*. On l'analyse plus loin.
- 3) Dans la masse des rapports entre /R/ et les autres phonèmes, la séquence /m/ + /R/ n'apparaît qu'à la strophe V et pour deux strophes. Elle comprend : *lumière-amer-amour-mer-mère-éphémère*. Cette chaîne, avec sa répartition et sa signifiante, marque une différence structurelle avec les quatre premières strophes, et la dernière. Le mot-charnière est *mystérieux* au v. 16, car il est le seul à contenir /m/ + /R/ dans la première section mais comme rapport entravé /m-st-R/. Il est en rapport de prosodie et de position dans le vers avec *yeux* du v. 17.
- 4) Le groupe *amante ou sœur* est à joindre à la chaîne /m/ + /R/ en tant qu'écho entravé renversé de *mystérieux* : /m-ts-R/.
- 5) Les passages du plan phonique au plan graphique non prononcé, qui peuvent n'être que des contraintes linguistiques non pertinentes (les *s* du pluriel, le *r* final des infinitifs), peuvent constituer un micro-système de signifiante (pp. 304-305).

On a ainsi, je crois, une première idée, assez nette déjà, de la démarche, dans sa subtilité et dans son souci de ne rien négliger. On aura vu, notamment, que les lettres non prononcées (si je puis m'exprimer comme Meschonnic) ne sont pas laissées pour compte — ce qui ne va pas, on en conviendra, sans poser un gros problème de principe¹; on aura remarqué sans doute que la notion de « signifiante » ne s'est pas vraiment clarifiée; peut-être aussi se sera-t-on demandé, déjà, quelle est la pertinence d'une analyse comme celle-là, qui tient pour acquis, sans la moindre hésitation, que des « chaînes » existent bel et bien en tant qu'éléments, perçus ou non (?), qui structurent le texte.

Je voudrais donner maintenant un autre exemple pour éclairer l'allusion que j'ai faite il y a un instant à des interprétations différentes d'un même fait. Voici le début du commentaire du double tableau des /ʃ/ et des /ʒ/ (pour la bonne compréhension, je précise que ce tableau fait apparaître l'absence du premier phonème dans les strophes II et V, l'absence du second dans les strophes IV et VI) :

L'opposition des deux tableaux montre d'abord, par ses cases vides, et la distribution dans les cases pleines, la concentration relative de *ch* dans la strophe III, en deux vers, préparée contrastivement par son absence en II, et aussi sa concentration, appuyée par la répétition de *choc*, en un champ de signifiante. Ainsi la syllabe commune à *chaque* et à *échafaud*, faisant vase communicant, fait entrer le distributif dans l'effet de sens d'*échafaud*. Car, par la grille des phonèmes, ce n'est pas les phonèmes qui font signe, c'est les mots par et dans leur matérialité signifiante : on n'attribue pas aux phonèmes la valeur des mots. On étudie la figuration matérielle, structurante des mots. Cette concentration, indétachable du jeu des /k/, et qui a sa figure de transformation dans le passage au /k/ de *écho*, rend signifiante — autrement que pour II — son absence dans la strophe V. Les convergences successives

¹ Je voudrais citer encore un bref passage : « La strophe III est celle de tout le poème qui accumule le plus de lettres tour à tour prononcées puis amuées, dans une alternance matérielle motivante et motivée, où entre le *r* de *bélier*, alternance aussi des /R/ en début puis en fin de mot-syllabe. Par contraste, la strophe IV est celle qui en a le moins. Perçues-inaperçues, ce sont des figures prosodiques-graphiques » (p. 305). Voici la note accrochée au dernier mot : « Comme dans *Recueillement*, le passage réciproque du phonique au graphique et du graphique au phonique :

Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche ».

/t/nds

/d/ /s/ /n/ t

De quoi rêver, non ?

isolent et détachent cette strophe V, comme commencement d'autre chose et pour elle-même (p. 307).

Ce que je veux faire remarquer, on l'aura deviné, c'est la manière très différente dont sont expliquées deux absences. Celle de la strophe II prépare « contrastivement » une « concentration relative » de la strophe suivante; l'autre, elle, participe — si je comprends bien — à une mise en évidence de la strophe même. Suffit-il, pour que nous admettions cette différence, qu'on la reconnaisse explicitement dans une parenthèse? On n'aura peut-être pas manqué de noter, non plus, l'affirmation de principe relative à la « signifiante » : « on n'attribue pas aux phonèmes la valeur des mots ». Nous commençons à comprendre, encore que ce soit très imparfaitement dit, que la répétition de phonèmes lie entre eux, formellement, des mots qui, dès lors, retentissent sémantiquement l'un sur l'autre. Mais comme cela reste flou, inexpliqué, impossible à évaluer vraiment! Que signifie réellement, par exemple, la phrase qui nous parle de la syllabe commune à *chaque* et à *échafaud*?

Attardons-nous un instant à quelques autres passages. Peu après la citation qui vient d'être faite, on lit, toujours à propos du *ch* : « Partiellement, le *chant* du titre est repris, la chaîne consonantique composant son paradigme prosodique et sa *valeur* différentielle dans le système du texte »; et une note de bas de page commente le fait en ces termes :

Le titre comme patron prosodique du texte est une figure de signifiante. Par exemple dans *L'Albatros*, orientant deux chaînes. La première, avec *vastes* oiseaux, *rois de l'azur*, *grandes ailes blanches*, *voyageur ailé*, *beau prince des nuées*; elle connote en partie « l'étymologie » apparente de *blancheur* dans *alba*-. La seconde, avec *indolents*, *maladroits*, *honteux* piteusement, *traîner*, *veule*, *laid*, *brûle-gueule*, *boitant*, *l'infirme*, connote l'autre élément du mot *-atros*, *noirceur* et *cruauté*. Cette figure de motivation entre dans une sémantique prosodique (n. 1, p. 307).

Peut-être, à partir de là, commence-t-on à mieux comprendre et sera-t-on moins surpris de considérations comme celles-ci (à propos du *z*) :

Le caractère subjectif du signifiant refait une unité prosodique du *je*, du temps (*déjà*, *aujourd'hui*), de l'amour, de la femme et de la lumière : par le rapport du *je* avec le possessif *vos* et le /z/ de liaison des *yeux j'aime* de *vos* longs *yeux* /zvz/, inversé dans posé sur *vos genoux* /zvz/, et par la figure d'écho qui lie *vos genoux* à *jaune et doux* (p. 308).

Ou encore, un peu plus bas :

Par rapport au système des /s/, le /z/ prononcé configure un système complémentaire : de *nos étés à saison*, en passant par *longs yeux* et *glorieux automne*, il actualise le rapport entre la femme et la saison, l'ambivalence même de cette *saison* ... (p. 310).

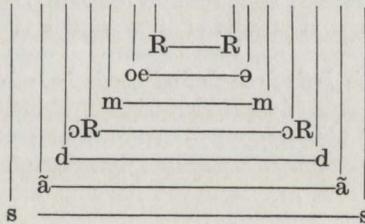
Faisons un pas de plus, pour montrer jusqu'où le raisonnement peut conduire :

Le rapport *yeux-lumière* inclut le /j/ qu'ils ont en commun, de même que *verdâtre* est lié à *lumière* par l'écho simple qui suit. De part et d'autre de la césure du v. 20, *le soleil rayonnant* fait un écho d'inclusion approché : *sɔləj/Rɛjɔ*. Écho renversé en miroir dans *l'arrière-(saison) le rayon* : *laRjɛRə/ləRɛjɔ̃* (pp. 313-314).

Il s'agit bien d'échos approchés. D'assez loin, en fait. Au prix d'une sélection sévère, aussi, mais dont la rigueur n'est pas la qualité dominante. D'autant qu'ici encore une note complète le propos :

C'est la signifiante de l'apparence inversée, de la neutralisation ambivalente, comme, avec passage d'un /d/ phonique à un *d* graphique, dans *Femmes damnées*, v. 16 :

O Bacchus, endormeur des remords anciens



Cet écho renversé au dernier vers de *Chant d'automne* est aussi cette figure d'ambivalence, et pas seulement description, figuration (p. 314).

Faut-il souligner ce qu'on doit bien appeler l'astuce du procédé ? Le parallélisme, fondé sur deux principes non explicités, est obtenu au prix de cinq opérations dont deux sont camouflées. Les deux principes, d'abord :

1. qu'il est licite d'isoler, dans l'ensemble d'un vers, deux séries approximativement semblables et de négliger le reste, en l'occurrence : *O Bacch ... des ... iens*;

2. qu'un « écho inversé » est réellement perçu.

Les cinq opérations, ensuite :

1. comptabilisation (avouée) d'un *d* graphique;
2. ignorance d'un *s* nécessairement prononcé, au même endroit;
3. prise en considération de deux groupes $\circ R$, là où on devrait avoir, conformément au principe de l'écho, $\circ R$ et $R\circ$;
4. non comptabilisation d'un *u* graphique;
5. assimilation d'un *en* et d'un *an*.

On n'aura plus, après cela, matière à s'étonner quand on lira le commentaire relatif aux /m/ et aux /n/ :

La chaîne des /m/ commence et finit (presque) sur le *m* graphique non prononcé avec passage à la voyelle nasale, de *tomber* jusqu'à la *tombe*, et de *mon être* à *mon front*. Ce champ ainsi délimité, et qui morphologiquement contient le possessif du *moi* et le *comme*, pivot de la subjectivité, domine dans les strophes V et VI, de *j'aime* à *éphémère*, incluant la *lumière*, la *mère* et l'*amante*, et *mais* inverse de *aime*. Signal de signifiante, cette fin du /m/ en VI, du rapport *mer-mère* et *aimez-moi*, sur *éphémère*. Si la possessivité est contaminée par la tombe dans la signifiante du /m/, le /n/, qui, consonantiquement, commence à *nous* et se termine sur *jaune* et *doux*, que motive *vos genoux*, implique, par ses paradigmes, sa dominance et sa diffusion en voyelles nasales, la négation et l'impossibilité du *nous*. Ses finales sont, *d'automne*, le titre, *haine*, *monotone*, *l'automne*, *sonne*, *automne*, et *jaune*. Le *nous* initial qui fait le vers avec *ténèbres* entre dans la relation de répétition du patron consonantique /t/-/n/ : *bientôt nous — ténèbres*, et cette implication en fait la signifiante. La chaîne des voyelles nasales n'est pas séparable des effets de signifiante du /n/. Même la liaison, fait de langue en soi, est ici valeur dans le microsystème poétique de ce poème. Mais la négation logique, qui culmine en V (*rien, ni, ni, ni, ne*), ne fait qu'affecter d'un signe logique la présence des signifiants, qui sont entendus et qui font le champ de l'amour. L'implication alternée du /m/ et du /n/, par exemple en IV (*mystérieux sonne comme un*), la signifiante des rimes (*monotone-automne*, surtout subjectivement *mère-éphémère*), aboutit à l'opposition, qui n'a de signification que dans la sémantique prosodique de ce poème, entre (*j'aime* et *haine* (pp. 315-318).

On pourrait dire beaucoup de choses au sujet, à la fois, des conceptions de Meschonnic et de ses procédés. Mais je m'en voudrais d'abuser de la patience du lecteur, qui aura senti combien tout cela est, pour le moins, discutable. On m'accordera, simple-

ment, qu'il était difficile de ne pas faire état d'une telle entreprise pour la seule raison qu'elle va très au-delà de ce qu'on peut accepter¹.

Si j'ai présenté cette longue analyse comme ne se rattachant pas à une théorie constituée, relativement au sujet qui nous occupe, c'est dans la mesure où je ne la crois pas vraiment réductible à telle ou telle de ces théories. Car il faut reconnaître qu'elle n'est pas le fruit d'une génération spontanée, et qu'elle doit au contraire quelque chose à des idées ou à des pratiques qui sont dans l'air. Nous en aurons la preuve plus loin, lorsque nous aborderons la recherche sur les anagrammes et quelques-uns des spécimens de sa longue descendance critique. Mais avant d'en venir là, il me paraît indiqué de faire une place, comme je l'ai annoncé, aux récents travaux relatifs à l'« euphonie »².

¹ Dans un ouvrage (*Critique du rythme*) qui est plus récent mais aussi beaucoup plus ambitieux que celui dont j'ai extrait l'analyse de *Chant d'automne*, Meschonnic a été conduit à traiter du symbolisme phonique (voir, pp. 621-622, le chapitre intitulé « L'imitation cosmique »). Ces pages apparaîtront comme étonnantes, à plus d'un titre, aux yeux du lecteur qui n'est pas familiarisé avec la manière si particulière de Meschonnic. Mais je les signale surtout parce qu'y sont exécutés tout à tour, sans la moindre pitié, pour crime de dualisme, la phonostylistique selon Grammont, les « 'crédulités' paragrammatiques », le structuralisme à la façon de Jakobson et les tentatives psychanalytiques de Fónagy, dont on conteste aussi, en passant, les tableaux statistiques, qui « sont loin d'être aussi probants que leur précision n'en fait accroire » (p. 633).

² C'est peut-être ici qu'il faut faire un sort aux deux pages ambiguës que M.-Th. Goosse a intitulées « $S + F/V = M$. Note sur les *Chats* de Baudelaire ». Il y aurait dans *Les Chats* comme des chaînes phono-sémantiques : « M est l'accord : amoureux, aiment également, comme, amis; la plénitude : mûre; la paix, le repos : maison, endormir, vaguement; la sagesse supérieure : magiques, mystiques. M n'est pas la mort, le mouvement, mais l'immuable, l'immortel ... F/V, ou la volupté : fervents, frileux, volupté ...; S, ou la science : savants, austères, sédentaires, science, silence ...; il y a des interférences, des équivalences F/V et S », etc. (p. 596). Tout cela est dit sans qu'on ait l'air de trop y croire : « L'exégèse est proposée sans écarter la possibilité d'une autre ou d'une meilleure interprétation. Seul le phénomène phonétique paraît indiscutable » (p. 597). Que répondre? Une seule chose me paraît à moi indiscutable, c'est que *Les Chats* ne se caractérise pas par une particulière abondance du M ni du V. Si l'on compare l'occurrence des consonnes aux chiffres donnés par le *Grand Larousse de la Langue Française* (d'après Lafon), les dominantes seraient, sauf erreur, l (8,9 % contre 6,8), z (2,7 contre 0,6), f (2,4 contre 1,3), s (7,5 contre 5,8), g (1 contre 0,3), d (4,3 contre 3,5), tandis que les chiffres sont respectivement, pour m, 2,9 contre 3,4 et, pour v, 1,8 contre 2,4. Mais que tirer de tout cela?

2. Les recherches sur l'euphonie

Il s'agit des recherches menées, d'un côté, par Jean-Pierre Chausserie-Laprée¹ et, d'un autre côté, par Michel Gauthier, qui est l'auteur, entre autres travaux sur le sujet, d'un livre intitulé *Système euphonique et rythmique du vers français*².

Les deux recherches présentent des traits communs et d'évidentes différences. Aux yeux de l'observateur extérieur, ce sont pourtant les ressemblances qui l'emportent sur les différences, celles-ci se manifestant essentiellement dans la technique même de la description.

D'un côté comme de l'autre, on manifeste la nette intention de se tenir à l'écart des pièges de la prétendue valeur suggestive des sons. Pourtant, alors que Chausserie-Laprée se contente d'exprimer ses réticences dans une note, Gauthier consacre à la question tout un chapitre, dans lequel il passe en revue les différentes théories, pour en tirer la conviction qu'une étude de l'euphonie doit se faire en considérant que le système formel que l'on cherche à définir traduit « une information autre que celle des valeurs-sens » (p. 40).

D'un côté comme de l'autre, ce qu'on veut, c'est mettre au point une technique de description qui permette de rendre apparente, mieux que ne le faisaient les différentes méthodes d'approche utilisées par la critique, l'architecture phonique des vers. Ici aussi, Gauthier est plus explicite, dans la mesure où il consacre à nouveau tout un chapitre à discuter les tentatives de ses prédécesseurs (parmi lesquels figure, du reste, Chausserie-Laprée). Mais on trouve sous la plume de ce dernier, même si elles sont très succinctement exprimées, des mises au point utiles sur certains principes qui sous-tendent la recherche. Par exemple, c'est lui qui se soucie du fait qu'on n'est pas encore en mesure de définir, en regard de l'euphonie, la cacophonie, ni d'expliquer « en toute certitude comment est ressenti un vers plat orné de riches rappels de sonorités » (« L'architecture ... », p. 178).

¹ « Les récurrences phoniques dans l'alexandrin », « L'architecture phonique du vers », « Structure phonique et poésie », « L'architecture secrète de l'Ouverture ancienne », « Équilibres mallarméens ».

² Il s'agit d'un condensé de la thèse défendue à l'Université de Strasbourg en 1972 sous le titre *Les Équations du langage poétique*. On verra aussi, du même, « Cinq principes fondamentaux d'euphonie du vers français » et « L'architecture phonique du langage poétique ».

Voyons cela d'un peu plus près, et d'abord les conceptions de Chausserie-Laprée. Dans le premier des articles cités, on trouve l'exposé d'un certain nombre de principes. Après avoir insisté sur le rôle essentiel que joue, dans l'« écriture poétique », le phénomène du « retour », Chausserie-Laprée présente son programme comme la recherche des combinaisons qui « composent une architecture sonore très complexe, source d'équilibre et d'unité organique pour le vers, de plaisir vocal et de joie esthétique pour le récitant ». En français, dit-il, « langue très tendue, dans laquelle le rendement fonctionnel de la quantité et de l'intensité reste faible », on est en droit de considérer toutes les syllabes comme ayant « un statut pratiquement identique », ce qui signifie que les récurrences phoniques sont perçues « à toutes les places du vers ». A quoi il ajoute trois remarques dont l'importance ne peut échapper : la première est que « le jeu des récurrences phoniques n'est habituellement perçu et ne prend de signification que dans le vers » c'est-à-dire en fonction d'un rythme qui crée l'attente; la seconde, que

l'unité de base du vers n'étant pas le mot, mais la syllabe, elle-même intégrée à une unité de niveau supérieur : la mesure, prise à son tour dans une unité plus vaste : le vers, il en résulte deux conséquences :

1. Les récurrences groupées en séquences polysyllabiques sont généralement indépendantes des limites de mots;
2. Les syllabes initiales et finales de mesure — qui correspondent aux inflexions même du rythme — seront, pour la mise en œuvre des phonèmes récurrents, des positions naturellement privilégiées;

la troisième, enfin, que, sauf exception, « deux phonèmes d'une même syllabe (l'un consonantique, l'autre vocalique) reviennent rarement ensemble, dans leur ordre premier, en une autre syllabe du vers », ce qui signifie en fait que le poète tire le plus souvent parti de la liberté d'organiser séparément les registres vocalique et consonantique. Si nous disons encore que, pour Chausserie-Laprée, les répétitions de phonèmes n'impliquent pas nécessairement un retour du même au même, mais peuvent se construire à partir de voyelles ou de consonnes apparentées par « un ou plusieurs traits essentiels », ce qui permet le mariage de la sourde et de la sonore, de l'ouverte et de la fermée ou de la nasale et de l'orale, on aura réuni les éléments de base d'une théorie qui s'énonce synthétiquement par ces mots :

... il y aura récurrence phonique chaque fois que, dans un vers et une

situation phonique donnés, la totalité ou la partie actuellement dominante des traits distinctifs d'un phonème vocalique ou consonantique d'une syllabe quelconque feront l'objet d'une ou plusieurs reprises en d'autres syllabes du même vers (p. 162).

L'analyse conduit l'auteur à dégager quatre types fondamentaux de récurrences, qu'il propose de dénommer respectivement les « thèmes continus » (répétition d'un phonème sur deux syllabes successives, ou plus), les « thèmes périodiques » (répétition une syllabe sur deux, c'est-à-dire avec un intervalle régulier entre les retours) et les « thèmes rythmiques », eux-mêmes subdivisés en « thèmes d'ouverture » (répétition en syllabe initiale) et en « thèmes accentués » (répétition en syllabe terminale de mesure). L'étude reprend les deux premiers de ces types pour en préciser les modalités et en inventorier les ressources.

Qu'il me suffise de donner quelques exemples. Voici des « thèmes continus », d'abord :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Racine, Andromaque
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Baudelaire, Les Phares
Un petit air de doute et de mélancolie
Musset, A Ninon

Quelques « thèmes périodiques » :

Ni ta fidélité qui me fuit et devine
i - i - i - i - wi
Valéry, La Jeune Parque
Oh, que ma quille éclate! Oh que j'aïlle à la mer!
Rimbaud, Le Bateau ivre
Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche
Nerval, Horus

Les combinaisons les plus savantes sont bien entendu possibles. Tel cet exemple de Lamartine :

La cloche dans la tour, lentement ébranlée
d l t lã t ã te Rã le
 Roulait ses longs soupirs de vallée en vallée
R l e s l s

Le Pasteur et le Pêcheur

Sur l'inventaire des « thèmes périodiques » s'achevait donc le premier des deux articles de Chausserie-Laprée. Il lui restait à explorer les autres thèmes annoncés. Mais le second article témoigne d'un approfondissement de la réflexion théorique qui amène l'auteur à d'importantes révisions de son programme.

Son nouvel exposé se donne pour tâche d'identifier la forme des « agencements » de répétitions, d'étudier les « architectures » que forment ces agencements et, enfin, d'étudier quelques exemples remarquables. Pour inventorier les « agencements », l'auteur part maintenant du modèle de la rime suffisante, qui exige la présence de deux « thèmes », sous la forme CV, VC ou VV, et il y ajoute la formule CC, qui est exclue par la définition même de la rime, mais peut exister à l'intérieur du vers. Il remarque que les deux thèmes, à la rime, peuvent aussi bien se rencontrer à l'intérieur d'une même syllabe (*cœur* - *peur*) que dans des syllabes voisines (*néants* - *géants*). Dès lors, il distinguera un « agencement *conjoint* » avec « reprise immédiate » (« le jour n'est pas plus pur ») ou « reprise différée » (« *que* le fond de mon *cœur* ») et un « agencement séparé », avec, à nouveau, « reprise immédiate » (« un frais parfum sortait des touffes d'*asphodèles* ») ou « reprise différée » (« ... *sortait* des touffes d'*asphodèles* »). Mais on peut avoir aussi au sein d'une même figure la rencontre des deux principes de formation :

Deux thèmes d'abord conjoints en une même syllabe (AB) seront, à leur retour, séparés en deux syllabes successives (A-B ou B-A) : c'est le type *développé*, l'agencement inverse (A-B/AB ou BA) produisant un type *regroupé* (p. 172).

Ces quatre agencements de base peuvent évidemment se rencontrer à différents endroits du vers et de sa structure rythmique. Ce sont ces relations avec l'organisation du vers en tant que tel qui définissent les « architectures » dont il a été question plus haut. Dans l'alexandrin, qui est seul l'objet des soins de l'auteur, ces architectures se ramènent à six grands types qui sont, dans l'ordre, l'architecture *rythmique* (notée R) ou retour de deux thèmes à la tonique dans un agencement conjoint; l'architecture *fermante* (notée F) ou retour de deux thèmes de fin de mesure à fin de mesure dans un agencement séparé; l'architecture *ouvrante* (notée O) ou retour de deux thèmes du début d'une mesure à l'initiale d'une autre mesure; l'architecture *encadrante* (notée E) ou retour de deux thèmes aux deux extrémités d'un hémistiche ou d'un vers; l'archi-

tecture *liante* (notée L) ou retour équilibré de deux thèmes d'une fin de mesure au début de la suivante et l'architecture *structurante* (notée S) ou développement d'un agencement sur la totalité d'une mesure, sur ses dernières syllabes ou en ses deux pôles. Ces architectures seront d'autant plus efficaces qu'elles se trouveront associées à des organisations particulières d'ordre sémantique et d'ordre syntaxique. Il est en outre évident que deux ou plusieurs architectures pourront se rencontrer dans un même vers. Exemple de double architecture (R + E) :

Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer.

Exemple de triple architecture (L + R + S) :

Quand les marais jaunis d'Aunis et de Saintonge.

Cela peut aller jusqu'à cinq architectures, comme dans le vers célèbre de Hugo que J.-P. Chausserie-Laprée présente ainsi :

	Un frais parfum	sortait	des touffes	d'asphodèle
(r/d) S	un fr. . .rfun			
(s) F		.ó .è		.ó.è.
(c) L(V)		tè	dè	
(c) R		tè		dè
(c) E II			dè	dè
(s) S(C)			(t.)f.	d.. f. d..
	un fr. . .rfun	o tè	dè (t.)f.	d.. fó dè

On dispose de la sorte, nous dit en conclusion J.-P. Chausserie-Laprée, « d'un instrument à la fois assez précis pour démêler, aux grands moments de poésie, les faits d'organisation phonique les plus pertinents du vers, et assez général pour s'appliquer efficacement au mètre de plusieurs langues » (p. 178) ¹.

¹ Un peu plus haut, l'auteur précisait sa pensée sur le rôle de l'organisation phonique de la poésie : « Sans doute toutes ces constructions phoniques ne sont-elles ni nécessaires, ni suffisantes pour qu'un vers soit une réussite (des structures d'autres niveaux pouvant suppléer l'absence d'une organisation sonore nette). Mais fort peu parmi les plus beaux de notre poésie en sont dépourvus. Dès lors l'identification des architectures phoniques dominantes permet de mieux comprendre l'ascendant qu'exercent sur nous ces

fixes, tantôt mouvantes : les unes, qui reçoivent l'accent, ont, de plus, une valeur rythmique, quand les autres ne sont que des unités de pieds métriques. Les timbres, finalement, sont tellement attachés à ce double cadre, syllabique et métrique, qu'ils s'effacent derrière. Parfois ils ne reçoivent pas le même traitement que le ou les timbres voisins de la même syllabe, ou que le même timbre dans la syllabe voisine d'où ils semblent exclus (p. 76).

Protestant contre l'espèce de subordination de la description phonique aux cadres traditionnels du vers, il se déclare partisan d'un mode de description à la fois plus simple et plus souple, et il passe à l'énoncé de ses propres principes, qui sont au nombre de cinq. Je crois pouvoir ne pas insister sur le premier, qui distingue la « prosodie de la parole » (étude de tous les éléments mis en jeu dans la lecture à haute voix) de la « prosodie euphonique », qui s'intéresse exclusivement à l'« organisation linéaire ou synthétique des phonèmes d'un texte littéraire » (p. 77). Le second principe ne nous retiendra guère non plus, puisqu'il s'agit de faire le départ entre la rythmique, qui étudie « toutes les itérations : de nombre, de durée, d'intensité, de hauteur, de timbre » et l'euphonie qui se fonde uniquement sur les répétitions de timbres et leurs combinaisons¹. Le troisième, en revanche, mérite attention car il pose la nécessité de « procéder à une analyse distincte de la chaîne vocalique et de la chaîne consonantique » (p. 79). Il faut donc, selon l'auteur, se dégager à la fois de la tentation qu'on a souvent de traiter de l'euphonie à partir de la syllabe et de l'habitude prise de mettre d'emblée l'inventaire des sons en relation avec les autres éléments de l'organisation verbale : rime, rythme, etc. Il importe de dégager les structures phoniques pour elles-mêmes en distinguant — et c'est son quatrième principe — les « structures d'organisation proche » (celles qui sont immédiatement perçues) des « combinaisons lointaines » qui les entourent.

Deux exemples, très simples, éclairent cette manière de raisonner :

¹ J'avoue que la position de Gauthier ne me semble pas parfaitement claire sur ce point. Du reste, son souci de ne pas mêler les perspectives et de définir une euphonie qui repose sur la suite des timbres à l'exclusion de tout autre élément de la chaîne est peut-être discutable. Sur ce plan, il reste, me semble-t-il, l'héritier d'une tradition (celle de Grammont, en fait) que l'approche plus globale d'un Delas et d'un Filliolet bat en brèche avec une belle apparence de raison.

On conçoit mal ... une analyse du vers 2 du « Vallon » qui ne mettrait en relief que quelques consonnes allitératives, et une ou deux voyelles :

N'ira plus de ses vœux importuner le sort
 ----- pl ----- po ----- l - o -----

alors qu'une série développée s'offre aux regards de celui qui aura noté tous les phonèmes consonantiques :

N R PL D S V Z PRT N L S R
 (S) (D)

On constatera ainsi que le parti pris sémantique qui a fait omettre du vers trop célèbre de Racine toutes les autres consonnes que les S « allitérants » a rendu pour longtemps les critiques aveugles devant une structure simple :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?
P R K S S SRP K S

Le cinquième principe, enfin, est celui selon lequel il convient d'être prudent au moment d'assimiler des phonèmes qui ne sont pas identiques, mais seulement semblables. Pour Gauthier, l'assimilation ne doit se faire qu'à partir de la structure découverte, et non dans l'abstrait, sur la base de la parenté phonique. Il récuse donc le tableau d'équivalence proposé par Chausserie-Laprée, pour ne trancher que devant des cas précis.

De la structure euphonique du vers 45 du « Vallon » :

Tes jours, sombres et courts comme des jours d'automne
è u õ e é u ó e è u o ò
 é õ

on déduira que le o du second groupe représente le õ du premier, et que les deux voyelles palatales è et é du premier groupe doivent s'annuler face au è du second (ou peut-être devra-t-on conclure que le possessif et l'indéfini étaient prononcés avec un é fermé ...) (p. 85).

Tout cela dit, il reste maintenant à voir comment se développe la théorie de Gauthier. C'est-à-dire qu'il faut donner quelques détails sur l'« euphonie linéaire » d'une part, sur l'« euphonie sérielle » d'autre part.

L'« euphonie linéaire » traite, en fait, « des différentes combinaisons que peuvent offrir les phonèmes identiques successifs alternant sur deux timbres en occurrences de plus en plus nombreuses ». Cela conduit, d'abord, à définir la notion d'« oscillation » — on nomme ainsi l'alternance des deux timbres qui entrent dans la

composition de la figure — avant de passer aux formes qu'elle peut prendre. On distingue alors les « oscillations alternées » faites « d'un timbre répété de part et d'autre d'un timbre différent servant de pivot central » : type ABA (ou parfois AABA et ABAA). On donne des exemples où l'on voit les différentes manières dont la figure peut s'associer au rythme du vers (coïncidence de la figure et de la mesure, timbres identiques sous l'accent, timbre central sous l'accent, etc.).

Exemple de consonnes en relation avec la mesure :

Maintenant que je puis couronner tant d'attraits
/T - D - T/
Racine, *Bérénice*.

Exemple de voyelles identiques sous l'accent :

Afin que vif et mort ton corps ne soit que roses
o/ - õ - o
Ronsard, *Comme on voit sur la branche ...*

Exemple de consonne centrale sous l'accent :

Dont l'innombrable tête est si douce à mes pas
S-D/-S
Valéry, *Air de Sémiramis*.

Plus complexes sont déjà les « oscillations croisées », c'est-à-dire avec « succession des deux timbres alternant régulièrement leurs occurrences » (type ABAB et aussi AABAB et ABABB). Ici aussi les exemples sont divers. Je n'en donne qu'un, vocalique :

L'immense tremblement d'une flotte à la voile
ã/-e - ã - e-ã/
Hugo, *La rose de l'Infante*.

et un autre, consonantique :

Sortir ^rtremblant du flanc de la nymphe au cœur froid
RT/R TR
Valéry, *Fragments de Narcisse*.

On a ensuite les « oscillations embrassées » (type ABBA et aussi ABBAA, AABBA, ABAAB, ABBAB) :

De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles
S -GL/ - GL-S/
Mallarmé, *Apparition*.

Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois ?

a ü ü è ü(e) è è a

Mallarmé, *Hérodiade*.

à des « diminutions » :

Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur,

K CHMR M K R

(CH)

Baudelaire, *Danse macabre*.

à des « substitutions » (présence simultanée d'une variation et d'une diminution) :

Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

V T DR S F F D (N) SRV

(-T)

Baudelaire, *Spleen*.

ou à des « altérations » (substitution jouant sur deux timbres phonétiquement apparentés) :

Le témoin de ta force et de ta virulence.

D T FR D T(V)R

(-F)

Baudelaire, *Le flacon*.

A l'intérieur de chaque catégorie, Gauthier établit évidemment des subdivisions qui conduisent son inventaire à un haut degré de raffinement. J'ajouterai que dans les dernières pages de son ouvrage, il amorce une étude qui ne porte plus uniquement sur le vers, mais aussi sur une série de vers successifs, ce qui engendre évidemment une description dont la complexité s'accroît encore très sensiblement¹.

Le problème de la perception des figures qu'il découvre — c'est-à-dire en fait le problème de la pertinence de ses descriptions — n'a pas échappé à Gauthier. Dans ses conclusions notamment, il se penche sur la question. Il insiste avec raison sur le fait que, tout au long de son travail, il a été attentif aux « éléments

¹ Je crois pouvoir ajouter que ces recherches d'« euphonie verticale », ainsi qu'il les appelle, ont été poursuivies par Gauthier, qui travaille surtout sur l'œuvre de Valéry. Il ne m'appartient évidemment pas de faire dès maintenant état de travaux non publiés.

phonétiques qui rendent [l'] euphonie plus ou moins perceptible au lecteur ». Il met l'accent également sur les variations individuelles de sensibilité et sur le rôle de l'attention plus ou moins grande qu'on porte, dans la lecture, aux différentes composantes de la communication. Enfin, il fait une place à l'éducation de l'oreille, qui peut développer considérablement la capacité de perception des faits euphoniques, de la même manière qu'elle développe la capacité de perception des autres éléments qui fondent la structure métrique :

Comme le plaisir musical, le plaisir purement euphonique, étant donné la complexité du système et des variables possibles, ne peut être qu'un fait d'accoutumance, d'attention, d'acuité auditive et mentale, en un mot, de culture. Mais cela n'empêche pas le système d'être reçu par l'auditeur comme un tout harmonieux, même si son esprit est incapable de distinguer les différents éléments de son plaisir. C'est, en musique comme en poésie, ce qui se produit la plupart du temps. Il n'y a aucune raison pour que l'analyse du plaisir musical détruise son efficacité et sa réalité. Nous pensons, au contraire, qu'elle le précise et le renforce d'une qualité d'intelligibilité et d'une satisfaction de rationalité (p. 155).

Il ne faudrait donc pas croire que Gauthier se laisse aveugler par son enthousiasme au point de ne pas savoir qu'il se meut sur un terrain dangereux et de ne pas admettre que la subtilité des inventaires doit nécessairement connaître une limite. Pourtant, on ne peut s'empêcher de se demander si sa quête ne risque pas de devenir assez vite celle de l'inutile, pour quelques raisons que je vais essayer d'exposer succinctement.

Le premier problème, auquel Gauthier n'est pas insensible, comme on vient de le voir, est celui des limites de la perception, chez le lecteur ou chez l'auditeur. De la même manière qu'on ne peut nier qu'une concentration de phonèmes identiques nous alerte — les fameux vers toujours cités ne le sont évidemment pas par hasard et la cacophonie n'est pas une pure et simple vue de l'esprit — on doit bien admettre qu'au-delà d'un certain seuil nous ne sommes sans doute plus sensibles aux reprises et aux « figures ». Que ce seuil soit difficile à situer, qu'il puisse varier selon les individus et, en même temps, selon les cas, c'est-à-dire en fonction du contexte à la fois phonique et sémantique (pour ne parler que d'eux), ne doit pas nous empêcher de tenir compte de son existence ni, dans la mesure du possible, d'essayer de creuser la question, ce qui pourrait se faire notamment, me semble-t-il, par la voie de tests appropriés.

Le second problème, lié d'une certaine façon au précédent, serait de savoir si les figures qu'on dégage ne tiennent pas davantage aux principes de la méthode qu'à la réalité à décrire. Autrement dit, on se demandera dans quelle mesure ce n'est pas l'analyse qui impose des structures à la chaîne sonore, plutôt que la chaîne sonore qui révèle ses structures à l'analyse. Ici aussi il s'agirait, en somme, de se soucier davantage des mécanismes de la perception. Nous avons vu que les méthodes de description du signifiant poétique sont aussi diverses que nombreuses. Et elles donnent toutes une image différente de ce qu'elles décrivent. Or ces images, forcément, ne se valent pas. La meilleure est celle qui « colle » le mieux au perçu. S'il n'est évidemment pas facile d'aller au-delà de cette affirmation de principe, il ne peut être question, non plus, de la négliger.

Quant au troisième et dernier problème, que nous retrouverons tout à l'heure sur notre chemin, il est d'ordre statistique. Étant donné le nombre extrêmement réduit des phonèmes du français (34 ou 36 selon la manière de traiter les deux *a* et le *e* caduc, assimilé ou non au *oe* ouvert) par rapport au nombre de leurs occurrences dans le discours (12 voyelles et plus ou moins autant de consonnes pour un seul alexandrin), n'est-il pas mathématiquement fatal que des récurrences apparaissent et dessinent ce qu'une analyse bienveillante transformera en figures? Cela n'enlève pas tout intérêt à des recherches comme celles dont nous parlons, mais il s'agirait sans doute de se garder de trop d'enthousiasme dans la chasse à des constructions qui pourraient bien être, pour une part non négligeable, le simple produit du hasard et de la nécessité.

Ces remarques et ces objections que je viens de formuler se trouvent en quelque sorte synthétisées et traduites en règles de comportement dans le petit ouvrage plein de substance que Jean Mazaleyrat a intitulé *Éléments de métrique française*, à l'endroit où il aborde ce qu'il appelle les « structures secondes » du vers français. Le passage mérite d'être cité un peu longuement :

Il ne s'agit pas ici de suggestions sonores ou de subtiles synesthésies; pas non plus de quelque tissu harmonique indépendant des cadres du vers. Il s'agit de métrique, c'est-à-dire de voir comment les hémistiches et mesures, organisés en un système premier par le rapport de leurs nombres syllabiques, reçoivent éventuellement une organisation seconde par la distribution des correspondances sonores, qui établit entre eux un autre système de liaison assurant la cohérence phonique de l'ensemble.

On touche toujours avec ces questions de sonorité, quelque effort qu'on fasse au demeurant pour les ramener prudemment au plan métrique, un domaine délicat, où il est aussi facile de tomber dans l'artifice que dans le ridicule. C'est pourquoi il est souhaitable qu'on tâche de s'y garder également de la simplesse et de la subtilité. Le langage a son arbitraire; la phrase, ses contraintes; le vocabulaire, ses hasards; et il serait aussi vain de trouver partout, à coup de corrélations sollicitées, des structures imaginaires que de béer devant les liaisons sommaires que parodie la critique d'humour :

Le geai gélatineux geignait sous le jasmin

R. de Obaldia

En fait les règles de raison semblent ici être les suivantes :

- 1) Éluclider les formules harmoniques quand on en perçoit l'existence en tant que constructions cohérentes; ne pas les chercher gratuitement.
- 2) Les considérer par référence aux structures rythmiques du vers, seul repère solide et seule assurance contre les combinaisons subjectives ou artificielles (pp. 215-216).

3. Les avatars de l'anagramme

Il n'est sans doute pas utile de redire ici — après d'autres et nécessairement plus mal qu'eux — ce qu'ont été les recherches que Ferdinand de Saussure a menées pendant plusieurs années sur les « anagrammes ». Quelques rappels devraient en effet suffire avant que nous abordions des analyses récentes, plus ou moins directement inspirées par l'exemple de l'illustre linguiste.

Les travaux de Saussure qui nous intéressent ont dormi très longtemps dans les archives. Inachevés, restés en fait à l'état de manuscrits informes après que leur auteur les a abandonnés, vers 1909, à l'issue de trois années d'un labeur intense qui était fourni parallèlement à la préparation du cours de linguistique, ils n'ont été révélés à l'attention du public que lors de la publication par Jean Starobinski, en 1971, d'un ouvrage intitulé *Les Mots sous les mots*¹. Mais, depuis lors, quelle fortune! L'enthousiasme de certains devant ce qu'ils considèrent comme une véritable révélation — on a parlé de « seconde révolution saussurienne » — ne connaît pas de bornes!

¹ Dès 1964, Starobinski avait donné un aperçu des recherches de Saussure dans le *Mercur de France*.

Saussure avait eu son attention attirée, très tôt, par les allitérations insistantes qu'il découvrait dans le vers saturnien latin, d'une part, dans la métrique védique, d'autre part, et il s'était mis à rechercher les lois qui devaient présider, lui semblait-il, à ces récurrences phoniques. De fil en aiguille, il en est venu à imaginer que l'ancienne poésie indo-européenne, et après elle la poésie puis la prose latines, et peut-être aussi la poésie des écrivains modernes, en Italie par exemple, manifestaient une organisation phonique à partir de « mots-thèmes » dont les éléments étaient repris, d'une manière plus ou moins stricte, dans une séquence textuelle plus ou moins longue.

Les recherches n'ayant pas été conduites à leur terme, les documents qui nous sont parvenus ne permettent pas de donner des définitions qui apparaissent fermes et précises des concepts mis en œuvre. La terminologie elle-même est flottante puisque Saussure emploie aussi bien, pour désigner le mécanisme qu'il tente de cerner, le mot d'*anagramme* que ceux d'*hypogramme*, de *paragramme*, de *logogramme*, de *cryptogramme* ou d'*homogramme*. Ce qui est sûr, en revanche, c'est que le phénomène en cause est, pour lui, de nature essentiellement phonique, et non graphique. Que les « anagrammes » découvertes dans les textes soient le fait de l'écrivain et le fruit de sa volonté consciente ne semble guère faire de doute non plus à ses yeux. Il va jusqu'à penser, par exemple, que les Romains un tant soit peu lettrés pratiquaient l'anagramme dès qu'ils « prenaient la plume », comme par l'effet d'une habitude très solidement ancrée.

Les « mots-thèmes » découverts sont le plus souvent des noms de personnages (dieux, héros, etc.) que le texte mentionne explicitement. Il peut arriver toutefois qu'il s'agisse d'un nom qui n'a pas été prononcé, mais qui vient à l'esprit tout naturellement, grâce au contexte. Dans certains cas aussi, le mot découvert n'est pas seul, mais accompagné d'une formule plus ou moins longue.

Au début, l'analyse de Saussure repose sur quelques règles fermes, mais elle se laisse aller, au fil du temps, à prendre de plus en plus de libertés : ainsi, alors qu'il avait posé que l'unité minimale était le « diphone », c'est-à-dire l'alliance d'une consonne et d'une voyelle, on le voit bientôt s'arrêter à des reprises de simples phonèmes, ce qui donne évidemment des possibilités d'assemblages nettement accrues. En fait, sa démarche, tout inductive, le conduit à réajuster sa méthode d'analyse au fur et à mesure que l'entre-

prise se développe, ce qui n'est que très normal dans le principe, mais ce qui donne, en l'occurrence, l'impression non seulement d'une progression tâtonnante, mais encore d'un fâcheux manque de rigueur sur quelques points pourtant essentiels. Il a fort bien compris, autre exemple, qu'il s'imposait de fixer des limites au segment textuel qu'on explore, sous peine de se donner trop beau jeu et d'enlever toute crédibilité à l'entreprise. Il a conçu dès lors la notion de *mannequin*, groupe de mots dont le phonème initial et le phonème final sont identiques au phonème initial et au phonème final du mot thème, et à l'intérieur duquel on doit trouver l'ensemble des éléments nécessaires. Mais très vite, à nouveau, il va prendre des libertés avec la règle. Voici, dans l'*Énéide*, les cinq mannequins où il découvre, selon J. Starobinski (p. 54), le mot *priamides*, désignant Hector en tant que fils de Priam :

v. 268 : Tempus erat quo *prima quies* mortalibus aegris

mannequin : $\frac{\text{PRIMA QUIES}}{\text{PRI ES}} \\ \text{MA I} \\ \text{PRIAMI(D)ES}$

v. 273 : Pulvere, *perque pedes* trajectus lora tumentes

mannequin : $\frac{\text{PERQUE PEDES}}{\text{P R DES}} \\ \text{PR(IAM I)DES}$

v. 276 : Vel Danaum Phrygios jaculatus *puppiibus ignes*

mannequin : $\frac{\text{PUPPIBUS IGNES}}{\text{P ES}} \\ \text{I I} \\ \text{P(R)I(AM)I(D)ES}$

v. 278 : Vulnereque illa gerens, quae circum *plurima muros*

mannequin : $\frac{\text{PLURIMA MUROS}}{\text{P RI S}} \\ \text{MA M} \\ \text{PRI AM (IDE)S}$

v. 280 : Compellare virum, et maestas *expromere voces*

mannequin : $\frac{\text{PROMERE VOCES}}{\text{PR ES}} \\ \text{M} \\ \text{PR(IA)M(ID)ES}$

Je ne puis mieux faire, à leur propos, que reprendre le commentaire de Michel Dupuis¹ :

On trouvera sûrement des qualités assez différentes à ces mannequins : le premier relativement fidèle; [le second,] qui livre la syllabe finale du mot-thème (mais il n'y a pas un seul phonème *i* dans tout le vers, seulement un *j*); le cinquième, qui suppose la dissociation du préfixe verbal. Ce dernier cas n'est pas isolé, et parmi les irrégularités plus ou moins graves, qui d'ailleurs n'entravent ni la démarche de l'auteur ni celle du lecteur convaincu, la plus fréquente paraît être l'utilisation de mannequins qui commencent à l'intérieur d'un mot. La notion perd du même coup sa modeste valeur indicative, mais Saussure explique le fait par une simple « licence », comme s'il ne voyait pas que cette « licence » met en jeu la validité de la théorie tout entière (pp. 18-19).

Ce qui est au centre du débat, évidemment, et Saussure lui-même l'a parfaitement senti, c'est la question de la récurrence naturelle et nécessaire non seulement des phonèmes mais encore des « di-phones », qui existent en nombre limité dans la langue. Il s'est interrogé à plus d'une reprise là-dessus, les documents en témoignent. Mais il a refusé jusqu'au bout de s'avouer vaincu, tout en sentant bien qu'on est « à deux pas du calcul des probabilités comme ressource finale » (*Les Mots ...*, p. 132), pour reprendre ses propres termes.

Ces travaux de Saussure, dans l'état même où ils nous sont parvenus, présentent à coup sûr un vif intérêt, sur plus d'un plan. A cause du sujet, d'abord, car l'hypothèse formulée par le savant genevois, pour originale qu'elle soit, n'en porte pas moins sur un aspect de l'écriture poétique qui ne peut laisser indifférent ceux qui considèrent les questions de technique littéraire comme étant de première importance. A cause de la personnalité du chercheur, ensuite, car le rôle plus qu'éminent joué par Saussure dans les développements modernes de la linguistique est tel que la moindre lumière nouvelle jetée sur sa personnalité doit nécessairement retenir l'attention. Mais il est captivant, par-dessus tout, de voir un tel esprit réfléchissant sur un tel sujet. Tandis que l'imagination de Saussure le pousse à formuler une hypothèse hardie, son souci de rigueur lui impose de n'avancer que pas après pas, en posant ses jalons. Ainsi s'est constitué un dossier infiniment plus riche en

¹ « A propos des anagrammes saussuriennes ». Cet article constitue une bonne introduction au problème. On y trouve en outre des indications bibliographiques intéressantes.

propositions avortées qu'en acquisitions solides. Car en fait, ce qu'il faut bien admettre, c'est que Saussure, au départ d'une intuition qui ne manquait ni d'audace ni de séduction, s'est lancé dans une entreprise dont aucune conclusion positive n'est finalement sortie.

On ne peut guère tirer argument du fait que ces recherches-là ont été en fin de compte abandonnées par leur auteur, puisque le renoncement se situe à une époque où l'ensemble des activités scientifiques de Saussure ralentit, bientôt jusqu'au néant. Il reste que la lecture des manuscrits qui sont en dépôt à la Bibliothèque de Genève donnent au total beaucoup plus l'impression d'une quête circulaire de l'insaisissable que celle d'une progression véritable vers un but, même lointain.

S'étonnera-t-on, cela dit, que la critique moderne ait fait son miel de ces brouillons qu'on lui jetait brusquement en pâture à une époque où, comme on l'a vu, elle privilégie tout ce qui touche au signifiant ? Que le formalisme contemporain n'ait pas raté l'occasion de se placer derrière la bannière saussurienne ne surprendra que ceux qui n'auraient pas perçu le côté faux-brillant de nos comportements intellectuels, avec le poids de la mode, la recherche du sensationnel, l'attirance pour le neuf, qui trouve du reste souvent un aliment — sans qu'il y ait de paradoxe — dans un vieux simplement remis au goût du jour. Avoir Saussure avec soi, quitte à le brusquer un peu pour lui faire dire ce qu'il n'a pas dit, c'est une véritable aubaine : en fait de référence à la linguistique, discipline-phare s'il en est, qui dit mieux ? Donc, ce fut, c'est et ce sera encore, pendant un certain temps sans doute, l'engouement.

Je n'ai évidemment pas l'intention de suivre les développements théoriques qu'a pu recevoir, depuis sa divulgation, la tentative de Saussure. Le seul recensement des études qui font référence aux « anagrammes » serait un travail d'une ampleur démesurée¹. Quant

¹ Il faudrait alors parler de théories qui n'ont plus rien de commun avec le problème du symbolisme sonore. C'est ainsi qu'il faudrait faire un sort à la *Sémiotique de la poésie* de M. Riffaterre, ne serait-ce que pour montrer comment l'auteur, dans le souci d'expliquer sa manière de voir, reprend, mais dans un sens différent, les termes mêmes de « paragramme » et d'« hypogramme » utilisés par Saussure. Mais la première partie d'une note, au moins, mérite d'être citée ici, car elle formule un jugement qu'il est bon d'entendre : « Je préfère le terme *hypogramme* à *paragramme*, trop étroitement lié au concept saussurien ... Chez Saussure, la matrice du paragramme (son *locus princeps*) est lexical ou graphémique, et le para-

aux commentaires qu'elles ont inspirés et aux ponts qu'on a pu lancer entre elles et d'autres démarches d'hier et d'aujourd'hui, ils sont à la fois trop nombreux et trop éloignés de notre propos central pour que je songe à en dresser la liste. Je me contenterai de rappeler — j'y ai fait allusion plus haut — le bref article que Thomas Aron ne craignait pas d'intituler, dès 1970, soit avant la publication du volume de Starobinski : « Une seconde révolution saussurienne ? » Il est clair que le point d'interrogation ne pèse pas lourd aux yeux de l'auteur quand on voit l'enthousiasme avec lequel il parle des anagrammes tout au long de ses quelques pages et dès l'instant où il définit son programme personnel : « dire ce qu'elle [la recherche] fut, ce que Saussure (n')a (pas) su ou pu en tirer, comment elle vient aujourd'hui rejoindre, confirmer ou féconder certains travaux, parmi les plus novateurs, tant dans le domaine de la linguistique que dans celui de la poétique » (p. 57). Je passe sur la présentation des écrits de Saussure. Ce qui est plus révélateur, c'est ce qui suit, là où Aron explique, non sans une certaine condescendance, pourquoi Saussure n'a pas abouti : parce qu'il restait esclave de conceptions aujourd'hui heureusement périmées et selon lesquelles il s'agissait de découvrir sous le texte un autre texte ou, plus précisément, (comme si c'était la même chose) « un langage fait de signes clairement identifiables, à double face (signifiante et signifiée), à sens univoque, un langage tenu en mains et mis en œuvre par un sujet conscient de ses voies et de ses moyens » (p. 59). Voici la suite :

C'est de tout autre chose qu'il s'agit pour ceux qui, aujourd'hui, dans

gramme se compose de fragments du mot clé disséminés dans la phrase, chacun s'intégrant dans un mot. Mon hypogramme, au contraire, est immédiatement perceptible, étant fait de mots enchâssés dans des phrases dont l'organisation reflète les présupposés du mot noyau de la matrice. Saussure n'a jamais été en mesure de prouver que le rôle du mot clé implique 'une plus grande somme de coïncidences que celle du premier mot venu' (Starobinski [*Les Mots sous les mots*], p. 132). Le fait qu'on sente le besoin de faire la preuve ou même de se poser la question s'accorde mal avec l'expérience naturelle du lecteur d'un texte littéraire, puisqu'il prend surtout conscience de la *manière* dont les choses sont dites plutôt que de leur sens exact. On doit faire l'hypothèse que le texte est saturé par la paraphrase phonique d'un mot clé, au lieu de la percevoir, ce qui s'accorde mal avec la définition de la fonction poétique proposée par Mukarovsky et reprise par Jakobson. Dans cette définition, tout le système verbal du texte est orienté de manière à concentrer l'attention sur la forme du message » (n. 18, pp. 212-213).

des directions différentes, s'appuient sur les recherches de Saussure en matière d'anagrammes ou les rencontrent dans leur démarche : non plus seulement l'idée d'un texte à lire sous le texte, de mots identifiables à extraire d'un discours par ailleurs demeuré intact, mais d'un *fonctionnement autre* du texte, et du langage dans le texte. C'est le fonctionnement qui est privilégié, non l'anagramme (mais on dira plutôt le paragramme) lui-même. L'écriture paragrammatique fonde désormais une double « subversion » : celle du *sujet* (de l'auteur, de la conscience) par le langage, celle, concomitante, du signifié par le signifiant. Pour le dire très sommairement : ni le découpage d'un texte en signes (monèmes), ni la nature des correspondances entre signifiés et signifiants ni le sens d'un texte ne seront plus considérés comme préétablis et repérables par l'analyse linguistique, c'est-à-dire ne seront plus considérés comme l'investissement dans une *parole* de matériaux fournis par la *langue*. Le texte n'exprime plus (ni ne suggère) un sens ni un sujet, mais l'*inscrit*, le *dispose*, fait qu'il *insiste* [?] dans l'espace (et non plus la ligne) par lui *ouvert*. Les paragrammes — qu'on concevra désormais, a priori, aussi nombreux et aussi éloignés du texte « apparent » qu'on voudra — à la fois assurent cette ouverture et ménagent cet espace (pp. 59-60).

Une note de bas de page nous délivre deux exemples de ce qui devient dès lors possible. Je ne résiste pas au désir de citer cela aussi :

On pourra aussi bien, selon la méthode saussurienne stricte voir le nom de Musyne, l'héroïne du *Voyage au bout de la nuit* (...) naître des phrases du texte, telle Vénus de l'écume de la mer : « ... et taquINer aussI son jolI choix d'aMIes ambItieuSES, théâtreuSES et MUSIcIeNNes (...). A l'UNE d'elles (...) je Me MIS cependant à teNir beaucoup trop. La petite MUSYNE on l'appelait ... » ou laisser respirer à demi sous deux vers de Racine (*Phèdre*, I, 1, 85-86) :

Hélène à ses parents dans Sparte dérobée,
Salamine témoin des pleurs de Péribée ...

une série : péril, déplorée, mœurs, meurs (meurt, meure ...), hélas, Hellas, larme, rapt, départ, robe, laide, sperme, etc. ... etc. ... (p. 60, n. 16).

D'après Aron, les vrais successeurs de Saussure, ses héritiers selon l'esprit, ont nom Meschonnic, Deguy et surtout Kristeva. Chacun à leur manière, ils vont en effet poursuivre l'effort si malheureusement interrompu. Mais tout n'est pas dit encore :

Reste le problème concret de la lecture. Non plus théorie sur le *fonctionnement du* texte, mais *lecture d'un* texte ... le lecteur se reposera les questions de Saussure : quels paragrammes choisir ? et quelle garantie dans ce choix ? Et puis, nous lisons tout à l'heure : l'« inconscient du

langage »; il y a aussi celui de l'écrivain, celui du lecteur ... A vrai dire, en ce domaine, la recherche en est encore à ses débuts, presque tout reste à faire (pp. 61-62).

Je pourrais m'arrêter. Pourtant, le dernier paragraphe de Th. Aron fait preuve, à la fois, d'une telle confiance dans le bien-fondé des recherches nouvelles et d'une telle générosité à l'égard du Maître qu'il mérite lui aussi la citation :

Aucun des auteurs que nous venons d'évoquer ne dissimule que sa recherche est « en cours ». Il ne nous en semble que plus important d'affirmer que ces travaux, qui ont trouvé dans les Cahiers d'anagrammes de Saussure, sinon leur « source », du moins un renfort décisif, ne sont pas seulement intéressants. Ils ponctuent une démarche collective irréversible. Ils délimitent, d'ores et déjà, un acquis. *L'espace paragrammatique du texte* est devenu une notion opératoire. Que Ferdinand de Saussure ait ou non pressenti ces développements « révolutionnaires » importe assez peu. Il est néanmoins possible d'imaginer que la double hésitation qui fut la sienne (ne publiant pas le Cours, dissimulant ses Cahiers) trahit une exigence intransigeante : ne pas se satisfaire d'une théorie linguistique qui sacrifierait si peu que ce soit du fonctionnement réel du langage (p. 62).

Faut-il commenter ? Des conceptions comme celles qui sont développées par Aron ne se discutent pas. Le ton lui-même nous l'indique. Mais la nature des opérations auxquelles on nous invite fait surtout qu'il est vain d'argumenter. Il en va du terrorisme intellectuel comme de l'autre : au-delà d'une certaine limite, le dialogue n'est plus possible tout simplement parce que les systèmes de valeurs n'ont plus rien en commun. Qu'on se rassure pourtant, car au pays des théories, le ridicule finit toujours par tuer. Mais n'anticipons pas, nous avons encore un assez long voyage à faire au pays de l'étrange.

Nous en étions là, je l'ai dit, en 1970. Faisons maintenant un petit saut dans le temps et voyons comment le bon grain a pu germer, six ans plus tard, dans un ouvrage qui se situe sur le double terrain de la « théorie et de la pratique des textes », comme le dit son sous-titre, et qui se présente ouvertement comme destiné à aider les enseignants, surtout ceux du secondaire, dans « le difficile travail de lecture qu'ils ont à assumer au sein de leurs classes » (p. 8) : il s'agit du gros volume de Jean-Michel Adam et Jean-Pierre Goldenstein intitulé *Linguistique et discours littéraire*.

Je ne m'arrêterai qu'aux pages du livre réunies sous le titre « Les

anagrammes ou la déconstruction » (pp. 42-82), à l'intérieur d'une première partie consacrée au « Signe ». Mais je relèverai cependant, de ce qui précède ce long passage, la toute première phrase du volume, pour ce qu'elle a d'assuré et de rassurant à la fois : « La linguistique, qui s'est affirmée depuis quelques années comme une 'science-pilote', permet de sortir de l'empirisme impressionniste dans lequel se complaisent trop souvent encore les études 'littéraires' » (p. 5). Après quoi on peut en venir tout de suite à l'essentiel, c'est-à-dire aux recherches de Saussure, qui sont présentées clairement, encore que d'une manière qui peut paraître fort enthousiaste¹, avant qu'on se lance dans des considérations théoriques étonnamment audacieuses.

Aux yeux de nos auteurs, on ne trouverait pas autre chose, dans les recherches sur les anagrammes, qu'une « découverte ... [qui] élargit considérablement les bornes du fonctionnement du signe élaborées dans le C[ours de] L[inguistique] G[énérale] » (p. 48). Et ils ajoutent froidement : « Une *subversion du S[ignifi]é par le S[ignifi]a[nt]* se dessine, appuyée, elle aussi, par les thèses de la psychanalyse post-freudienne » (p. 48). En clair, cela signifie, bien entendu, que Saussure cautionnerait les conceptions avancées de certains philosophes d'aujourd'hui. Quelques lignes sont à ce propos fort instructives :

A la suite des théories mallarméennes, du renversement nietzschéen et de la révolution freudienne, on assiste (cf. M. Foucault, J. Lacan, L. Althusser, G. Deleuze, J. Derrida, entre tant d'autres) à une transformation du savoir qui « a pour cime moins l'analyse de structures que la mise en question du statut anthropologique, du statut du sujet, du privilège de l'homme » (M. Foucault ...). La pensée contemporaine rompt avec la philosophie qui, depuis Descartes, donnait la primauté au sujet. Cette mise en question de la transcendance du sens comme du sujet, peut seule donner aux *Cahiers d'anagrammes* toute leur portée (p. 48).

On en appelle ensuite au témoignage des poètes (Ponge et Éluard), avant de citer à nouveau Lacan, puis Julia Kristeva. Tout ce texte est habile, sans doute, dans la mesure où il construit une trame dans laquelle la signification des anagrammes apparaît comme simplement réévaluée à la lumière d'un savoir (?) moderne, alors qu'en réalité elle se trouve sensiblement déformée en faveur

¹ « L'immense intérêt de l'intuition saussurienne des anagrammes est avant tout théorique, etc. » (p. 42).

d'une conception bien particulière du fait littéraire. Et on ne peut que rester interloqué devant la fermeté autoritaire d'un propos qui fait par exemple référence, sans la moindre réserve, aux travaux d'une psychanalyse de pointe. L'assurance des auteurs n'est vraiment pas banale, ni leur manière de faire comme si la rigueur était de toute évidence de leur côté : « Comme c'est toujours le cas lorsque des concepts étrangers sont importés, écrivent-ils, il faut en limiter et en justifier l'usage » (p. 55). Admirable ligne de conduite, évidemment. Mais qui débouche en l'occurrence sur quoi ? Sur ceci, simplement :

Disons tout d'abord que l'analyse psychanalytique de l'usage du discours et de ses rapports à l'inconscient est immédiatement adéquate à notre objet; ajoutons ensuite que l'analyse du travail inconscient des déplacements, condensations et détours, de la mise en scène et du travail du rêve, peuvent [*sic*] servir de « modèles » à l'analyse du discours littéraire; enfin, lectures psychanalytiques et paragrammatiques ont en commun le fait qu'en recherchant un autre ordre du sens elles enseignent à se défier perpétuellement de l'évidence première du sens (pp. 55-56).

On pourrait croire qu'on rêve. Un ouvrage qui s'inscrivait au départ sous le signe de la linguistique nous entraîne maintenant très loin de ce que sont prêts à admettre les linguistes véritables, je veux dire les gens qui font profession d'étudier le langage avec rigueur et probité. Et on aura deviné que les recettes de lecture qui nous sont proposées font bon marché de certains aspects fondamentaux de l'énoncé linguistique. On nous invite purement et simplement — dans les classes, ne l'oublions pas — à mettre le texte en pièces, délibérément, pour le reconstruire à volonté. Mais arrêtons-nous. Le débat théorique sur certains aspects de la pédagogie moderne, qui privilégie outrancièrement la « créativité » au détriment des connaissances les plus élémentaires et de l'apprentissage de la moindre discipline intellectuelle, n'est pas notre propos. Il nous écarterait trop et trop longuement de la symbolique des sons. Ce qu'il nous faut voir, c'est le résultat, c'est la mise en pratique de ce qu'on prétend être le plus bel héritage saussurien.

Mes premiers exemples, je n'irai pas les chercher très loin. Je les prendrai dans le volume lui-même.

Au commentaire que suscite (pp. 71-82) un passage du prologue du *Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, j'emprunterai seulement

une proposition. Elle peut servir d'introduction car elle est assez fidèle aux modèles saussuriens. Il s'agit des vers 13 et 14 :

C'est li quens Phelipes de Flandres
Qui valt mix ne fist Alixandres¹.

A la production intertextuelle parabolique [allusion à la « parabole du semeur », à laquelle se réfèrent implicitement les premiers vers] s'ajoute un jeu sur le Sa [signifiant]. Pourquoi ne pas le lire? Alixandres est produit par Phelipes de Flandres :

pheLipes de fIANDRES = (A)LI(X)ANDRES

Quant à la valorisation qui oppose les deux actants, de manière surprenante, elle donne les graphèmes manquants :

vALT mIX = ALIX(ANDRES)

Dès lors, pourquoi ne pas apprécier ces Sa nominaux comme de purs signifiants plutôt que de s'interroger sur leur hypothétique référence historique? (pp. 75-76).

Le commentaire se poursuit, devenant du reste malaisé à saisir dans sa subtilité, mais nous pouvons nous en tenir là pour un premier essai, après avoir seulement signalé deux curiosités : le fait qu'on soit subrepticement passé d'une recherche phonique à des considérations sur les graphismes; le fait aussi qu'on raisonne sur une ressemblance de pure forme, sans prendre la peine de résoudre l'abréviation conventionnelle de *mix* pour *mius*, ce qui aurait évidemment un résultat désastreux pour le jeu auquel on se livre.

Ailleurs dans le volume², Adam et Goldenstein s'en prennent au poème de Victor Hugo, *Demain, dès l'aube ...* Deux brefs extraits méritent d'être retenus. Le premier concerne le texte dans son ensemble³, ou presque :

¹ Traduction donnée par nos auteurs d'après « la collection 'Folio' » : [C'est] « le comte Philippe de Flandres qui vaut plus que valut Alexandre ».

² « Positions des personnes et emploi des temps dans un poème de Hugo » (pp. 336-350). Cette étude avait paru, sous une forme très proche, dans *Le Français moderne*, 3, 1973. Elle ne porte pas, comme on le voit par son titre, sur l'organisation sonore du texte, mais elle fait néanmoins, comme on va s'en rendre compte, un sort aux anagrammes.

³ Voici le poème, bien qu'on ne soit sans doute pas tenu de le rappeler :
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.

La substance de l'expression graphico-phonique accentue un tel lien de similarité sémantique [il s'agit du fait que la majorité des verbes liés au *je* sont des verbes d'action]. Des paronomases nombreuses, facteurs d'unification du texte, sont à relever. A commencer par l'étonnante construction chiasmatisque des vers 2 et 3 :

02 = PAR(t)IRAI

03 = IRAI PAR

IRAI PAR

L'inscription de la matrice initiale — PAR+t+IRAI — est intégralement assurée dans le vers 03 où le résidu /t/ se retrouve dans « mon-(t)agne ». La deuxième strophe inscrit son verbe d'action dans la même surdétermination signifiante que l'on a : 05 = « mARcheRAI ». De même pour la troisième strophe où : 11 = « ARriveRAI » reprend les groupes AR et RAI, tandis que : 11 = « me(tt)RAI » est doublement déterminé par t+RAI. Dans ce dernier cas l'absence du groupe AR est très relative puisqu'elle se diffracte littéralement à travers toute la strophe : 09 = « regARdeRAI » et : 10 = « hARfleur » (pp. 340-341).

Le second extrait, en revanche, ne porte que sur deux points de détail, mais sa saveur n'en est que plus forte :

Tout dans l'attitude du sujet de l'énonciation (07 : ... « le dos courbé, les mains croisées »), tout dans son recueillement (05 : « les yeux fixés sur mes pensées ») indique qu'il va faire sur la tombe de l'être aimé sa *prière* [pRijer] terme qui n'est jamais donné explicitement par le texte. On remarquera par contre qu'implicitement le jeu sur les consonnes occlusives /p/b/ et les voyelles palatales /i/y/ appelle cette communication spirituelle par l'intermédiaire du bouquet de *bruyère* (bRyjεR] en fleur. Quant au *houx vert* ['uvεR] que le poète met sur la *tombe* de sa fille, il s'oppose phonétiquement au lieu funèbre *clos* par définition que l'énoncé s'efforce d'*ouvrir* par les moyens spirituels de la *prière* et scriptuels du poème (pp. 345-346).

On peut, avec de la bonne volonté et de la compréhension, se laisser tenter par le jeu des paronomases en AR, RAI, etc. du premier exemple, mais on doit reconnaître que la transformation de

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 Harfleur,
 Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
 Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

(*Les Contemplations*, IV, XIV).

bruyère en prière et de *houx vert en ouvert* n'est pas, elle, à la portée du premier venu. Il y faut une dextérité qui fait penser à celle avec laquelle on extrait des lapins d'un chapeau.

Ceci dit, nous pouvons refermer le volume, mais nous n'allons pas pour autant quitter Adam. Celui-ci propose en effet, ailleurs, de « Relire 'Liberté' d'Éluard », et il y a dans cette tentative un certain nombre de passages qui méritent assurément un instant d'attention. L'article, comme le poème d'Éluard lui-même, est relativement long. On m'autorisera dès lors à n'en citer que les passages où le mécanisme auquel nous nous intéressons ici est mis en œuvre. Il va de soi que les quelques citations qui vont suivre ne donneront qu'une idée très partielle et dangereusement fragmentaire de l'ensemble de l'entreprise. Mais je les crois en revanche pleines de signification pour ce qui nous occupe.

Ma première citation concerne les relations entre les strophes 1 et 2¹ :

Si ... le lexème *papier* renvoie à *écolier*, à *pupitre* et à *cahier*, par une chaîne de rapports métonymiques, ce n'est pas seulement au niveau des sèmes enfance + école. En effet, une structuration graphique paragrammatique donne :

PAPIER = PUPITRE
 P-PIER = P-PI-RE (avec l'inversion ER-RE)
 PAPIER = CAHIER
 -A+IER = -A+IER
 PAPIER = ÉCOLIER
 -ier = -ier (p. 105)

Il n'y a pas grand chose à dire, me semble-t-il. On se demandera seulement si les relations très ténues qui sont découvertes constituent à proprement parler une « structuration », et si elles méritent bien d'être ainsi présentées.

¹ Voici ces deux strophes :

Sur mes cahiers d'écolier
 Sur mon pupitre et les arbres
 Sur le sable sur la neige
 j'écris ton nom

 Sur toutes les pages lues
 Sur toutes les pages blanches
 Pierre sang papier ou cendre
 j'écris ton nom

Le second passage que je citerai est relatif à la troisième strophe ¹. Adam y voit deux « ensembles sémiques » : le premier, relatif au « graphisme » et produit par les idées de *surface* et d'*écriture* énoncées par ce qui a précédé; le second, relatif à la « mort » et produit par les idées de *sang* et de *endre*. Dans chaque cas, le jeu des « paragrammes » est mis en cause. Dans le premier,

le signifiant établit des liens supplémentaires entre les mots; entre *images* et *pages* on peut relever le rapport paragrammatique : imAGES = pAGES; le paragramme est à définir ici comme une parenté phonique ou purement graphique qui permet à un mot de s'inscrire dans le corps d'un autre (p. 107).

Dans le second, les choses sont un peu plus délicates :

La strophe précédente liait les sèmes Mort + Écriture. Cette strophe opère une même réunion, mais au seul niveau paragrammatique où :

iMAgES = ArMES soit les groupes MA-AM et ES (p. 107)

On a traité ainsi des relations qu'entretiennent entre eux les deux premiers vers. Mais on n'a pas tout dit :

Il reste à expliquer un signifiant du premier vers dont la fonction apparaît fondamentalement unificatrice. La réunion des deux signifiants *image* + *dorées* intègre *guerriers* à *images* (au niveau du signifiant : r + e(é), et *couronne des rois* à *images* par le signifiant *dorées* toujours : en effet (outre le sème *or* qui unit *couronne* et *dorées*) le groupe O + R de *dORées* se retrouve dans *couROnne* et *ROis*.

On voit donc ici que l'engendrement des signifiants peut être expliqué à partir de composantes purement formelles. A ce niveau le concept de paragrammatisme semble particulièrement opératoire (p. 107).

Après avoir apprécié comme elle le mérite, à côté d'autres curiosités, l'espèce d'escroquerie intellectuelle qui consiste à qualifier de « sème » l'alliance des phonèmes r + 0 et 0 + r, nous pouvons passer au commentaire de la strophe 4, pour signaler que « cet *écho* (eko au niveau phonétique) est aussi une reprise du premier vers où : *écolier* = *écho* au niveau phonétique (ekolje = *eko*) », rapprochement sans doute un peu hardi par-dessus treize vers, et venons-en

¹ Strophe 3 :

Sur les images dorées
 Sur les armes des guerriers
 Sur la couronne des rois
 j'éris ton nom

tout de suite, comme le fait du reste Adam, à la dernière strophe. Ce qui concerne notre propos est très vite dit, mais lourd d'implications, me semble-t-il :

Tout le texte converge à travers la dernière strophe sur le mot terminal (nous mettons en italiques) :

Et par le pouvoir d'un *mot*
 Je recommence ma *vie*
 Je suis *né* pour te connaître
 Pour te *nommer*
 Liberté

Apparu en fin de texte, le signifiant */liberté/* n'a aucune valeur « transcendantale » et vouloir lui donner un signifié extra-textuel revient à oblitérer la production du sens. Le (les) signifié(s) de *Liberté* est (sont) produit(s) par un travail textuel, comme les signifiants, si l'on veut bien regarder le poème de près :

Q 1 = écoLIer + arBRE = LIBRE
 Q 7 = mouLIIn des ombREs = LIBRE
 Q 11 = suR Les pLaces quI déBoRdEnt = LIBRE
 Q 13 = Lit + chamBRE = LIBRE

(p. 111)

Ainsi, il serait significatif que dans un poème de vingt et une strophes, quatre d'entre elles contiennent, dans l'ordre mais diversement disposés, les phonèmes constitutifs du mot *libre*. La question de savoir si cette récurrence n'est pas des plus naturelles mériterait à tout le moins d'être posée. J'ouvre à tout hasard, à la recherche de poèmes longs en vers courts, les *Chansons des rues et des bois*. La première pièce s'intitule « Le Cheval ». Je lis :

v. 1 Je L'avais saisI par la BRidE

...

strophe 2 C'était Le grand cheval de gloire

Né de La mer comme Astarté

A quI l'aurore donne à BoiRE

...

strophe 3 L'aLérIon aux bonds subLIimes

QuI se caBRE, ...

...

strophe 4 Tout génie, éLevant sa coupe,

Dressant sa torche, au fond des cIeux,

SuperBe, a passé suR la cRouPE

...

M'interdira-t-on de m'arrêter, convaincu ?

Nous quitterons ainsi Adam. Mais nous n'allons pas aller loin. Dans le même numéro de la revue en cause, on lit un article intitulé « L'éclat du signe », par Daniel Bougnoux, qui est consacré au fameux sonnet de Mallarmé « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ... ».

Il faudrait, en fait, citer tout l'article, tant les jeux sur le signifiant dominant l'entreprise dans son ensemble. Légitimée d'une certaine manière par le choix d'un texte de Mallarmé, écrivain dont on ne peut méconnaître les préoccupations relatives au « corps » du texte, aussi bien dans l'ordre phonique que dans l'ordre typographique, l'étonnante analyse qu'on nous propose reconnaît une dette à l'égard de Jacques Derrida (*La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972; ouvrage qu'on cite en note, p. 92, en ajoutant que « le présent essai lui doit évidemment beaucoup »). Mais il faut dire aussi que Daniel Bougnoux, dont l'audace naturelle n'est déjà, en apparence, pas banale, va explicitement jusqu'à l'extrême limite de ce qu'il croit possible, c'est-à-dire vraiment très loin, comme on s'en rendra compte dans un instant.

Je citerai d'abord, pour nous préparer à la suite, un morceau de phrase de la brève introduction :

... les allitérations, homonymies, paronomases et anagrammes corrigent sans cesse l'arbitraire du signe (notre analyse tentera de suivre l'étrange logique de la sur-motivation), pour composer le mot neuf qui n'est plus nécessairement un mot, mais une lettre, une syllabe ou un syntagme nouvellement ramifiés qui fassent étoile dans la constellation (p. 83).

Attardons-nous un peu, maintenant, au premier vers, déjà cité, ou plus exactement, car la minutie de Bougnoux n'est guère compatible avec la rapidité, aux deux premiers mots :

LE VIERGE amène lever, levier, le vers, le verre (du glacier), l'hiver qu'on retrouve anagrammatisé dans *ivre* et *givre* et qui conduirait au Livre. Comment faire lever le vers, voler la plume? Par un « coup d'aile », à coups, de L-E-V : LEV ierge, LEV ivace et LEB aile ... Avec cet *incipit*, véritable *levier* poétique, la lettre commente son arrachement à l'inertie blanche au moment même qu'elle l'effectue : admirable justesse d'une écriture attentive à sa propre naissance (p. 85).

Il est difficile d'aller plus loin dans la déconstruction des unités du langage, dans le jeu de mots, aussi. Ceci n'est pourtant qu'un hors d'œuvre. On va voir tout de suite que le jeu sur les lettres et sur les sons implique nécessairement, pour Bougnoux, un jeu sur les signifiés. Il ajoute en effet, sans la moindre hésitation :

Mais on provoquera d'autres rencontres, thématiques cette fois, en interrogeant quatre autres sèmes également contenus dans *VIERGE* : *verge* bien sûr, connotant le vœu d'érection, de déchirure, d'ensemencement, *vie* ensuite qui engendrera le [sic] deuxième épithète, *vivace*, et *air* qui définit l'aspiration de l'oiseau, *hier* enfin qui réfute sourdement la promesse triomphante du « bel aujourd'hui » et annonce dans cette mesure le dénouement de la pièce : aujourd'hui n'est qu'un autre hier, il n'apportera pas de délivrance (p. 85).

Les règles du jeu sont apparemment d'une facilité dérisoire. A moins qu'il n'y ait pas de règle du tout. On est en outre un peu inquiet devant la manière dont Bougnoux utilise le vocabulaire de la linguistique. La notion de sème, par exemple, n'a pas l'air d'avoir été parfaitement assimilée. Quant aux rapprochements proposés, on avouera qu'ils prêtent davantage à rire qu'à s'extasier!

La suite, malheureusement, est écrite de la même encre. On nous parle de la préposition *avec* « dotée d'un corps d'oiseau, *avis*, d'ailes en V et d'un bec, bien conforme ainsi à l'énoncé du deuxième vers » (p. 85). Et de « la première voyelle de *VIERGE*, le i ... la plus diurne des lettres », sans se demander du reste si l'on parle bien de lettres ou de sons. Plus loin — je ne relève que quelques-uns des détails les plus piquants — on découvre que « 'lac' est phonétiquement (!) *dans* 'glacier' » et que cela est somme toute tout naturel : « le lac fait partie d'une chaîne glaciaire, ou descendante : 'glacier' ne figure que la glace contenue *dans* le lac » (p. 86). On verra aussi — parce que tout s'en mêle, évidemment — que la « distribution du diphone sp » aux vers 4, 6, 8, 10 « placé chaque fois au deuxième pied de l'hémistiche ... produit un effet d'aspiration suivi d'une retombée, mimant l'effort de l'oiseau » (p. 87).

Ce ne sont pas là, qu'on ne s'y trompe surtout pas, les endroits où l'auteur a des doutes sur le bien-fondé de ses explications. J'y arrive seulement. Le premier cas est beau. Après une série de jongleries que je ne rapporte pas, Bougnoux écrit :

Si l'on admet ces rapprochements par lesquels les mots se soudent aux mots et les vers aux vers jusqu'à la *prise en masse*, on reconnaîtra en ce sonnet tel qu'il apparaît isolé sur la page le

*Calme bloc ici-bas chu d'un des astres obscurs*¹,

¹ Faut-il rappeler ce vers tel que Mallarmé l'a écrit ?

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur

(Le tombeau d'Edgar Poe).

chu de la constellation du Cygne. Facétie! protestera le lecteur excédé qui ici m'abandonne (p. 88).

Belle perspicacité, non? Et pourtant, nous n'allons pas abandonner. Pas tout de suite. En tout cas, pas sans avoir cité un second passage, qui se présente après un rapprochement, au nom de l'« intertextualité », entre Mallarmé et Poe :

Écrivant son *Cygne*, Mallarmé répliquait-il au *Corbeau*? Sans doute l'opposition du blanc au noir avait-elle de quoi le tenter, et nous y reviendrons dans un instant. Mais on ne trouve pas dans *Le Vierge* ... l'écho du fameux *Jamais plus*, à moins ... à moins d'admettre du vers 11 les transformations suivantes, qu'on jugera peut-être aventurées : « où le PLUMAGE EST pris » pourrait s'entendre *plume âgée* (...) *plume à jets* (d'encre, de vols), *plume à geai* (boire, trempée d'encre), et par métathèse *Jamais plus* (Never more/hiver-mort). Mais laissons ces jeux contestables ... (p. 89).

C'est évidemment moi qui ai souligné le dernier mot. Par honnêteté, j'ajoute du reste qu'une note infrapaginale précise : « Qui seraient néanmoins corroborés, dans les marges du manuscrit d'*Igitur*, par la rêverie de Mallarmé sur *plu-me* ».

Jetons un regard, pour terminer, sur le dernier paragraphe. Il vient d'être question de la fameuse opposition entre *jour* et *nuit* :

Si les rimes en *aujourd'hui*, *fui*, *lui* et *ennui* sont ... perçues comme particulièrement diurnes, l'oreille dans un deuxième temps y décèlera l'écho nocturne d'un [u], tout spécialement sensible dans la deuxième syllabe d'*aujourd'hui* et dans l'homonymie *ennui/en nuit*.

Ainsi alertés, nous pouvons entendre à la rime finale, sous la transformation du i en y (*assigne/le Cygne*), l'upsilon étymologique, qui met sur la toilette de l'oiseau comme une tache noire où nous sentons poindre l'annonce d'une secrète réversibilité, s'amasser l'encre des signes, du *Corbeau*, d'*Hamlet* ... On essaye de foncer encore un peu : le « *Divin Cygne* » supportera-t-il l'anagramme à la manière de Poe (RAVEN-NEV.R)?

Rassembler ces cinq lettres, C.Y.G.N.E., dans le cornet des dés. Secouer. Lancer sur le sol ou vers le ciel, « à ce lieu qu'un PUR éclat ... » faire éclater, *pyrotechnie*, FEU!

N.Y.G.C.E.

Phoenix? « *Des licornes ruant du feu contre une nixe* »?

NUX

... ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres ...

Où sommes-nous ? Plusieurs sonnets ? Rien que la nuit ou ... que le jour ?

... *encor*

Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe

De scintillations sitôt le septuor.

La nuit, mais déchirée quelque part avec un coup d'aile ivre, par la Constellation blanc sur noir sur blanc du Si/Cygne (p. 93).

Nous aurons l'occasion dans un instant de revenir sur ce fascicule de la revue *Littérature* auquel j'ai emprunté déjà deux exemples, car nous n'en avons pas épuisé ainsi tout l'intérêt. Mais je voudrais d'abord montrer que le démontage « anagrammatique » ne se cantonne pas au domaine de la poésie, et qu'il n'est pas seulement le fait, non plus, de très jeunes critiques ; qu'il tente parfois, au contraire, les spécialistes les plus renommés de la chose littéraire.

L'exemple que j'avance m'est fourni par un article de Jean-Pierre Richard consacré, sous le titre « Casque-pipe », au roman *Le Casse-pipe* de Céline. Ce rapprochement, ou cet écart, comme on voudra, entre l'intitulé du livre et celui de l'article est à lui seul tout un programme. Mais il faut ajouter quelques précisions. Dire notamment que la recherche des échos entre les mots n'est qu'un aspect relativement secondaire de l'étude proposée, laquelle entend montrer « le relief syntagmatique d'un motif » dans le récit célinien. Richard travaille sur six extraits du roman où apparaît le mot *casque*. Le mécanisme de l'« anagramme » — comme on l'entend maintenant — n'est pas à chaque fois mobilisé, et toutes ses apparitions ne sont pas également significatives. Je n'en reprendrai que trois. La première, d'abord, relative à ces deux petites phrases de Céline évoquant un brigadier qui lutte contre le sommeil : « Son casque lui cachait les yeux. Le poids lui faisait crouler la tête » :

Dans cette première occurrence, par exemple, le *casque cache*, puis, par l'intermédiaire du poids, croule : la prégnance d'un moule prosodique (monosyllabique à rime féminine), l'insistance surtout d'une forme phonique (la gutturale sourde à l'initiale) confortent la qualification sémique (le lien du sujet à ses deux prédicats), à moins que celle-ci ne soit inversement chargée de contrôler l'expansion littérale, de trier en quelque sorte ou de filtrer l'infini de la production signifiante. Écrire, c'est vivre sans doute l'urgence simultanée de ces deux pressions, et le caractère indécidable de leur priorité, ou de leur hiérarchie. Ainsi le casque célinien cache, casse et attaque, dans la lettre comme dans le sens. *Casse-pipe* c'est *cache-pipe*, et c'est, encore, *casque-pipe* (p. 5).

Une note au bas de la page précise :

La mémoire étymologique (mémoire perdue : c'est-à-dire inconsciente) renforce ici le jeu littéral. Car *casque* se dérive de l'espagnol *casco*, signifiant lui-même proprement *éclat, tesson*, donc objet partiel né d'une brisure — et sorti du verbe *cacer* : *briser, casser* ... Cet éclat, ce tesson en viennent donc à viser le crâne par un fantasme de castration déposé dans la langue même, et en une logique de type métonymique parallèle à celle qui fait par exemple sortir *tête* de *testa* : *coquille, ou écaille*. Le casque, dans son passé linguistique, c'est donc déjà un éclat, une cassure, un objet cassant/cassé, qui recouvre (mal) la tête. Et la tête c'est un autre casque, plus interne, une coquille, fragile, creuse, éminemment cassable et détachable. Tout comme la « petite chose » dont parle Freud (p. 5, n. 1).

Voilà pour le premier exemple, qui peut évidemment paraître anodin, même si la note nous empêche de considérer vraiment les rapprochements *casse ... cache ... casque* comme des amusements d'un critique inspiré par la verve célinienne. Mais il y a plus significatif ailleurs. Céline écrit :

Tout le monde s'est recampé sous l'averse, ça dégringolait maintenant par furies, bourrasques. Ça faisait un vrai bruit de récif la flotte qui brisait contre les casques.

Voici le commentaire :

Le casque se donne donc maintenant comme un roc sous une vague : vague qui est peut-être aussi celle du voisinage textuel lui-même ... Car *bourrasque*, qui vient de l'isotopie climatique, appelle *casque* en vertu d'une pression très littérale. A travers des suites comme : *s'est recampé*, ou *qui se brisait contre* (et *cascade* à la page précédente) la cellule séminale *Ks* continue à régir un monde du contact intense et du choc. Il faut ajouter que le comparant métaphorique *récif* se trouve pris lui aussi dans des solidarités signifiantes très actives : lié à *casque* par sa sifflante centrale; mais gouverné, surtout, par le biphone puissant *fr* (modulable en *vr*, ou *fl*) qui commande *furie, flotte, averse, vrai*, et un peu plus haut, *rafale, vociférations*. Signifiants correspondant à des signifiés tous emportés, eux aussi, dans une connotation de violence, dans un reflet de colère. Si l'on note le tissage de ces deux chaînes phonico-sémiques à celle qui, à partir encore de *bourrasque*, et à travers l'appui cette fois d'un *br*, rejoint *bruit* et *briser*, on aura constaté la force, à la fois sensible et littérale, d'un motif pleinement saturé, et comme comblé, ici, par un affect (p. 8).

Quelques expressions, dans ce passage, sont sans doute lourdes d'implications. Il y a la « cellule séminale *Ks* », d'abord, qui suggère,

un peu bizarrement d'ailleurs, que le mot *casque* serait à l'origine des récurrences, ce qui, à la fois, nous replace bien dans le sillage de l'anagramme selon Saussure et nous invite sans trop de précautions à franchir le pas de l'organisation du texte à sa genèse. Il y a les « chaînes phonicosémiques », ensuite, qui indiquent clairement qu'une relation intime existe entre le signifié et le signifiant, tandis que le contexte semble conférer à certains phonèmes des valeurs « en soi » dont quelques-unes sont du reste un peu étonnantes ¹.

Enfin, je citerai un troisième passage, relatif à un extrait plus long du roman que je ne reproduirai pas et où le soldat Kerdoncuf se fait très vertement « enguirlander » pour avoir oublié le mot de passe :

Autour du *casque* du soldat amnésique (ce sale con, perdu dans l'ombre de son col), *souquer*, *cassis* font encore résonner nos deux consonnes séminales. La cellule *f* (ou *v*)*r* (ou *l*) continue, de son côté, son travail souterrain de production dans des éléments verbaux tels que sur *le front*, avec *les rafales*, *chavirer*, *fontaine*, *malagauffre*. Les deux lignes se croisent enfin en quelques lieux textuels privilégiés : ainsi que *ça* la *coiffait* (où le *casque* s'anagrammatise dans ce nouveau signifiant de la coiffure), et peut-être, en justification (partielle) d'un nom propre apparemment baroque, *Kerdoncuf* (p. 10).

Je ne résiste pas au désir de citer la note en forme de justification qui est accrochée à *partielle* : « car *Kerdoncuf* c'est sans doute aussi, dans la grille excrémentielle de *Casse-Pipe* : *merde en cul* ! ».

On a bien saisi, sans doute, la recette de ce type d'explication, qui trouve son fondement dans une conception purement ludique de l'activité critique comme de la « lecture » ². Mais on me per-

¹ Je rappelle, à propos des « diphtonges » *fr*, *vr* et *fl* que, pour Grammont, « les spirantes labio-dentales *f* et *v* ne peuvent exprimer qu'un souffle mou et sans bruit ou accompagné d'un bruit extrêmement sourd » (*Le Vers français*, p. 301), que les *l* qui leur sont associés « marquent en outre la liquidité » (*id.*) et en outre que « l'emploi combiné des spirantes, surtout de la labio-dentale *f*, avec la vibrante *r*, donnera l'impression d'un frottement, d'un frôlement, d'un froissement, d'un frémissement, d'un frisson » (*Le Vers français*, p. 318).

² Ferai-je à mes amis du Groupe Mu (*Rhétorique de la poésie*) l'injure de suggérer que certaines des opérations rhétoriques qu'ils préconisent me paraissent non seulement relever d'une même attitude mais encore conduire à des résultats aussi fantaisistes que ceux-ci ? Quand ils lisent le mot *viol*

mettra de citer quelques phrases supplémentaires, celles par lesquelles Richard conclut en s'interrogeant, sans que ses questions, bien entendu, attendent vraiment réponse :

Entrain continu de la lettre, trames ou traînées du sens. C'est le plaisir même d'écriture, plaisir par essence ouvert. Car où en arrêter jamais la diffusion? *Casse-pipe*, ainsi, c'est, m'avait-il semblé, *casque-pipe*, et encore *cache-pipe* (et *claque-pipe*, *colle-pipe*, *jacasse-pipe*, *fracasse-pipe*, etc.). Admettons que je bloque ici, quoique non sans arbitraire, la ronde du *casser/cacher/casquer*. Mais que dire alors de cette *pipe* qui supporte si bien ces diverses fonctions ou attributs? Me voici renvoyé, par le jeu du texte même, au questionnement/plaisir d'un autre objet. Ou *pipé*, si l'on veut — n'est-ce pas la définition même de la lecture : une tromperie continuée? — par l'appel, multipliant signifiant, d'un motif toujours différent, toujours ailleurs. Pas question pourtant, ici, d'en piper mot (p. 107).

Si le mécanisme anagrammatique trouve son origine dans la reproduction par un segment textuel des éléments constitutifs d'un nom propre, il n'est pas surprenant que les recherches sur l'origine des noms de lieu ou des noms de personne dans le roman s'inspirent à leur tour de la « méthode » si particulière que nous sommes en train de voir à l'œuvre. Dans un ouvrage par ailleurs intéressant sur *La Phrase de Proust*, alors qu'il se penche, après beaucoup d'autres, sur le problème des noms dans *A la Recherche du temps perdu*¹, Jean Milly ne peut s'empêcher de se laisser prendre au jeu, et il est entraîné à écrire :

Des éléments phoniques du nom de Guermantes, autres que ceux de sa dernière syllabe, figurent aussi dans des associations significatives :

*Glorieux dès avant Charlemagne, les Guermantes [...] (I, 176),
Comme c'est bien une fière Guermantes [...]! (I, 177)*

Cela peut aller jusqu'à la reprise anagrammatique du nom : « C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes réelles qui tout à coup s'impréneraient de particularités héraldiques, à deux lieues d'une gare » (II, 14). Dans cette phrase, tous les mots qui reprennent un élément de l'hypo-

dans *violettes*, chez Toulet, pour ne donner qu'un exemple, c'est bien au même genre de jeu qu'ils s'amuse à détrimenter du langage.

¹ Pour ne pas remonter à Vendryès (« Proust et les noms propres », dans les *Mélanges Huguet*, 1926), on citera simplement, parce qu'il est célèbre, l'article de Barthes, « Proust et les noms ». Mais il faut lire aussi et surtout les pages que Genette consacre au problème dans *Mimologiques* (pp. 315-328).

gramme sont en rapport de signification avec ce dernier, y compris *s'gare*, qui connote souvent chez Proust le voyage, le départ (p. 80).

Ceci établit à suffisance combien la pente est fatale, si jamais on s'y abandonne, ne serait-ce qu'un instant. Car il ne me paraît vraiment pas que l'attirance bien connue de Proust pour les associations nées de la forme des noms puisse suffire à justifier des constructions de l'esprit qui ne s'accrochent à rien, si ce n'est à la nécessaire récurrence des phonèmes.

Plus récemment, ce n'est plus Proust qui se trouve ainsi sollicité, mais Laclos, dans un article à la fois éblouissant et vertigineux de René Démoris intitulé « La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses* ».

La place de l'anagramme n'est pas centrale dans cette étude qui prend pour objet les relations formelles qu'on peut découvrir entre *Valmont*, *Merteuil* et *Tourvel*. Mais à diverses reprises tout de même le tourbillon des lettres dans lequel on est diaboliquement entraîné par quelqu'un qui laisse affleurer comme un sourire, dont on ne sait trop s'il est de satisfaction ou de complicité narquoise, nous conduit dans le domaine que nous sommes occupés à explorer. A propos de *Tourvel* notamment :

Un nom un peu étrange fait suspecter l'anagramme. Le matériel consonantique et vocalique de *Tourvel* permet de fabriquer, entre autres, *vertu*. Un maître mot, à cette époque, et bien accordé au personnage. Laclos a-t-il pu ignorer cette coïncidence ? Mais l'opération laisse un reste inassimilable.

Étrange ou étranger ? Parmi les œuvres qui ont inspiré les *Liaisons*, une des plus célèbres est sans doute la *Clarisse* de Richardson. Son héros, Lovelace, ancêtre de Valmont, porte un nom parlant, où [le ?] mot Love (amour) se discerne clairement. Or un de ses compagnons de débauche se nomme Tourville. A se donner la facilité d'un E supplémentaire (ou à user des facilités orthographiques de l'époque), on voit de quoi *Tourvel* serait l'anagramme : de l'expression anglaise TRUE LOVE, amour vrai (p. 110).

C'est à la fin de l'article surtout que le jeu va aller loin. René Démoris a représenté par une belle figure triangulaire (plusieurs fois triangulaire même) les relations que les noms des trois héros tissent entre les consonnes qui les composent¹. Il a aussi, d'autre

¹ Tout le passage mérite la citation : « Chaque nom utilise sept graphèmes différents (7 lettres pour Valmont et Tourvel, 8 pour Merteuil où le E est

part, souligné à diverses reprises le lien qui unit peut-être l'anthroponymie de Laclos et celle de Marivaux dans *La Vie de Marianne*. Il écrit alors ce qui suit :

Un dernier jeu avec notre schéma triangulaire. Il saute aux yeux, à le regarder, que des dix combinaisons possibles de *trois* consonnes dans les trois noms, une seule n'est jamais représentée, celle qui réunirait les trois triangles extérieurs : MRV — structure consonantique du nom de Marivaux (p. 119).

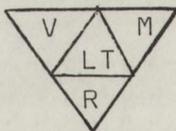
Il va tout de suite ajouter, d'ailleurs :

En cette année 1978, date de cette réflexion, une rêverie sur MVLTR [les consonnes en cause] ne pouvait manquer de faire apparaître le nom de Voltaire. Or il y a une trace de Voltaire dans les *Liaisons*, etc. (p. 119).

On ne peut nier qu'une telle analyse ouvre à l'imagination des perspectives séduisantes. Quant à l'intérêt véritable de l'opération, en dehors du plaisir qu'elle procure, c'est évidemment une tout autre affaire...

Pour conclure sur l'exploitation en tous genres de l'anagramme

répété), donnant un total de 11 graphèmes A, E, I, L, M, N, O, R, T, U, V. Cette relative économie de moyens n'empêche pas que chaque nom possède le degré de différenciation désirable : aucun d'eux ne *ressemble* à l'autre. Une analogie remarquable cependant : ce sont trois dissyllabes, comportant une première syllabe fermée, et l'attention est attirée par la présence de trois couples consonantiques parallèles, situés au milieu du nom : LM/RT/RV. Or les cinq graphèmes employés ici (L, M, R, T, V) se retrouvent ailleurs, en position remarquable, à l'initiale et à la finale de chacun des noms. Cette répétition conduit à dégager trois « squelettes » consonantiques : V. LM. T/M. RT. L/T. RV. L. On voit que la distribution des cinq graphèmes est aussi remarquable, puisque, pour passer d'un squelette à un autre, il suffit de changer une consonne et une seule. Ce qui peut se traduire dans le schéma suivant :



Chaque nom se constitue en réunissant le triangle central et deux des triangles latéraux. La réunion de deux noms couvre tout le matériel consonantique, et chaque nom est dans un rapport équivalent avec les deux autres » (p. 107).

selon Saussure, il ne me paraît pas inintéressant de voir maintenant comment a pu réagir, il y a quelques années, un public de spécialistes de Flaubert à qui Jean Ricardou (« Belligérance du texte ») proposait, parmi d'autres savantes constructions, des réflexions sur le rôle de la dissémination des sons et des lettres dans *Madame Bovary*, et plus précisément dans la fameuse scène où l'on voit Charles Bovary, enfant, sommé de donner son nom à l'instituteur. Si la référence à Saussure n'est qu'indirecte, celle qui est faite à Raymond Roussel est au contraire explicite. La thèse, c'est que ce sont « les mots qui choisissent, voire disposent, les descriptions et les récits » grâce à une « activité » qui est résumée en ces termes :

... un groupe de mots, soumis à diverses manipulations de ses sons et lettres, peut induire à de nouvelles occurrences langagières. L'ensemble ainsi obtenu forme dès lors un groupe de passages obligés pour les récits et descriptions à venir. Le groupe de mots travaillé n'est ici nullement enfoui comme il arrive souvent chez Roussel. C'est en effet sous une variante phonétique qu'il se signale d'emblée : charbovari (pp. 100-101).

A partir de quoi Ricardou propose de désigner trois « directives » selon lesquelles serait construit tout le passage :

Une directive concerne les lettres : faire en sorte que tel paragraphe s'édifie sous le signe d'un pangrammatisme tendancier, celui du B et du C, les initiales de Bovary.

C'est la description de la casquette qui le retient :

Comme par hasard, les deux groupes s'y distribuent chacun au début et à la fin : d'une part /Baleine, boudins, bande/ et /broderie, bout, brillait/; d'autre part /commençait, circulaire/ et /cartonné, couvert, compliquée, cordon, croisillon/. Davantage : il suffit d'associer la première sonorité du premier mot, OVoïde à la première sonorité du dernier, BRillait, pour obtenir un BOVRI nullement plus éloigné que la prononciation du héros lui-même.

La seconde « directive » est un peu différente. On avoue qu'elle « concerne un à peu près » : « le passage de Charles Bovary à charbovari suppose (?) le passage de charbovari à charivari, qui est, on le sait, synonyme de vacarme », ce qui explique la réaction de la classe : « Ce fut un vacarme ».

Plus subtile encore peut-être est la troisième « directive », qui prend son envol à partir d'« un découpage en deux parties : la

syllabe terminale *ry* et l'ensemble *Charbova* » sans qu'on nous donne évidemment les raisons profondes de cette manière de faire, mais qui permet une analyse dont la profondeur ne peut échapper. On ne devine pas ? Mais si, voyons : *ry* « indique clairement d'où vient le 'Toute la classe se mit à rire' » ; de plus, « il est facile de lire 'char à bœufs' », ce qui, paraît-il, « éclaire d'une part que Charles soit un gars de la campagne et d'autre part que le lieu du repas de noces, là où il donne son nom à Emma, soit une charretterie ». Il est probablement indiqué, après pareil tour de magie, de ne pas laisser son public reprendre son souffle, et c'est sans doute pour cela que Ricardou poursuit sans attendre :

Mais surtout, ceci dût-il déplaire, Bovary le bœuf est jeune encore, dans la scène initiale ou, si l'on préfère, c'est un *veau*, ou encore un *nouveau*, à la casquette neuve. Ainsi se laisse entendre par quel relai phonique s'est établie la scène initiale : *Bovary*, jeune *veau*, fraîchement issu de sa campagne, est accueilli par un personnage collectif moins énigmatique, si l'on constate qu'avec lui advient, au premier mot du livre, une très opportune syllabe : *nous* (pp. 101-102).

L'intérêt de cette entreprise est moins, pour moi, en elle-même que dans les réactions qu'elle a suscitées de la part d'un public visiblement troublé, probablement mal à l'aise, et aussi dans les réponses apportées par l'auteur aux questions et aux objections timides qui lui sont adressées. Le premier intervenant, Philippe Bonnefis, se contente d'une remarque qu'il qualifie lui-même de « vétilleuse » sur la manière dont on a « produit le BOVRI dans le texte, en prélevant la syllabe *ov* en un point stratégique ... et la syllabe *brî* en un autre » : « c'est vrai, ajoute-t-il, du point de vue de la constitution paragraphique, mais peut-être que cela fait problème du point de vue de la place de l'accent tonique en français ». Comme il fallait s'y attendre, la réponse est formulée de haut :

A partir du moment où les emplacements stratégiques sont de type graphique, c'est davantage sur le plan de l'écrit que du parlé que se dispose le phénomène. L'accent tonique n'a donc peut-être, en effet, guère plus d'importance que vous ne lui en accordez fort justement : celle d'une vétille. En tout cas, en règle générale, on pourrait admettre un conflit entre le graphique et le phonique : tel phénomène apparaissant à un niveau et non à l'autre, et réciproquement (pp. 103-104).

Mais le débat rebondit plus loin, quand Claudine Gothot-Mersch, organisatrice du colloque, attaque de front :

Ma ... question concerne l'anagramme BOVRI. Je me demande sur quel plan il a quelque réalité. Ce n'est évidemment pas Flaubert qui l'a conçu, ce n'est pas non plus le lecteur qui le découvre, c'est seulement celui qui compte les lettres, alors ...

L'interrompant, Ricardou va essayer d'esquiver : « Pensez-vous que cela ne compte pas les lettres, un écrivain ? » Mais Claudine Gothot s'accroche :

Je n'ai pas l'impression que Flaubert ait compté comme cela, je n'ai jamais rien trouvé dans la genèse de l'œuvre qui puisse le faire croire. Dans votre réponse à Philippe Bonnefis, vous avez parlé de la contradiction du phonique et du graphique; il est certain que, chez Flaubert, c'est le phonique qui l'emporte : voyez l'épreuve du gueuloir, la chasse aux allitérations, etc. Dès lors, je me demande quel sens cela peut avoir de jumeler le « ch » de *Charles*, le « k » de *cartonné* et le « s » de *circulaire*. Enfin, ... vous avez dit que Charles est un garçon de la campagne parce qu'il s'appelle Bovary, c'est-à-dire bœuf; je me demande si la démarche n'est pas inverse : il s'appellerait Bovary parce qu'il est un garçon de la campagne (p. 110).

Ricardou, par commodité peut-être, commence par répondre au dernier propos :

... autant qu'on sache, ce qui a lancé le livre, c'est un nom que Flaubert a trouvé sur le Nil, il a dit : « j'ai trouvé, je l'appellerai la Bovary », et il a répété : « Bovary, Bovary, Bovary ».

La chance n'est pas avec lui, car Claudine Gothot, sûre d'elle, réplique : « l'anecdote est suspecte, je crois l'avoir démontré ailleurs ». Il va donc bien falloir aborder le débat sur le fond, et Ricardou s'y résout, après avoir lâché du lest (« Si l'anecdote est douteuse, ne l'utilisons pas »), pour mieux contre-attaquer :

Vous avez raison, en un sens, de qualifier votre intervention, du moins dans sa dernière partie, de réactionnaire¹. J'appellerai ainsi, en effet, l'attitude qui consiste, avant tout, premièrement, à distendre autant que possible le rapport des jeux de mots et du texte, deuxièmement, à défaut, si le rapport se fait insistant, à le désamorcer en disant que le jeu de mots est construit à partir de la fiction. C'est la façon habituelle de supprimer le rôle producteur des sonorités : c'est dire qu'Aphrodite s'appelle Aphrodite parce qu'elle est née de l'écume de la mer, alors que tout le monde sait, maintenant, qu'elle a été imaginée comme née

¹ Claudine Gothot avait en effet commencé par ces mots : « Mon intervention sera réactionnaire » (p. 109).

de l'écume de la mer parce qu'elle s'appelle Aphrodite. Le problème est exactement là. Si vous démontrez qu'avant le moment où « Bovary » arrive dans la production du texte, Charles est déjà sur les manuscrits un campagnard, alors votre thèse prend une réelle vigueur. Tant qu'on ne l'a pas démontré, c'est ma démonstration qui sur ce point prévaut. D'ailleurs si, sur ce point, après démonstration, vous aviez raison, cela n'enlèverait rien à l'orientation générale du débat : supposer toujours que les noms de personnages proviennent de leur rôle dans la fiction est une pensée représentative-expressive, l'inverse est une pensée de la production (pp. 110-111).

Je coupe ici parce que Ricardou aborde un problème qui n'a pas à nous retenir. Il reprendra pourtant quelques instants plus tard le fil de son développement sur l'anagramme :

Vous dites : « j'ai l'impression que Flaubert n'a pas écrit le texte ainsi ». S'agissant de théorie, l'impression n'a pas une validité très grande. La théorie, si elle accède au scientifique, peut même aller contre les impressions, qui ne sont souvent que des effets de l'idéologie dominante. En outre, il ne suffirait pas de dire que ce phénomène n'était pas conscient chez Flaubert : lorsque nous parlons, nous ne sommes nullement conscients de formuler des syntagmes organisés selon telle ou telle loi, et cela ne les empêche pas d'exister. De même, lorsque nous faisons un lapsus, nous n'en sommes souvent pas conscient et cela ne l'empêche pas d'exister. Disons, au moins à ce niveau, qu'on ne peut plus faire comme si le travail de Freud n'avait pas eu lieu. S'agissant de phénomènes textuels, donc, ou bien on ne démontre pas leur présence, ou bien on la démontre. Si on l'a démontrée de manière probante, alors, que l'écrivain en soit conscient ou non est secondaire. L'important, c'est que le texte est fabriqué comme cela, même à l'insu de l'écrivain. Or, il se trouve qu'il y a dans ce paragraphe six mots qui commencent par un B, ce qui est tout de même un peu extraordinaire par rapport à la fréquence des mots commençant par B dans les propos tenus dans la langue française. De la même façon, qu'on regarde le début de *Salammbô* et on s'apercevra que cet écrivain multiplie d'emblée les mots qui contiennent A : « c'était à Carthage dans les jardins d'Hamilcar ». Cela ne doit pas surprendre : un écrivain qui chasse, comme il le faisait, les allitérations, c'est quelqu'un qui, d'une part, regarde les lettres de ses mots et, d'autre part, ménage ainsi l'espace littéral pour des répétitions calculées (p. 111).

L'inconvénient des colloques, c'est qu'on ne peut jamais vraiment y vider une querelle. La politesse veut le plus souvent qu'après un ou deux échanges, on fasse mine de se rendre aux raisons de l'orateur. On regrettera qu'en l'occurrence personne n'ait pu faire ressortir combien sont creuses les justifications de Ricardou, combien sont déplacées ses invocations à l'esprit scientifique et combien

sont en outre faciles, parce que démagogiques, ses allusions à l'idéologie dominante.

Laissons de côté la question de l'inconscient. Ce qui importe, c'est donc le texte. Mais qu'est-ce que la « présence » des « phénomènes textuels » ? Ricardou triomphe parce que, dans un paragraphe, il trouve « six mots qui commencent par un B ». Ne voit-il vraiment pas qu'il y a un monde entre cette (relative) accumulation et ce qu'il veut en tirer ? Ne voit-il vraiment pas non plus que refuser d'admettre sans la moindre preuve que Bovary est lié aux bœufs d'un côté et au rire de la classe de l'autre, ce n'est en aucune manière occulter le goût de Flaubert pour l'allitération ? En fait, ni les fondements théoriques de la prétendue démonstration ni les étapes par où elle passe ne reposent sur le moindre fait sérieux.

Quelqu'un, dans le débat, va avoir l'air de sous-entendre tout cela, un moment, mais ce ne sera que pour aller à son tour plus loin, comme si rien n'était plus contagieux pour la critique que l'abandon à ses propres phantasmes. Dans un premier temps, Alain Goulet, troisième interlocuteur de Ricardou, semble bel et bien se hasarder :

J'ai beaucoup aimé votre passage sur les anagrammes, mais se pose toujours le problème de la pertinence de ce travail. Même si vous dites que vous faites une mise en place théorique plus qu'une lecture, l'enjeu est toujours une lecture. Et la thèse sera d'autant mieux démontrée qu'on ne s'en tiendra pas, comme vous l'avez fait pour des raisons pratiques, à un entourage immédiat sémantique et narratif. Une lecture générale du texte pourrait fournir des éléments thématiques, par exemple, qui viendraient peut-être corroborer certaines remarques, qui peuvent paraître gratuites si on les limite à ce que vous avez dit (p. 112).

Qu'on ne se trompe pas sur les intentions véritables de l'intervenant. Il va se reprendre très vite, son interlocuteur s'étant rebiffé au sujet de la gratuité :

Personnellement, je ne pense pas que ce soit gratuit. J'ai dit que cela risquait de le paraître. Au contraire, je pousserais, moi, le jeu plus loin. Vous êtes passé de Charles Bovary à Charbovari, puis à Charivari, on pourrait peut-être aussi examiner un mot comme Carbonari, dans la mesure où ne se pose pas seulement le problème de l'articulation entre description et récit, mais celui de l'articulation entre Histoire et texte : s'il y a une activité secrète du texte, il y a aussi une activité secrète de l'Histoire derrière la narration ; il me semble que c'est un prolongement possible. D'autre part, ce caractère bovin de Bovary, on peut aussi l'articuler avec d'autres observations. Par exemple, à maintes reprises,

Flaubert oppose l'agriculture des pâturages et des prés, domaine du travail de l'homme, à cet espèce d'avachissement que représente le « bovarysme », qui peut se traduire par l'abandon du désir; et le récit, d'une certaine manière, peut se lire aussi comme le passage de toutes sortes de problèmes de culture, dans tous les sens du terme, à une multiplication, précisément, du bœuf : Emma devient de plus en plus Bovary, et ce nom qu'elle rejette lui colle de plus en plus à la peau. Alors, votre travail sur Bovary pourrait amorcer une mise en place d'une structure générale des noms dans le roman : il y a en effet toutes sortes de noms qui sont du côté de la culture, du côté de l'homme, avec en tête de file Homais, il y a un couple qui joue anagrammatiquement dans le roman, c'est Homais et Emma, peut-être une dérivation de Homo et Eva ... (pp. 112-113).

Ce qui me surprend, dans des envolées comme celle-là, ce n'est pas qu'elles soient possibles, mais qu'il se trouve encore des esprits capables de les traiter avec un sérieux au moins apparent, et de croire qu'on peut réellement mener un raisonnement qui conduise à quelque chose par des chemins aussi peu sûrs, pareillement mal tracés dans de tels maquis d'à-peu-près. La capacité de sérieux de certains de nos contemporains, — qui ne tient pas tant, me semble-t-il, à une véritable incapacité à rire qu'à une volonté de ne jamais courir le moindre risque de rester sur le quai quand le dernier bateau part — ne laissera jamais de me surprendre. Pour le cas qui nous occupe, je voudrais signaler en passant qu'il y eut encore de beaux efforts de Maurice Delcroix pour que le débat paraisse avoir un sens, mais c'est surtout à une intervention de Françoise Gaillard et à la réponse finale de Ricardou que je voudrais m'arrêter.

Françoise Gaillard, d'abord :

Je suis entièrement d'accord sur le jeu de l'anagramme, sauf qu'il y a là encore deux choses qui me gênent. D'abord, vous jouez parfois sur le côté purement phonématique de l'anagramme (à ce moment-là, c'est la littérature comme art du contrepèter), parfois sur le côté sémantique (c'est le bœuf qui revient et le sens même du mot qui re-travaille le texte). D'autre part, si l'on ne peut nier le travail anagrammatique, qu'il soit projection du lecteur sur le texte, qu'il soit conscient ou inconscient, cela pose malgré tout une question, que vous me semblez avoir esquivée quand vous avez prononcé le nom de Freud, comme celui d'une espèce de garant qui nous permet de jouer, mais sans aller jusqu'au bout dans cette évocation, c'est-à-dire jusqu'à la logique de l'inconscient. Car, s'il y a jeu anagrammatique, le problème serait de savoir d'où se règle le jeu, où s'énonce la loi à partir de laquelle il va se

jouer ; de savoir donc quelle théorie du sujet est implicite dans la mise en évidence du travail anagrammatique. La question du sujet, il y est répondu dans la théorie freudienne : c'est une certaine conception du travail du rêve à travers un type d'inconscient ; il y est répondu dans l'interprétation idéologique : on sait donc où s'inscrivent les règles du jeu. Or le simple travail de description des procédures anagrammatiques ne peut aboutir à un travail de signifiante s'il n'est pas assorti de la mise en évidence, non pas de ce qu'est la loi (fonctionnement), mais du lieu à partir duquel elle peut s'énoncer comme loi (fonctionnalité). Et c'est là que l'intérêt de votre arbre m'échappe : je ne vois pas la nécessité d'une transformation topologique de la linéarité du discours. En vous écoutant, j'étais à la fois fascinée par ce travail extrêmement brillant et convaincant à beaucoup de niveaux, et tout à fait gênée par cette lacune importante qui est celle de la signification, si bien que je traduirais votre titre en « la belle ingérence dans le texte » ...

A quoi Ricardou répond :

Vous assurez que le côté purement phonématique de l'anagramme conduit au contrepet. Ce n'est pas mon avis : la contrepèterie est une activité qui fait jouer les signifiants, à condition que les signifiés soient toujours eux-mêmes actifs. La règle du contrepet véritable, c'est que le résultat doit être obscène (voyez *L'Album de la Comtesse*). Or l'obscène est évidemment un aspect du signifié.

Et il ajoute, sur l'importante question du « sujet » :

A titre d'hypothèse, je dirai que le travail du texte, l'anagrammatisation par exemple, suppose ce que j'appellerai un inconscient combinatoire, dont l'inconscient freudien et les autres seraient respectivement des sous-ensembles, chacun tentant, çà et là, de s'imposer comme pleinement déterminant, cette tentative d'hégémonie constituant pour moi, à chaque fois, finalement, quoique parfois déguisé, un retour de l'idéologie expressive/représentative. Avec le fonctionnement de cet inconscient « général », les jeux de mots tendent à excéder toute restriction marquée par la surdétermination selon des formations préalables (idéologiques ou freudiennes). C'est pourquoi, dans la mesure où il est ce qui met le plus fortement en jeu cet inconscient « général », le texte est, d'une part, justiciable d'une analyse freudienne ou d'une analyse idéologique et, d'autre part, toujours en mesure de les déborder (pp. 121-122).

En s'élevant de la sorte, le débat laisse peut-être derrière lui le vrai problème des anagrammes, ou en tout cas tend à le rendre moins aigu. Mais écoutons encore un instant Françoise Gaillard :

Vous avez parfaitement répondu à ma question. Je dirai simplement

que postuler l'existence de cet inconscient combinatoire me paraît être une attitude idéaliste.

Et une fois encore Ricardou :

Une conception qui réduit le sens à une position subordonnée par rapport à une activité matérielle (ici la combinatoire des signifiants) ne peut être appelée idéaliste. Ce qui est idéaliste, en revanche, ce sont les conceptions qui placent le sens, sous un avatar ou un autre, en position première et causale par rapport au jeu des signifiants : certains freudisants, certains marxisants, qui ainsi permettent, bien que de façon parfois clandestine, le retour de l'idéologie de l'expression/représentation (p. 122).

J'avoue que la querelle d'étiquettes sur laquelle on débouche ainsi m'intéresse médiocrement. En revanche, je suis gêné de n'avoir perçu nulle part la moindre tentative pour transformer ce qu'il faut bien appeler l'acte de foi de Ricardou (les choses sont telles en vertu d'un mécanisme dont je pose l'existence) en une vérité démontrable. Mieux que cela : les faits eux-mêmes sur lesquels on bâtit le « raisonnement » ne sont pas établis en rigueur. Mais passons.

Je voudrais, en guise de conclusion sur ce curieux débat, revenir un instant en arrière. Ricardou n'a pas l'air enchanté qu'on veuille ravalier ses exercices au rang du contrepét. Il y consent cependant dans la mesure où il trouve là un autre jeu où, contrairement à ce que semble dire son interlocutrice, les signifiés sont bel et bien en cause aussi. Soit. Ce qui importe, en effet, c'est moins le résultat, obscène ou non, que la manière. Or la manière, précisément, si elle fait tellement penser au *Canard enchaîné* — pour ne pas dire à l'*Almanach Vermot* —, c'est bien parce qu'elle est celle du contrepét en particulier et du calembour en général. Avec néanmoins une énorme différence, sur laquelle il me semble qu'on passe trop allégrement. C'est que le calembour et le contrepét sont directement perceptibles par l'auditeur ou par le lecteur, dès qu'il connaît la règle du jeu. La densité du « mannequin » — pour reprendre le mot de Saussure — est telle que les faits sont patents. Rien de semblable, bien au contraire, dans les phrases de Flaubert, où les éléments prétendument actifs sont disséminés et comme dilués dans un contexte inopérant, et où ils demandent, pour apparaître, l'intervention d'un esprit aussi délié que celui de Ricardou¹.

¹ Que Françoise Gaillard se dise « fascinée par ce travail extrêmement brillant et convaincant » m'étonne un peu tout de même.

On pécherait par omission si on laissait croire que la manière particulièrement libre et enthousiaste dont certains ont exploité les anagrammes selon Saussure n'a jamais suscité de réactions un tant soit peu critiques ailleurs qu'à ce colloque de Cerisy. Il y a eu très tôt des tentatives pour arrêter le massacre ou, en tout cas, pour endiguer ou canaliser un mouvement qui risque de transformer l'analyse des textes et le travail critique, sinon la lecture elle-même, en un jeu de société pour intellectuels fatigués. Ici non plus il ne s'agit pas d'être exhaustif, mais de signaler quelques réticences significatives.

Dès 1971, dans un texte où il critiquait certains aspects du « formalisme français », Riffaterre s'en prenait à la façon dont Ricardou — déjà lui — voulait retrouver le mot *gold* (or) dans divers mots du *Scarabée d'or* d'Edgar Poe, dans *Golgonda* notamment, mais aussi dans *god* ou dans *dog*, quand ce n'est pas dans *right holding* : « Est-il besoin de préciser, protestait-il, qu'aucune lecture ne va déterrer *gold* dans des mots dont les composants graphiques sont éparpillés, non accentués phonétiquement, parfois même non prononcés ? » (*Essais de stylistique structurale*, p. 277). Il ne s'agit donc pas de refuser, dans son principe, l'« anagramme » en tant que moyen potentiel d'écriture mais de s'interroger, comme Saussure lui-même n'a cessé de le faire, sur les limites du phénomène, ou plus précisément sur les règles à imposer à une recherche qui, sans cela, ne manque pas de conduire à l'arbitraire le plus pur, c'est-à-dire au non-sens.

C'est dans la même direction que va, en 1972, la réflexion de François Rastier : « L'hypothèse de l'anagrammatisme soulève des difficultés réelles : ... des techniques de description et de lecture des anagrammes restent à créer, si l'on ne veut pas se limiter à des trouvailles fantasmagiques; il faudra mettre au point des programmes pour une évaluation statistique des redondances significatives » (« Systématique des isotopies », p. 84). Écartons tout de suite l'illusion selon laquelle la vérité pourrait se trouver du côté de la statistique. La nature même des faits condamne cette voie, sans espoir semble-t-il. Mais la revendication fondamentale est exprimée. Comme elle le sera encore, un peu plus tard, par Delas et Filliolet :

... déterrer tous les anagrammes d'un texte, c'est, si l'on veut, faire un exercice poétique sur un échantillon de langue, ce n'est aucunement étudier linguistiquement un échantillon de poésie. Cette pratique réduit

le texte à un prétexte plus ou moins fortuit pour une entreprise au succès assuré (étant donné le nombre vertigineux des combinaisons anagrammatiques possibles) mais à la pertinence problématique. L'étude linguistique, au contraire, se soumet à la structuration poétique. C'est pourquoi les anagrammes, relevé et combinaison de phonèmes ou de groupes de phonèmes, prélevés dans le texte entier « hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments » (Saussure), n'entrent dans la structuration textuelle que si l'intégration de ces éléments linguistiques dans une totalité poétique se fait à partir d'une forme d'ensemble et à l'intérieur de celle-ci (*Linguistique et poétique*, p. 180).

On pourrait citer d'autres mises en garde, apparues sous d'autres plumes. Mais nous pouvons en venir tout de suite à la tentative de clarification de l'ensemble de la question qu'on trouve sous celle de Catherine Kerbrat-Orecchioni. Nous passerons sur les pages qu'elle consacre au résumé des recherches de Saussure et au problème de la fonction originelle du procédé et de sa genèse pour en arriver tout de suite à ce qui est, sinon l'essentiel, du moins l'un des nœuds de l'affaire : « Tout au long de son entreprise de décryptage ..., Saussure, tour à tour confiant et sceptique, n'a cessé de se poser la question : l'existence du paragramme est-elle réelle ou fantasmagorique ? » (*La Connotation*, p. 51). Selon Catherine Kerbrat, on est renvoyé sur ce point « au problème général de la grammaire implicite, et des critères permettant de poser l'existence d'un fait linguistique quel qu'il soit ». A partir de quoi elle adopte une attitude qui se veut rigoureuse et qu'on peut résumer en trois points :

1. la conscience du locuteur n'est pas le critère souhaité : « l'existence d'un fait n'est pas réductible à la conscience de ce fait au moment de l'encodage » et, dès lors, « le 'silence' des poètes latins à ce sujet est moins 'embarrassant' qu'il n'y paraît » ;
2. l'existence d'un fait n'est pas nécessairement liée à la « perception de ce fait au moment du décodage », car « bien des phénomènes linguistiques agissent insidieusement », ce qui conduit à affirmer péremptoirement : « c'est le cas du paragramme, qui impose sournoisement la présence lancinante d'un nom propre par un procédé que le décodeur n'est pas nécessairement en mesure d'identifier, d'explicitier » (p. 52) ;
3. tout repose sur l'analyse : « un fait linguistique peut exister, indépendamment de toute perception consciente de l'encodeur et du décodeur, dans la mesure où il est identifié comme tel par

une analyse attentive » (p. 52), la question étant seulement de savoir sur quelle base reposera l'analyse : « qu'est-ce qui garantit, dans le cas particulier du paragramme, la non-arbitrarité de l'analyse ? »

Sur ce dernier point, Catherine Kerbrat fait son choix sans hésitation : « la seule façon de prouver l'existence d'un paragramme, c'est de montrer que les graphèmes constitutifs du mot-thème présumé sont représentés dans le texte avec une fréquence supérieure à la fréquence aléatoire de distribution des unités distinctives » (p. 52). Malheureusement, tout de suite, il faut bien en convenir, « l'état actuel de la recherche linguistique ne nous fournit aucun moyen d'évaluer la probabilité d'apparition de ces unités dans un texte ... : telle est l'aporie qui condamne le paragramme à une existence encore hypothétique ».

Nous pouvons, je crois, faire une pause ici, avant de voir comment le raisonnement de Catherine Kerbrat va se développer au-delà de ce procès-verbal de carence.

Les principes qui viennent de nous être assésés, en dépit de leur brutalité et sans doute aussi de la manière dont ils heurtent nos habitudes de pensée, ne sont pas fondamentalement contestables. Il est vrai que beaucoup d'écrivains n'usent pas d'un art en tous points conscient; il est sans doute vrai aussi que le langage peut agir sur nous « insidieusement »; on ne peut contester, enfin, que l'essentiel est de savoir sur quoi repose l'analyse. On voudrait néanmoins formuler deux ou trois réflexions. Sur le premier point, ceci seulement : on n'a pas le droit, me semble-t-il, de confondre l'inconscience supposée de tel ou tel écrivain latin, ou même, à la limite, de tous les écrivains latins, et le silence total, absolu, incontestable, des traités de poétique latine; or c'est bien ce silence-là qui est inexplicable autant qu'inexpliqué. A propos du second point, je voudrais simplement noter que si le principe est vrai, la conséquence qu'on en tire relativement au paragramme n'est pas nécessairement bonne. Il y a là, sinon un vice de raisonnement, à tout le moins une audace qui saute aux yeux. On voit mal, en effet, comment certains phonèmes disséminés dans la chaîne pourraient agir en tant qu'éléments constitutifs d'un nom propre s'ils ne sont pas perçus, c'est-à-dire reconnus, comme tels. De plus, on peut s'interroger sur la valeur d'effet du mécanisme, une fois sa présence admise. Il « impose sournoisement la présence lancinante

d'un nom propre » : voilà qui est bien dit, mais qui signifie exactement quoi ? On a beaucoup parlé de toute cette recherche à laquelle Saussure a consacré tant d'efforts, mais on n'a rien dit de l'intérêt véritable de sa prétendue découverte : s'il peut se résumer, cet intérêt, par le bout de phrase que je viens de rappeler, on m'enlèvera difficilement de l'esprit qu'on a fait là beaucoup de bruit pour pas grand-chose ! Mais venons-en maintenant au troisième point, qui assurément, celui-là, est capital. La question centrale est en effet de savoir sur quelle base on va concevoir une approche des textes qui ne retienne comme paragrammatiques que des séquences « anormales ». S'en remettre à la statistique est illusoire. Non seulement parce que la statistique est, en principe, inapplicable aux petits nombres que représentent les séquences considérées comme paragrammatiques, mais encore et surtout parce que le problème est moins un problème de quantité qu'un problème de distribution des phonèmes entre eux d'une part, des phonèmes par rapport à d'autres éléments de la chaîne d'autre part. Pour dire les choses simplement, la question est moins de savoir si tel phonème est répété au-delà d'un certain seuil que de savoir si sa répétition (aussi forte ou aussi faible qu'elle soit) peut devenir efficace. Quelques occurrences seulement, situées en des lieux privilégiés (à l'initiale de mot, sous l'accent, etc.) peuvent en effet jouer un rôle marquant, alors qu'une abondance mal partagée restera inopérante. Bref, qu'on le veuille ou non, on va voir réapparaître ici la notion de perceptibilité qu'on a voulu écarter tout à l'heure, et cela pour la simple raison que le langage n'est jamais analysable indépendamment de son fonctionnement. Est-ce que cela signifie qu'on tourne en rond, et que l'existence du paragramme, comme l'existence de Dieu, serait affaire de conviction, c'est-à-dire de confiance qu'on accorde ou non à des « preuves » impossibles à fonder en raison ? Sans doute pas. Mais essayons de suivre jusqu'au bout le raisonnement de Catherine Kerbrat.

Si les critères rigoureux font défaut jusqu'ici pour détecter sans risques la présence du paragramme, « on peut en attendant se contenter d'une appréciation intuitive » (p. 52). Il faut, nous dit-elle, que « l'identification du fait anagrammatique converge avec l'ensemble des procédés dénotatifs et connotatifs qui constituent la texture de l'énoncé étudié ». On va sans doute penser comme moi que la formulation est fort abstraite et, dès lors, difficile à expliciter. Mais avant d'essayer de voir ce qu'elle recouvre vraiment, sou-

lignons que c'est avec une sévérité exemplaire que Catherine Kerbrat condamne ceux qui ne s'entourent pas des précautions requises dans la recherche de l'anagramme véritable : « c'est à cette seule condition que l'exhumation des anagrammes peut devenir ... une opération linguistique authentique, au lieu de rester, comme elle l'est le plus souvent, un exercice de haute voltige, une machine folle à produire des sens en tous sens » (pp. 52-53) ... « faute de quoi (pour reprendre une opposition judicieusement formulée par Barthes), voulant mettre au jour la signifiante d'un texte, on verra vite celui-ci se pervertir en 'signifiose' » (p. 53) ... « il serait imprudent de généraliser la lecture paragrammatique » (p. 53). Et elle n'est pas moins tendre pour ceux qui prétendent remettre en cause, à partir du « paragrammatisme », les acquis de la linguistique traditionnelle : « il faut le souligner pour conclure : en dépit de certaines déclarations fracassantes, selon lesquelles l'hypothèse paragrammatique pulvériserait la théorie traditionnelle du signe, les deux lectures sont complémentaires, et non mutuellement exclusives » (p. 54); « en aucune manière, malgré ce que prétendent certains iconoclastes complaisants, l'hypothèse paragrammatique ne saurait supplanter la théorie du signe (dénotatif) » (p. 55) ¹.

Nous pouvons, maintenant, essayer de voir quel pourrait être ce

¹ On peut ajouter que Catherine Kerbrat réserve une belle volée de bois vert à Julia Kristeva qui, déclarant accepter les principes de Saussure relatifs aux anagrammes, les présentait à sa manière (les points d'interrogation sont de C. K.) :

- « a) Le langage poétique donne une seconde façon d'être, factice [?], ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot;
- b) il existe une correspondance des éléments entre eux, par *compte* [?] et par rime;
- c) les lois poétiques *binaires* [?] vont jusqu'à transgresser les lois de la grammaire;
- d) les éléments du *mot-thème* (voire une lettre) s'étendent sur toute l'étendue du texte ou bien sont massés en un petit espace, comme celui d'un mot ou deux ».

Commentaire de Catherine Kerbrat : « Certains points de cette 'paraphrase' de la vulgate saussurienne nous demeurent obscurs; mais l'extension que Kristeva propose de faire subir au concept de paragramme l'est plus encore à nos yeux : il s'agit, semble-t-il, de le rendre responsable de l'ensemble des opérations structurantes qui traversent le texte, et l'intertexte. Mais nous sommes obligés d'avouer que, faute sans doute d'une information suffisante sur les théories du groupe 'Tel Quel', nous ne voyons pas comment, ni où, peut s'arrêter, dans une perspective qui définit la signification d'un texte comme le produit toujours différent d'une activité structurante livrée à la fantaisie du lecteur, la prolifération des sens » (p. 55).

garde-fou dont Catherine Kerbrat requiert la présence. A relire le passage cité plus haut ainsi que les quelques exemples qui apparaissent dans les développements qui le suivent, il me semble que, pour elle, la présence des paragrammes est admissible dès que ceux-ci n'entrent pas en conflit avec le sens du texte. Voici le passage sans doute le plus explicite :

Dans un même texte, aux signes dénotatifs, qui véhiculent l'essentiel de l'information, peuvent se superposer sans concurrence les signes paragrammatiques, avec :

- leurs signifiants, non isomorphes aux signifiants de dénotation, mais qui peuvent leur être redondants (cas des paragrammes non cryptographiques);
- leurs signifiés, parfois redondants, parfois spécifiques, mais jamais contradictoires avec les signifiés de dénotation.

Pour reprendre l'exemple de Saussure, si « Pindarus » ne s'intègre pas à l'isotopie dénotative du début de *L'Énéide*, aucun décryptage paragrammatique de ce mot n'est admissible — ou alors tout est admissible, et le nombre des sens de chaque texte se démultiplie à l'infini, donc tous les textes deviennent synonymes, donc le support textuel indifférent : la signifiose ne mène qu'au non-sens (pp. 54-55).

Cette position amène évidemment l'auteur à accepter sans protestation un certain nombre de cas dont certains sont discutables, pour des raisons diverses. Mais je ne crois pas devoir m'y attarder. Il va de soi qu'on a limité largement les dégâts — ou qu'on a préservé l'essentiel, comme on voudra — si on s'en tient à la position qui vient d'être dite. Et cela n'est pas rien, par les temps qui courent. On ne m'empêchera néanmoins pas de penser que, même dans les cas les plus favorables, on a affaire à une pratique sans grand intérêt, qui n'apporte pas grand chose de bien utile aux textes et qui n'exerce pas chez le lecteur des facultés particulièrement dignes d'être développées.

CONCLUSION

Il n'y a aucune raison de dissimuler que les réactions que m'a inspirées la lecture des théories et des explications recensées jusqu'ici trouvent leur justification première dans une certaine conception de la pratique des textes ou, pour dire les choses autrement, dans la conviction qu'il existe un bon usage de la littérature, qui se traduit par une sorte de morale de la lecture. Il n'y a non plus aucune raison de dissimuler que cette morale ou ce bon usage ne coïncident pas précisément avec les théories développées aujourd'hui par la critique la plus « avancée ». On voit mal en effet, si l'opération de lecture ne consiste plus à cerner au mieux le sens codifié dans le texte, mais se ramène à faire produire par ce texte tous les sens que nous pouvons ou que nous voulons en modifiant à loisir les règles de son décryptage, en fonction de quel critère et au nom de quoi on aurait le droit de refuser un seul mode d'approche et une seule méthode de description et d'interprétation de ses éléments, tantôt réunis, tantôt épars. Il resterait simplement alors à reconnaître l'inanité de toute discussion sur la question qui nous occupe, comme sur quelques autres d'ailleurs.

On voudra bien me croire, j'espère, si j'affirme que je suis tout prêt à en prendre mon parti et à transporter dans un autre domaine, au profit d'une cause moins illusoire, l'activité dont j'ai le goût et dont je suis capable. Mais je ne puis m'y résoudre dans la mesure où il m'apparaît que la simple existence de la plupart de ces travaux dont il vient d'être rendu compte proteste contre le projet essentiel de ces esprits étrangement libertaires qui croient libérer l'homme en dynamitant son langage et en empêchant la littérature d'être ce qu'elle a toujours été, à savoir un merveilleux instrument de communication. La perennité même des considérations sur les sons suppose en effet, me semble-t-il, la conviction, implicite ou explicite, consciente ou non, que le texte n'est pas disponible impunément pour toutes les pratiques. Les hésitations méthodologiques auxquelles nous avons assisté n'ont de sens qu'à partir de là. On ne se demanderait pas dans quelle mesure l'approche des structures sonores doit se faire selon une perspective phonétique

ou selon une perspective phonologique, on n'aurait pas à trancher la question de savoir si les faits à considérer sont essentiellement d'ordre acoustique ou d'ordre articulatoire, on ne débattrait pas de la nécessité de prendre en considération la chaîne sonore dans sa totalité ou de la liberté de ne relever que telle ou telle de ses composantes, si l'on n'était pas guidé par la volonté nette ou confuse de décrire une réalité. On ne peut interdire à personne de penser que la littérature en général et la poésie en particulier sont des domaines où règnent en maître, après la liberté de l'écrivain, celles du lecteur et du critique, mais ceux qui voient les choses ainsi devraient être conscients de ce que leur attitude conduit nécessairement, je le répète, à priver de tout intérêt notre débat et beaucoup d'autres avec lui, qui sont cependant, et depuis fort longtemps, très animés. Des divergences peuvent exister quant à l'exacte part à faire aux contraintes du texte et aux mécanismes habituels de la langue d'une part, à la liberté d'interprétation du lecteur de l'autre, mais la limite, aussi malaisée à tracer qu'elle puisse être, dans le concret, se situe toujours à l'endroit où l'on quitte le terrain des valeurs d'échange, par où passe nécessairement la communication, fondement ultime de tout acte littéraire, pour celui des connotations purement personnelles ou des constructions arbitraires.

Que la littérature ne charrie pas que du rationnel, qu'elle exprime plus ou autre chose que ce que disent explicitement les textes dont elle est faite, il faudrait pour le nier être aveugle ou de la plus extrême mauvaise foi. Que le langage, dont elle tire ses pouvoirs, se prête ainsi à des ruses dont il vaut mieux n'être dupe qu'en le sachant, on n'a pas intérêt à refuser d'en convenir. Mais cela ne signifie en aucune manière que le meilleur lecteur soit celui qui soumet le plus librement le texte à sa propre fantaisie et qui refuse avec le plus d'entêtement de respecter les mécanismes habituels du langage. Et cela ne veut pas dire non plus que la plus sûre manière de cerner le fait littéraire et le fait poétique dans ce qu'ils ont de spécifique consiste à bricoler, à partir des éléments d'un langage préalablement déconstruit, d'étranges machines à mouder tout le sens qu'on veut. Ce qui est du reste remarquable, c'est que ceux-là même qui prônent la lecture la plus active, la plus créative, la plus tributaire de l'imagination, la moins soumise à la rigueur, se retranchent tout de suite derrière des « faits objectifs », ou du moins apparemment tels, dès qu'on dénonce le laxisme de leurs

pratiques. Comme s'ils avaient honte, comme s'ils ne voulaient pas assumer pleinement ce qui prend les allures — on me pardonnera l'expression — d'un curieux onanisme intellectuel.

On se trouve donc sans cesse contraint de poser le problème délicat de la pertinence des descriptions et des analyses qui nous sont proposées. Car il est clair qu'il ne faut pas seulement que celles-ci rendent compte de la présence de certains faits. Il faut encore que la réalité décrite soit une réalité perceptible ou, si l'on veut, fonctionnelle, de la communication. Ainsi, on ne peut que hausser les épaules devant les justifications d'un Jean Ricardou, qui cherche à fonder en raison ses pratiques ludiques en nous renvoyant à la présence constatable d'une consonne répétée, comme si cette seule présence suffisait à cautionner tout ce que l'imagination la plus débridée peut en tirer.

La réaction de Ricardou a au moins un intérêt. Elle attire notre attention sur la répétition en tant que mécanisme fondamental des procédures qui nous ont occupés. Car c'est précisément la répétition qui se trouve être le lieu commun de toutes les entreprises examinées. L'anagramme, chez Saussure, c'est-à-dire à l'origine, n'est pas directement en relation avec la répétition, le principe organisateur se situant dans la reproduction d'un modèle extérieur au texte, sans plus. Mais nous voyons qu'en fin de compte, pour camoufler la trop évidente facilité d'une « démonstration » qui prend son bien où elle le trouve, sans autres règles que celles, changeantes, qui permettent d'atteindre à un but qu'on s'est fixé d'avance, on s'avise de faire appel à la répétition, utilisée de la sorte comme pierre de touche. Ce recours, qui met la dernière main à la plus totale des convergences, comme cette convergence elle-même, ne sont assurément pas dus au hasard. Ils signifient, me paraît-il, qu'à la base de tout raisonnement sur le sujet, il y a la conviction, plus ou moins raisonnée, ou l'intuition, simplement, que la chaîne phonique (ou graphophonique) ne requiert pas l'attention en elle-même, parce qu'elle est là, mais dans la seule mesure où sa configuration rend sa présence sensible.

Ici, je voudrais, en passant et sans m'y attarder, signaler que le jeu des allitérations et des assonances, qui fait l'objet presque exclusif de l'attention des théories envisagées ci-dessus, n'est pas l'unique stratagème par lequel la configuration des signifiants peut retenir l'attention. Mais il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que seul Claude Tatilon fait une place, dans son inventaire des

moyens impressifs, à d'autres ressources — l'étrangeté sonore de certains enchaînements par exemple, — qui retenaient traditionnellement les spécialistes à l'époque précédente, comme si le souci de rompre avec le passé interdisait à nos contemporains de recueillir la moindre parcelle d'héritage.

Toujours est-il que notre problème est celui de la description et de l'interprétation de la chaîne sonore en tant qu'elle manifeste une organisation repérable, qu'on puisse considérer comme générative d'effet, et que, pour l'essentiel, le mécanisme est bien celui de la répétition. Il me semble qu'on est, à partir de là, en droit d'opérer quelques regroupements entre les théories qui ont été envisagées.

Quand on ambitionne de décrire la chaîne comme constituée d'unités équivalentes formant des figures euphoniques, ou comme constituée d'éléments eux-mêmes décomposables en un faisceau de traits pertinents entre lesquels se tissent des relations interprétables dans les termes d'un symbolisme élémentaire, on est en train de supposer l'existence, chez le lecteur, d'une « conscience phonologique » plus ou moins aiguë, qui lui permette de dépasser les variations physiques dues aux contraintes de la combinaison des phonèmes entre eux. Il y a là une sorte de pari sur la prééminence du linguistique sur le physique, de la forme sur la substance, qui est assurément tentant, mais qui n'est sans doute pas non plus sans risques.

A l'inverse, quand on opte pour une description du « continuum sonore » saisi dans sa matérialité, et organisée à partir d'éléments hiérarchisables en fonction des données de la phonétique instrumentale, on occulte en quelque sorte, dans le processus de la perception, la part du sujet, qui est probablement, dans une certaine mesure, conditionné par la dimension linguistique du fait physique observable.

Il faut ajouter que le raisonnement des « phonéticiens », pour solide qu'il apparaisse, ne laisse pas de surprendre par certaines de ses conclusions. Notamment, le rôle très secondaire qu'ils accordent aux consonnes est battu en brèche par l'existence d'un certain nombre de vers où l'effet est manifestement lié à leur organisation beaucoup plus qu'à celle de l'entourage vocalique. Le bât blesse peut-être dans la mesure où les règles de la description sont définies à partir d'une situation normale, je veux dire à partir de la chaîne phonique telle qu'elle se présente généralement, avec ses reliefs

naturels, alors qu'il s'agit précisément, comme on l'a constaté il y a un instant, de rendre compte d'une situation tant soit peu anormale, avec des reliefs créés « artificiellement », au moyen de récurrences sensibles, par exemple.

Mais est-on vraiment acculé à choisir, une fois pour toutes, entre deux voies aussi extrêmes ? D'une part, il est clair que la description phonologique n'épuise pas le réel, qu'elle opère un choix strict dans l'inépuisable richesse du matériau sonore, et on voudrait dès lors savoir si ce choix, fondé sur des critères fonctionnels relatifs à la communication, reste pertinent pour assumer d'autres tâches. En même temps, mais à l'inverse, on ne peut s'empêcher de se dire, d'abord que notre sensibilité de lecteur au phonétique pur a sans doute ses limites également et qu'il ne s'agit donc pas de pousser inconsidérément la description, sans se soucier de son adéquation à rendre compte de notre perception, et, ensuite, qu'il est probablement hasardeux de nier qu'une certaine « conscience phonologique » puisse jouer un rôle, ne serait-ce qu'à l'occasion.

Les modes de description qui font intervenir le symbolisme sonore ne sont pas faciles à situer vraiment par rapport à cette opposition majeure entre point de vue phonétique et point de vue phonologique. L'inventaire des valeurs symboliques se fait à partir des unités « discrètes » que la phonologie distingue, puisque le tableau — aussi raffiné ou aussi rudimentaire qu'il soit — répertorie successivement les consonnes et les voyelles sans tenir compte de leur position dans la chaîne. Pourtant, les valeurs elles-mêmes sont fondées sur un certain nombre de caractères physiques, tantôt acoustiques, tantôt articulatoires, qui ne coïncident pas nécessairement avec les « traits distinctifs ». Position moyenne, donc, d'une certaine manière, mais dont on doit tout de suite voir si elle cumule les avantages ou les inconvénients des deux attitudes dont elle s'inspire. Sur ce plan, on peut reprocher aux considérations relatives au symbolisme phonique, lorsqu'elles ne partent pas uniquement des résultats fournis par les tests psychologiques, de s'en tenir à un inventaire particulièrement sommaire des caractères physiques des voyelles et des consonnes, qui le plus souvent, je le rappelle, ne prend en considération que le trait sur lequel repose le classement articulatoire ou acoustique ¹.

Plus proche, d'une certaine manière, de la perspective phonolo-

¹ Faut-il rappeler une fois encore le cas de la « liquide » *l* ?

gique est la pratique qui consiste à considérer la chaîne phonique comme faite d'éléments récurrents tressant dans le texte des thèmes à la fois phoniques et sémantiques. On ne peut s'empêcher de penser, en tout cas, en lisant l'analyse du *Chant d'automne* qu'on a commentée plus haut, à la phonologie des débuts, d'une époque où le phonème pouvait encore être tenu pour une réalité psychologique, et aux analyses qui en découlaient.

Il faut cependant être prudent, et se demander quelle part revient, dans notre malaise à l'égard du travail de Henri Meschonnic, à la manière de présenter les faits. La formule qui parle du texte comme d'une « totalité signifiante » n'est pas discutable, en effet, si l'on entend affirmer ainsi que le poème est fait, à la fois, de sémantique et de phonétique. C'est seulement l'hypothèse formulée à partir de là, et selon laquelle des trames de sens correspondraient à des trames phoniques, qui apparaît comme peu vraisemblable. On ne voit pas bien pourquoi une association des deux composants du texte s'installerait ainsi plutôt qu'autrement, et en outre le point de départ même du raisonnement, à savoir l'existence d'un réseau phonique organisé selon le principe du même au même, reste tout entier à démontrer.

Les recherches statistiques sur les variations d'occurrences des phonèmes selon la nature des textes envisagés, si elles ne sont pas, elles, malaisées à situer puisqu'elles prennent bel et bien en compte les éléments phonématiques en tant que tels, ne vont pas non plus sans difficulté majeure. Personne ne peut nier qu'il s'agit là d'une voie à suivre, mais il est manifestement trop tôt pour tirer la moindre conclusion un peu ferme des quelques recensements dont on a pu faire état jusqu'ici. De toute manière, une fois les chiffres connus, il resterait à les interpréter. Il n'est pas évident, sauf peut-être pour certains esprits prévenus, que l'interprétation doive nécessairement aller dans le sens du symbolisme.

Après ces quelques réflexions d'ordre général, il est sans doute grand temps de tirer la leçon pratique de tout ce qui a été vu et dit. Je ne surprendrai personne — du moins, je l'espère, — en annonçant qu'il s'agit moins pour moi de donner des recettes d'analyse que de formuler les quelques règles de conduite, toujours prudentes, qu'inspire l'examen de ces entreprises très diverses dont nous venons de nous occuper longuement.

Il n'est pas question de nier l'importance que peut revêtir, dans le fait littéraire en général et dans le fait poétique en particulier,

la manière même dont est organisée la suite des phonèmes qui constitue la face signifiante du texte. Aussi tenté qu'on puisse être, devant les excès trop évidents de certains commentaires, de mettre l'accent sur le caractère essentiellement intellectuel du plaisir poétique, on n'a pas le droit de prétendre que la forme donnée à la matière phonique est indifférente, et dès lors indigne d'intérêt. Etiemble faisait un jour remarquer, avec à propos et non sans humour, que si on « traduisait » les deux vers fameux de Valéry :

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;

par deux vers qui seraient :

Ce paisible toit où marchent quelques pigeons
Palpite entre les pins et les tombeaux,

quelque chose d'important serait irrémédiablement perdu. Même si l'on doit rester méfiant devant des arguments comme ceux-là, dont la trop apparente justesse risque d'occulter les dangers de ces substitutions de phonèmes qui, quoi qu'on fasse, s'accompagnent toujours, en même temps, de substitutions de signifiés, on est forcé d'admettre qu'une certaine qualité sonore contribue au charme des vers authentiques et manque singulièrement à leurs substituts. Je n'entends donc, en aucune manière, encourir un reproche qu'on a cru pouvoir me faire et contre lequel je me suis du reste déjà défendu¹. Ce que je demande, simplement, sans vouloir lancer un débat qui n'a pas sa place en ce lieu, c'est qu'on veuille bien admettre que si la poésie n'est pas, fondamentalement, intraduisible d'une langue à l'autre — ce que rend plus qu'évident l'existence même des innombrables traductions qui se publient de par le monde — cela signifie bien que l'essentiel n'est pas dans l'inimitable distribution des voyelles et des consonnes des textes originaux².

¹ Voir par exemple *Le Vers français au XX^e siècle*, p. 160.

² Dans un autre chapitre du volume que je citais à l'instant, Etiemble émet des réflexions intéressantes — et parfois amusantes — « Sur quelques traductions de Cavafis ». On y trouve un autre exemple de « traduction » du français au français. Le « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » de Mallarmé devient « Tel que l'éternité en soi-même le transforme enfin », ce qui n'est pas mal non plus. Mais Etiemble va loin, me semble-t-il, quand il avance que dans « Je hume ici ma future fumée », « ces u, ... ces f, ... ces

Il est clair, donc, qu'il y a, parmi les mécanismes que la lecture mobilise en nous, quelque chose qui est en relation avec l'organisation de la chaîne sonore. Et cela justifie, dans le principe, les recherches relatives — peu importe la terminologie — à l'« harmonie » ou à l'« euphonie » du vers. On n'attend pas de moi que je répète ce qui a été dit plus haut sur la manière dont les entreprises mentionnées ont été menées. Qu'il me suffise de réaffirmer qu'on n'a pas intérêt à pousser aveuglément dans cette direction, sans se soucier des limites de notre perception, ni sans tenir compte que, l'effet littéraire étant toujours un effet global, il s'impose de ne pas perdre de vue le jeu des autres composantes — sonores et sémantiques — du texte considéré. A quoi j'ajouterai que, personnellement, je ne vois pas très bien l'intérêt de mettre en formules — nécessairement subtiles et multiples — l'infinie diversité des combinaisons possibles. Ne doit-on pas se limiter à fournir à l'analyste un vocabulaire qui lui permette de désigner les mécanismes de base, en nombre nécessairement limité, sur lesquels reposent les organisations les plus complexes ?

Qu'il y ait, dans l'œuvre poétique, ainsi que j'ai essayé à l'instant de le réaffirmer, un « son » et un « sens » qui agissent sur nous conjointement, on en conviendra donc aisément. Que dans notre expérience poétique, cette action se traduise par l'impression que le poème constitue un « objet » à la fois physique et mental, c'est-à-dire fait indissolublement de quelque chose qui est de l'ordre du phonétique et de quelque chose qui est de l'ordre du sémantique, on en tombera d'autant plus facilement d'accord que d'innombrables protestations de poètes ou de critiques vont dans ce sens, au-delà des nuances qui peuvent se manifester dans les termes. Ne remontons pas plus haut : ce que disait Valéry, dans des textes cent fois rappelés, ce que suggérait l'abbé Bremond à travers ses « talismans », c'est probablement, sur ce plan-là du moins, ce qu'essaie de faire entendre un Meschonnic dans son plaidoyer en faveur d'une conception moniste de la littérature. La question essentielle, pourtant, comme je l'ai déjà dit, n'est pas là, elle est de savoir ce qu'il faut déduire de cette impression d'indissolubilité, et comment il faut traduire cette réalité intérieure dès qu'on s'efforce de la dépasser en l'objectivant.

allitérations et ... ce *h* expiré de *hume* ... forment ... plus que le sens du texte le meilleur de [son] plaisir » (p. 211).

Le premier abus à réprimer consiste à tirer de ce mariage intime, de cette fusion irréversible, qu'il y aurait, comme dans tout couple idéal, égalité parfaite entre les deux éléments de départ. C'est en cela déjà, par exemple, que le raisonnement de Valéry laissait à désirer. Nous savons d'expérience — quand on veut bien ne pas l'oublier — que la poésie peut exister sans particulière « harmonie », qu'elle peut exister, même, en dépit d'une certaine cacophonie (et je n'entends pas ici seulement une cacophonie qui serait, comme il arrive, expressive, mais la plate, insignifiante et bénigne rencontre malheureuse de deux ou de plusieurs sons ¹). En revanche, connaît-on un texte reconnu comme éminemment poétique qui vaille par la seule vertu des sons, c'est-à-dire dont le sémantisme soit de la plus totale banalité ²? Non. Il faut avoir le courage de constater que si l'organisation du signifiant n'est pas indifférente, et mérite attention et commentaire dès lors qu'on veut pousser un peu loin l'analyse de l'« objet » poétique, il n'est en aucune manière raisonnable d'y voir le ressort essentiel de la fine mécanique productrice d'effet.

Le second abus est peut-être plus insidieux. C'est le fait de soutenir qu'entre les deux composants de l'« objet » poétique, il y a nécessairement une relation autre que celle de pure et simple coexistence qui est imposée par la nature même du signe linguistique. La position des structuralistes — je pense ici à Jakobson et à Ruwet — qui est pourtant en retrait par rapport aux théories imitatives, me paraît reposer sur un postulat des plus discutables. On avouera, en tout cas, que la manière même dont ils ont illustré le principe des « relations de relations » est dans ce domaine bien peu convaincante. Il ne s'agit pas de soutenir que jamais le modèle ne fonctionne vraiment. L'exemple de *I like Ike*, une fois qu'on met entre parenthèses ce que l'interprétation a, peut-être, d'audacieux, prouve le contraire. Mais pour le reste? La vérité, c'est que

¹ Il faut du reste noter que nous sommes doués, souvent, de ce qu'on pourrait appeler une « surdité sélective » qui nous empêche de percevoir certaines alliances un peu malheureuses. « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur » est bien l'un des plus beaux vers de la langue française, et cela en dépit de son « paplupu », ainsi que le notait un jour Philippe Munot (« La double vie d'un vers de Racine », p. 90, n. 2).

² Les formules qu'on trouve dans les comptines (*amstramgram*) ou les « refrains » du type *lafaridondon lafaridondaine* peuvent évidemment faire illusion, mais leur charge poétique, très mince, est-elle vraiment due à l'assemblage de leurs sons ou à une sorte de « charge culturelle » diffuse?

s'il arrive quelquefois qu'un effet naisse de la découverte d'une relation quelconque (de ressemblance ou d'opposition) entre une configuration réglée des signifiants d'une part et la configuration sémantique d'autre part, cette « relation de relations » n'est qu'un des moyens parmi tous ceux auxquels on peut recourir pour que la chaîne sonore contribue à un effet d'ensemble.

En somme, le processus décrit par le structuralisme jakobsonien n'a pas à être autrement privilégié que les divers moyens impressifs recensés depuis longtemps par la rhétorique, puis par la stylistique, et dont Claude Tatilon a essayé de refaire la synthèse. Car il faut reconnaître qu'il existe bel et bien une série longue et fournie de ces moyens par lesquels, pour parler simple, le son contribue au sens. Ici non plus, je ne voudrais pas qu'on puisse m'accuser d'aveuglement, ou de surdité.

Il y a, d'abord, d'innombrables procédures de mise en relief. Et parmi elles il en est de subtiles. La plupart ont été illustrées par des exemples qui, pour être devenus célèbres, n'en sont pas moins beaux. Il faudrait être de la plus évidente mauvaise foi pour refuser d'admettre que la répétition du *i*, qui occupe les quatre positions sous accent dans ce vers de *Phèdre* :

Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire

est porteuse d'effet. De la même manière, je ne conçois pas qu'on puisse commenter ces trois vers de Baudelaire :

Que ce soit *dans* la nuit et *dans* la solitude
Que ce soit *dans* la rue et *dans* la multitude
Son fantôme *dans* l'air *danse* comme un flambeau

sans remarquer, d'une manière ou d'une autre, que le verbe *danser* est soutenu à la fois par l'organisation de toute la phrase et par la reprise de la préposition. Et je voudrais encore ajouter que je n'ai rien à reprendre — même si elle va très avant dans le démontage des mécanismes de la phonation — à l'analyse du vers fameux d'Agrippa d'Aubigné :

Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise,

quand elle nous fait remarquer que l'articulation des voyelles du mot final « implique [par rapport aux voyelles précédentes] un net changement dans la position des lèvres, notamment pour le *i*, qui

exige en outre une forte tension articulatoire », que cet *i* final accentué « est précédé d'un groupe consonantique (-ksk-) qui nécessite, lui aussi, une grande netteté d'articulation » et qu'il « est allongé par le *z* sonore qui termine le vers » (Ph. Munot, « Une rose d'automne ... », p. 69), pour en arriver à une conclusion formulée en ces termes :

on ne peut ... exclure l'hypothèse selon laquelle la structure phonétique contribuerait, elle aussi, à détacher *exquise* des mots qui le précèdent dans le vers (pp. 69-70).

Nous sommes sans doute ainsi aux limites de ce dont l'analyse peut prétendre rendre compte sans risque de sombrer dans la rationalisation. Mais un tel exemple montre bien qu'il est possible d'aller loin, sans crainte d'être démenti, quand on sait allier la perspicacité à la circonspection.

Il faut parler ensuite de l'harmonie imitative. Car elle aussi existe. Simplement, je me permets de renvoyer, pour ce qui la concerne, aux réserves que je croyais déjà devoir formuler dans *Poésie et Sonorités* : nous n'avons en effet rien appris de neuf, depuis lors, sur le sujet. Encore n'est-il sans doute pas inutile de redire que l'« imitation » ne doit pas nécessairement ses vertus à la nature des sons répétés et, ensuite, que cette forme d'adéquation du signifié au signifiant n'est généralement pas le fait de la poésie la plus haute.

On en arrive ainsi au véritable problème du « symbolisme phonique » et à la place qu'on peut raisonnablement lui accorder dans l'ensemble des moyens littéraires.

La prudence la plus élémentaire commande, à mon sens, de ne pas aller au-delà des résultats qui ont été engrangés par les tests. Ce qui signifie que les phénomènes pour lesquels on a un semblant de garantie sont tous de l'ordre des associations simples dont parlent les psychologues.

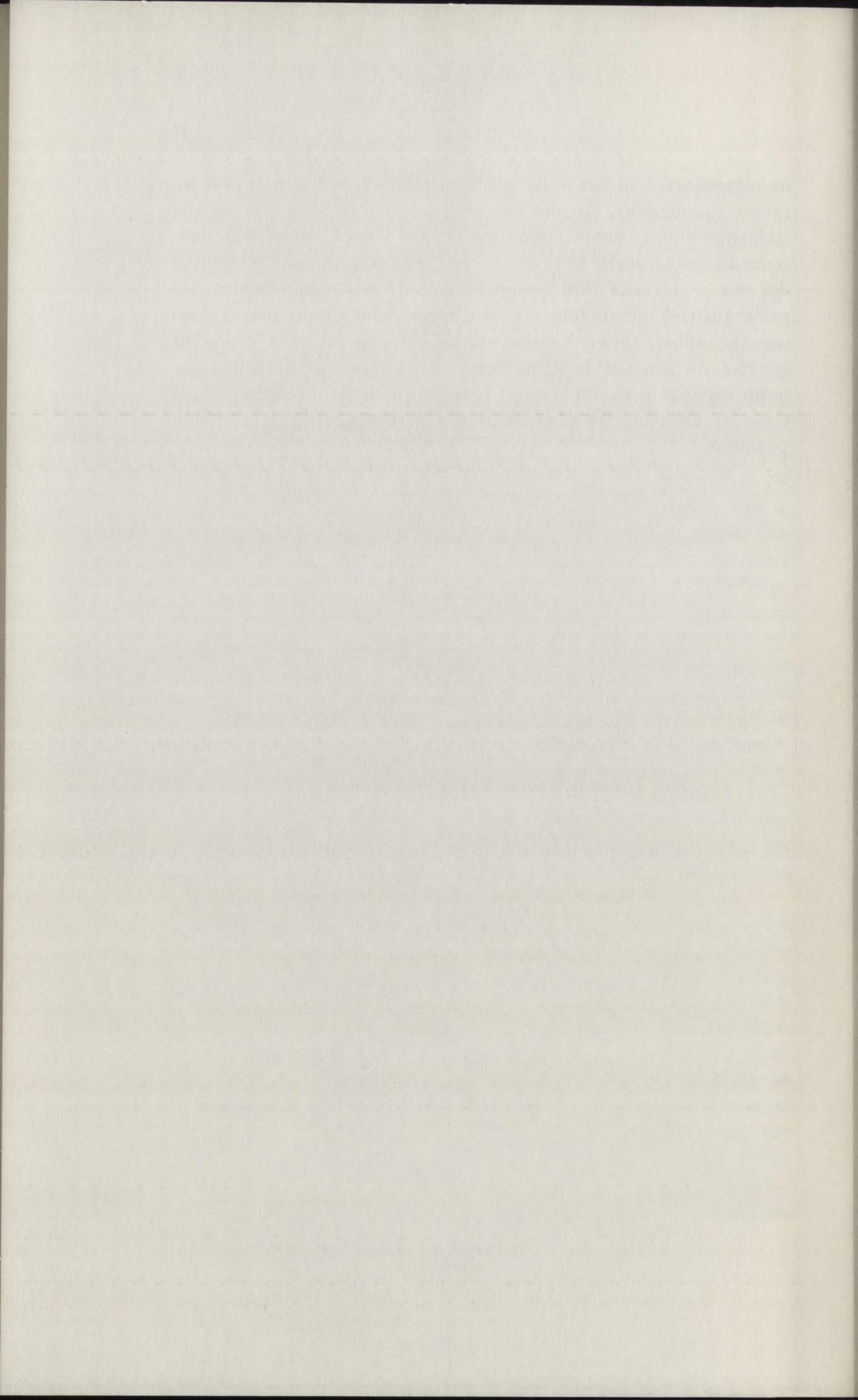
On ne peut oublier, en outre, que même là où le symbolisme est théoriquement possible, rien jusqu'ici n'indique, selon les psychologues eux-mêmes, qu'il entre effectivement en jeu dans l'œuvre littéraire. Une précaution indispensable, en tout cas, consiste à refuser de croire qu'il puisse agir en dehors des endroits où une organisation particulière du signifiant confère à ce dernier des qualités « impressives », pour reprendre la terminologie de Tatilon. Nous en avons eu assez de témoignages divers, à l'occasion du

débat sur le symbolisme lui-même ou ailleurs, quand Riffaterre, par exemple, protestait devant le laxisme des « paragrammes » à la Ricardou, pour admettre que tout commentaire qui s'attarde à une chaîne sonore sans relief est *a priori* douteux.

Ceci nous ramène à cette technique très particulière, dans l'ensemble des stratégies phoniques, que constituent les anagrammes selon Saussure et puis, par extension, les paragrammes de nos critiques contemporains. Il ne s'agit pas de souligner, une fois encore, tout ce que cet engouement brutal pour ce qu'on est tenté d'appeler l'« illusion saussurienne » peut avoir de déraisonnable. Il y a gros à parier qu'il s'agit d'une mode très passagère. Le manque de rigueur du raisonnement qui les fonde comme de la quête qu'ils supposent, d'une part, le piètre bénéfice qu'ils apportent, dans les cas les meilleurs (si on l'évalue en termes d'effet plutôt qu'en termes de dextérité imaginative), de l'autre, voueront nécessairement l'anagramme et le paragramme à la désaffection, dès qu'on aura bien voulu admettre que la lecture ne s'apparente que de très loin à la pratique des tests projectifs et que ce n'est pas pour ce qu'elle déclenche comme mouvement créatif chez le lecteur qu'elle a droit de cité parmi les plus hautes activités de l'esprit humain. Il n'est évidemment pas question d'ouvrir ici le procès de tout un courant de pensée et de toute une pédagogie qui, par l'excès d'une réaction probablement saine dans son principe, exaltent l'individu au point de l'inviter à ne tenir pour vrai, juste et bon que ce qu'il réinvente tout seul. Mais il n'est pas imaginable que ces pratiques dont nous voyons sous nos yeux les résultats désopilants (pour ne parler que de ceux-là) ne portent pas en elles-mêmes leur prochain arrêt de mort.

Ce qui ne signifie nullement qu'il n'y ait rien à retenir — et qu'il ne restera donc rien — de cet engouement de nos contemporains pour la « découverte » saussurienne. Comme souvent, en effet, il ne s'agit là que de l'hypertrophie, par systématisation outrancière et jeu trop libre de l'imagination critique, d'une réalité perceptible. Et le mérite, finalement, de ce délire qui a saisi certains, c'est d'attirer l'attention sur l'organisation sonore grâce à laquelle la suite des phonèmes constitue un « objet » qui nous retient et nous impressionne. L'entrelacs des voyelles et des consonnes, avec ses échos, ses reprises, ses modulations diverses, crée un réseau sensible dont il appartient incontestablement à l'analyste de rendre compte, en étant attentif à ne rien perdre d'un jeu subtil qui accompagne,

au niveau matériel, cet autre jeu, non moins subtil, qui se joue au niveau des signifiés. Rendre un corps à la poésie n'est pas, en soi, condamnable : ce serait même, me semble-t-il, une entreprise hautement louable, si elle ne se faisait, trop souvent, et dans le meilleur des cas — je veux dire quand la volonté est manifestement de parler juste et non de faire assaut d'ingénieuses gamineries — dans une atmosphère de mysticisme, où les actes de foi dans les vertus secrètes du langage le disputent aux affirmations gratuites sur notre capacité à sélectionner et à traduire en structures significatives les éléments les plus ténus qui sont épars dans la chaîne phonique.



BIBLIOGRAPHIE

- ABASTADO, Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique », dans *Romantisme*, 25-26, 1979, pp. 75-106.
- ADAM, Jean-Michel, « Re-lire 'Liberté' d'Eluard », dans *Littérature*, 14, mai 1974, pp. 94-113.
- et GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976.
- ANTOINE, Gérard, *Vis-à-vis ou le double regard critique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- ARON, Thomas, « Une nouvelle révolution saussurienne? », dans *Langue française*, 7, septembre 1970, pp. 56-62.
- BARTHES, Roland, « Proust et les noms », dans *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, pp. 121-134.
- BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis, *Traité général de versification française*, Paris, Charpentier, 1879.
- BOUGNOUX, Daniel, « L'éclat du signe », dans *Littérature*, 14, mai 1974, pp. 83-93.
- CHASTAING, Maxime, « Le symbolisme des voyelles — Signification des I », dans *Journal de Psychologie*, t. 55, 1958, pp. 403-423 et 461-481.
- « La brillance des voyelles », dans *Archivum Linguisticum*, t. 4, 1962, pp. 1-13.
- « Nouvelles recherches sur le symbolisme des voyelles », dans *Journal de Psychologie*, t. 61, 1964, pp. 75-88.
- « Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse », dans *Revue Psychologique*, 1964, pp. 41-56.
- « L'opposition des consonnes 'sourdes' aux consonnes 'sonores' a-t-elle une valeur symbolique? », dans *Vie et Langage*, 147, 1964, pp. 367-370.
- « Si les R étaient des L », dans *Vie et Langage*, 173, 1966, pp. 468-472 et 174, 1966, pp. 502-507.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, Jean-Pierre, « Les récurrences phoniques dans l'alexandrin », dans *L'Information littéraire*, t. 23, 1971, pp. 158-171, pp. 205-220.
- « L'architecture phonique du vers », dans *L'Information littéraire*, t. 25, 1973, pp. 170-178.
- « Structure phonique et poésie », dans *Mélanges de linguistique et de stylistique en hommage à Georges Mounin*, Université de Provence, 1975, pp. 89-100.

- « L'architecture secrète de l' 'Ouverture ancienne' », dans *Europe*, 564-565, avril-mai 1976, pp. 74-103.
- « Équilibres mallarméens », dans *Europe*, 564-565, avril-mai 1976, pp. 161-170.
- CHERVEL, André, « Le débat sur l'arbitraire du signe au 19^e siècle », dans *Romantisme*, 25-26, 1979, pp. 3-33.
- CHISS, Jean-Louis, FILLIOLET, Jacques et MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique française — Initiation à la problématique structurale*, t. 2, Paris, Hachette, 1978, pp. 121-127.
- COHEN, Jean, « Poésie et motivation », dans *Poétique*, 11, 1972, pp. 432-445.
- *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- COQUET, Jean-Claude, « Poétique et linguistique », dans GREIMAS, A. J. et coll., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, pp. 26-44.
- DELAS, Daniel, « Phonétique, phonologie et poétique chez Roman Jakobson », dans *Langue française*, 19, septembre 1973, pp. 108-119.
- et FILLIOLET, Jacques, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.
- DELATRE, Pierre, « Les attributs physiques de la parole et l'esthétique du français », dans *Revue d'esthétique*, 1965, pp. 240-245.
- « From Acoustic Cues to Distinctive Features », dans *Phonetica*, 1968, pp. 198-230.
- « La radiographie des voyelles françaises et sa corrélation acoustique », dans *French Review*, 1968, pp. 48-65.
- DELBOUILLE, Paul, « Paul Valéry et le mythe des sonorités », dans *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, t. 70, 1960, pp. 129-138.
- *Poésie et Sonorités* * — La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons, Paris, Belles-Lettres, 1961.
- « Le professeur de littérature devant les valeurs suggestives des sonorités », dans *Cahiers d'analyse textuelle*, 8, 1966, pp. 7-21.
- « Recherches récentes sur la valeur suggestive des sonorités », dans *Le Vers français au 20^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1967, pp. 141-162.
- « Quelques études récentes sur la structure phonique du vers français », dans *Cahiers d'analyse textuelle*, 17, 1975, pp. 70-91.

* Des comptes rendus ont paru dans les revues suivantes : *Mercur de France*, juin 1962, pp. 369-370; *French Studies*, t. 17, 1963, pp. 299-300; *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, t. 73, 1963, pp. 121-124; *The Modern Language Review*, t. 63, 1963, pp. 446-447; *Neophilologus*, t. 48, 1964, pp. 262-263; *Erasmus*, t. 15, pp. 540-542; *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, t. 42, 1964; *Orbis Litterarum*, t. 21, 1966, pp. 302-307; *Romance Philology*, t. 29, 1975, pp. 99-105. On verra aussi l'article de D. H. MELHEM, « Ivan Fónagy and Paul Delbouille : sonority structures in poetic language », dans *Language and Style*, t. 6, 1973, pp. 206-215.

- « L'interprétation des poèmes », dans *Cahiers d'analyse textuelle*, 13, 1971, pp. 134-142.
- c.r. de Michel GAUTHIER, *Système euphonique et rythmique du vers français*, dans *Le Français moderne*, t. 44, 1976, p. 368.
- « Le pouvoir suggestif des sons », dans *Cahiers d'analyse textuelle*, 18, 1976, pp. 122-131.
- c.r. de Christian Louis VAN DEN BERGHE, *La Phonostylistique du français*, dans *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, t. 88, 1978, pp. 286-288.
- c.r. de Ivan FÓNAGY, *La Métaphore en phonétique*, dans *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, t. 92, 1982, pp. 363-367.
- DEMERS, Jeanne, c.r. de Claude TATILON, *Sonorités et texte poétique*, dans *Études littéraires*, 9, 1976, pp. 602-606.
- DEMORIS, René, « La symbolique du nom de personne dans *Les Liaisons dangereuses* », dans *Littérature*, 36, décembre 1979, pp. 104-119.
- DUPUIS, Michel, « A propos des anagrammes saussuriennes », dans *Cahiers d'analyse textuelle*, 19, 1977, pp. 7-24.
- ETIEMBLE, René, *Poètes ou faiseurs? Hygiène des Lettres, IV*, Paris, Gallimard, 1966.
- FAURE, Georges, *Les Éléments du rythme poétique en anglais moderne — Essai d'une nouvelle analyse et essai d'application au « Prometheus Unbound » de P. B. Shelley*, La Haye, Mouton, 1970.
- FISCHER-JØRGENSEN, Eli, « On the universal character of phonetic symbolism with special references to vowels », dans *Studia linguistica*, t. 32, 1978, pp. 80-90.
- FÓNAGY, Ivan, *A költői nyelv hangtanabol* [La phonétique de la langue poétique], Budapest, 1959.
- « Communication in Poetry », dans *Word*, 17, 1961, pp. 194-218.
- *Die Metaphern in der Phonetik*, La Haye, Mouton, 1963.
- « Le langage poétique : forme et fonction », dans *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966.
- « Les bases pulsionnelles de la phonation », dans *Revue française de psychanalyse*, janvier 1970, pp. 101-136.
- « The Functions of Vocal Style », dans *Literary Style : A Symposium*, Londres - New York, Oxford University Press, 1971, p. 160.
- « Le signe conventionnel motivé. Un débat millénaire », dans *La Linguistique*, t. 7, 1971, pp. 55-80.
- *La Métaphore en phonétique*, Montréal, Didier, 1979.
- FORTASSIER, Pierre, « Transfiguration du langage courant par la poésie ou Comment le poète chante », dans *French Studies*, t. 27, 1973, pp. 30-44.
- GALDI, László, c.r. de Ivan FÓNAGY, *A költői nyelv hangtanabol*, dans *Acta linguistica academiae scientiarum hungaricae*, t. 10, 1960, pp. 199-210.

- GAUTHIER, Michel, « Cinq principes fondamentaux d'euphonie du vers français », dans *L'Information littéraire*, t. 25, 1973, pp. 212-218.
- *Système euphonique et rythmique du vers français*, Paris, Klincksieck, 1974.
- « L'architecture phonique du langage poétique », dans *Paul Valéry contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 377-397.
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques — Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.
- GOOSSE, Marie-Thérèse, « S + F/V = M. Note sur 'Les Chats' de Baudelaire », dans *Poétique*, 12, 1972, pp. 596-597.
- GRAMMONT, Maurice, *Le Vers français*, Paris, Delagrave, 4^e édit., 1937.
- Grand Larousse de la Langue Française*, article « Les Consonnes », t. 2, 1972, pp. 930-931; article « La Phonétique et la Phonologie », t. 5, pp. 4244-4245; article « Les Voyelles », t. 7, pp. 6588-6590.
- Groupe Mu (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet), *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.
- GUIRAUD, Pierre, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953.
- *L'Étymologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 3^e édit., 1972.
- HAUSSER, Michel, « Un aspect de la fonction poétique : la fonction impulsive », dans *Le Français moderne*, t. 36, 1968, pp. 105-132.
- HÖRMANN, Hans, *Introduction à la psycholinguistique*, Paris, Larousse, 1972.
- JAFFRE, Jean, « Prosodie et signification. Essai d'analyse comparée de deux vers », dans *Langue française*, 23, septembre 1974, pp. 119-127.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- *Questions de poésie*, Paris, Seuil, 1973.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KIBEDI VARGA, Aaron, « Le poème et ses lectures », dans *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 23, 1971, pp. 107-124, pp. 349-351.
- *Les Constantes du poème*, La Haye, Van Goor Zonen [1963]; 3^e édit., Paris, Picard, 1977.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- LÉON, Pierre R., « Éléments phonostylistiques du texte littéraire », dans *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, Didier, 1971, pp. 3-18.
- LE HIR, Yves, *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, P.U.F., 1956.
- MALMBERG, Bertil, « Réflexions sur les traits distinctifs et le classement des phonèmes », dans *To honor Roman Jakobson*, 1966, pp. 1245-1251.

- MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Colin, 1974.
- MESCHONNIC, Henri, « Problème du langage poétique de Hugo », dans *Nouvelle critique*, 1968, pp. 134-135.
- *Pour la poétique*, III, Paris, Gallimard, 1973.
- MILLY, Jean, *La Phrase de Proust*, Paris, Larousse, 1975.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 2^e édit., 1975.
- MOUNIN, Georges, *La Littérature et ses technocraties*, s.l., Casterman, 1978.
- MUNOT, Philippe, « La double vie d'un vers de Racine », dans *Cahiers d'analyse textuelle*, 2, 1960, pp. 85-93.
- « Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise, ou la vie seconde d'un vers d'Agrippa d'Aubigné », dans *Cahiers d'analyse textuelle*, 13, 1971, pp. 63-76.
- PETERFALVI, Jean-Michel, *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*, Paris, C.N.R.S., 1970.
- *Introduction à la psycholinguistique*, Paris, P.U.F., 1974.
- PIRON, Maurice, c.r. de Claude TATILON, *Sonorités et poétique*, dans *Le Français moderne*, t. 48, 1980, pp. 88-89.
- POHL, Jacques, *L'Homme et le Signifiant*, Paris - Bruxelles, Nathan-Labor, 1972.
- RASTIER, François, « Systématique des isotopies », dans GREIMAS, A. J. et coll., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, pp. 80-105.
- RICARDOU, Jean, « Belligérance du texte », dans *La Production du sens chez Flaubert*. Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 85-102 et 103-124.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Casque-pipe », dans *Littérature*, 30, mai 1978, pp. 3-17.
- RIFFATERRE, Michael, « Sémantique du poème », dans *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 23, 1971, pp. 125-144.
- *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- RUWET, Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- « Parallélismes et déviations en poésie », dans *Langue, Discours, Société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, pp. 307-351.
- « Malherbe : Hermogène ou Cratyle ? », dans *Poétique*, 42, avril 1980, pp. 195-224.
- SAPIR, Edward, *Linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Romantisme et langage poétique », dans *Poétique*, 42, avril 1980, pp. 177-194.
- STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.

- « Une leçon de flûte », dans *Langue française*, 23, septembre 1974, pp. 99-107.
- SZATHMARI, István, « Qu'est-ce qui entre dans le symbolisme des sons ? », dans *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 21, 1971, pp. 87-104.
- TATILON, Claude, *Sonorités et texte poétique*, Montréal, Didier, 1976.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- « Le sens des sons », dans *Poétique*, 11, 1972, pp. 446-462.
- « Théories de la poésie », dans *Poétique*, 28, 1976, pp. 385-389.
- VALESIO, Paolo, *Strutture dell'alliterazione, grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologne, Zanichelli, 1967.
- VAN DEN BERGHE, Christian Louis, *La Phonostylistique du français*, La Haye et Paris, Mouton, 1976.
- VOGEL, Stéphane, « La vivante arabesque de la voix », dans *Littérature*, 35, 1979, pp. 57-74.
- WESTCOTT, Roger W., « Linguistic Iconism », dans *Language*, t. 47, 1971, pp. 416-428.

INDEX DES NOMS CITÉS

- ABASTADO (Cl.) 39
 ADAM (J.-M.) 154-159, 159-162
 AUBIGNÉ (A. d') 194
 ALTHUSSER (L.) 155
 ANTOINE (G.) 57
 APOLLINAIRE (G.) 73, 75
 ARAGON (L.) 87, 126
 ARON (Th.) 152-154

 BARTHES (R.) 38, 168
 BAUDELAIRE (Ch.) 52, 57-59, 60, 61, 65-69, 71, 82, 119-124, 124-133, 136, 143, 144, 194
 BECQ DE FOUQUIÈRES (L.) 12, 47, 118
 BENTLEY (M.) 20
 BONNEFIS (Ph.) 172, 173
 BOUGNOUX (D.) 162-165
 BRANDES (G.) 39
 BREMOND (H.) 192
 BRIK (O.) 12, 125

 CÉLINE (L.-F.) 165-168
 CHASTAING (M.) 18, 19, 32, 38, 57, 81
 CHATEAUBRIAND (F.-R. de) 13
 CHAUSSERIE-LAPRÉE (J.-P.) 12, 134-138, 141
 CHÉNIER (A.) 109-112
 CHERVEL (A.) 38
 CHISS (J.-L.) 91-92
 CHRETIEN DE TROYES 156-157
 COHN (R. G.) 24
 COHEN (J.) 38, 117
 COQUET (J.-Cl.) 72-78, 79, 80
 CORNEILLE (P.) 49, 51, 95

 DAUDET (A.) 97
 DEGAS (E.) 55
 DEGUY (M.) 153
 DELAS (D.) 44, 47, 59, 63, 78-80, 80-91, 92, 140, 179

 DELATRE (P.) 41, 74, 76, 83, 86
 DELBOUILLE (P.) 32
 DELCROIX (M.) 176
 DELEUZE (G.) 155
 DEMERS (J.) 108
 DÉMORIS (R.) 169-170
 DERRIDA (J.) 155, 162
 DESCARTES (R.) 155
 DIDEROT (D.) 13
 DUPUIS (M.) 150
 DURAND (M.) 58

 EISENHOWER (D. D.) 59
 ELUARD (P.) 101, 159-161
 ETIEMBLE (R.) 191

 FAURE (G.) 98
 FÉNELON 26
 FILIOLET (J.) 80-92, 140, 179
 FISCHER-JØRGENSEN (E.) 23
 FLAUBERT (G.) 171-178
 FÓNAGY (I.) 11, 13, 18, 23, 32-35, 36, 37, 79, 81, 99, 133
 FORTASSIER (P.) 48-55
 FOUCAULT (M.) 155
 FREUD (S.) 174

 GAILLARD (Fr.) 176, 177-178
 GALDI (L.) 32
 GAUTHIER (M.) 12, 134, 139-146
 GENETTE (G.) 9-10, 14, 25, 30, 38-43, 62, 63, 168
 GHIL (R.) 39, 118
 GHYKA (M.) 39
 GOLDENSTEIN (J.-P.) 154-159
 GOOSSE (M. Th.) 133
 GOTHOT-MERSCH (Cl.) 172-173
 GOULET (A.) 175
 GRAMMONT (M.) 9, 11, 12, 13, 28, 31, 32, 42, 43, 44, 47, 53, 58, 59, 81, 97, 101, 118, 133, 140, 167

- GRIMM (J.) 39
 Groupe Mu 115-116, 167
 GUIRAUD (P.) 19, 118
- HAUSSER (M.) 93
 HJELMSLEV (L.) 68
 HÖRMANN (H.) 18
 HUGO (V.) 33, 37, 39, 55, 76, 126,
 142, 157-159, 161
 HUYSMANS (J. K.) 26
 HYMES (D. H.) 47
 HYTIER (J.) 118
- ISOU (I.) 11
- JAFFRÉ (J.) 119-124
 JAKOBSON (R.) 11, 13, 14, 41, 44, 52,
 56-64, 67, 70, 72, 76, 77-79, 83, 89,
 90, 116, 133, 152, 193
 JESPERSEN (O.) 12, 41
 JOHNSON (R. C.) 18
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.) 36-38,
 116-119, 180-184
 KIBÉDI-VARGA (A.) 48
 KÖHLER (W.) 44
 KRISTEVA (J.) 10, 35, 36, 153, 155,
 183
- LACAN (J.) 155
 LACLOS (Ch. de) 169-170
 LAFON (J.-Cl.) 133
 LA FONTAINE (J. de) 50-51, 93, 102-
 106, 119-124
 LAMARTINE (A. de) 136, 141
 LE HIR (Y.) 118
 LÉON (P.) 10, 42, 43-44, 101
 LÉVI-STRAUSS (Cl.) 31, 76
 LYNCH (J. J.) 47
- MAINGUENEAU (D.) 91-92
 MALHERBE (F. de) 48, 63, 139
 MALLARMÉ (St.) 12, 24, 55, 68, 91-
 92, 142, 144, 162-165, 191
 MALMBERG (B.) 79
 MARIVAUX 170
 MARTINET (A.) 41
 MAZALEYRAT (J.) 146
- MESCHONNIC (H.) 71, 76, 124-133,
 153, 190, 192
 MILLY (J.) 168
 MORÉAS (J.) 143
 MORIER (H.) 25-31, 32, 38, 39, 40, 42,
 99
 MOUNIN (G.) 63
 MOURGUES (O. de) 106
 MUKAROVSKY (J.) 152
 MUNOT (Ph.) 70, 193, 195
 MUSSET (A. de) 136
- NABOKOV (V.) 39
 NERVAL (G. de) 136
 NEWMAN (S. S.) 18, 19
- OBALDIA (R. de) 147
 OLDS (W. K.) 18
 ORR (J.) 19
- PETERFALVI (J.-M.) 17-23, 25, 39, 42,
 44, 81
 PETÖFI (S.) 32
 PIRON (M.) 108
 POE (E.) 60-62, 164, 179
 POHL (J.) 18, 32
 PRESCOTT (R. W.) 19
 PRÉVOST (J.) 124
 PROUST (M.) 26, 96, 168, 169
- RACINE (J.) 53, 54-55, 70-71, 72, 79,
 96, 101, 117, 136, 141, 142, 153,
 193
 RASTIER (Fr.) 179
 RICARDOU (J.) 171-178, 179, 187
 RICHARD (J.-P.) 165-168
 RIFFATERRE (M.) 52, 102, 151, 179,
 196
 RICARDOU (J.) 196
 RIMBAUD (A.) 27, 28, 39, 136, 143
 RONSARD (P. de) 142
 ROUSSEL (R.) 171
 RUWET (N.) 63, 64, 65-72, 75, 76-78,
 79, 81, 82, 89, 193
- SAPIR (E.) 17
 SAUSSURE (F. de) 80, 117, 119, 125,

- 147-155, 167, 171, 179, 180, 183,
 184, 196
 SCHAEFFER (J.-M.) 34, 64
 SCHLEGEL (A.) 39
 SHELLEY (P. B.) 98
 SPIRE (A.) 11
 STAROBINSKI (J.) 109-112, 147-149,
 152
 SUZUKI (N. S.) 18
 SWEDENBORG (E.) 26
 SZATHMARI (I.) 32

 TATLON (Cl.) 93-108, 187, 194, 195
 TAYLOR (I. K.) 20
 THORNDIKE (E.) 19
 TODOROV (T.) 10-14, 40, 41, 116, 117,
 125

 TOULET (P. J.) 168
 TROUBETSKOÏ (N. S.) 10
 VALÉRY (P.) 136, 142, 144, 191, 192,
 193

 VALESIO (P.) 62
 VAN DEN BERGHE (Chr.-L.) 24
 VARON (E.) 20
 VENDRYÈS (J.) 168
 VERLAINE (P.) 33, 34, 37, 88-89, 91,
 102, 143
 VIELÉ-GRIFFIN (F.) 28
 VOGEL (St.) 36

 WISSEMANN (H.) 44

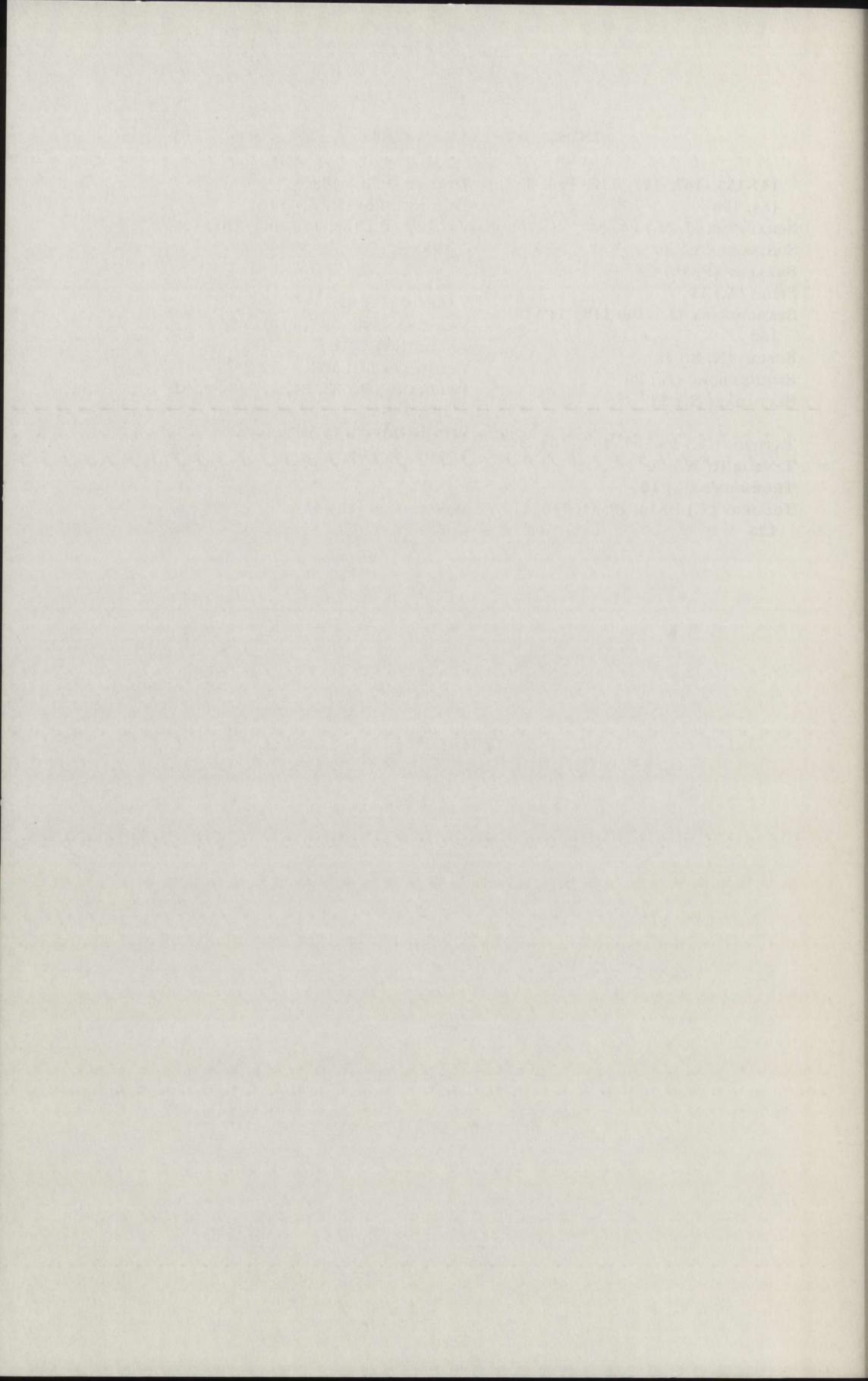


TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
Chapitre premier — Le symbolisme phonique, mirage ou réalité? .	17
1. Les recherches expérimentales	17
2. Interprétations et extrapolations	23
3. Quelques essais de mise au point	38
Chapitre II — La critique littéraire et le symbolisme phonique .	47
1. La tradition au goût du jour	47
2. Pour et contre une approche phonologique	55
3. Une description phonétique affinée	80
4. Une rentrée prudente du symbolisme	92
Chapitre III — La critique littéraire et l'agencement des sons .	115
1. Variations sur la chaîne sonore	119
2. Les recherches sur l'euphonie	134
3. Les avatars de l'anagramme	147
Conclusion	185
Bibliographie	199
Index des noms cités	205
Table des matières	209

TABLE OF CONTENTS

Introduction	1
Chapter I - The general principles of the theory	15
1. The general principles	15
2. The special principles	25
Chapter II - The special principles of the theory	35
1. The special principles	35
2. The special principles	45
3. The special principles	55
4. The special principles	65
Chapter III - The special principles of the theory	75
1. The special principles	75
2. The special principles	85
3. The special principles	95
4. The special principles	105
5. The special principles	115
6. The special principles	125
7. The special principles	135
8. The special principles	145
9. The special principles	155
10. The special principles	165
11. The special principles	175
12. The special principles	185
13. The special principles	195
14. The special principles	205
15. The special principles	215
16. The special principles	225
17. The special principles	235
18. The special principles	245
19. The special principles	255
20. The special principles	265
21. The special principles	275
22. The special principles	285
23. The special principles	295
24. The special principles	305
25. The special principles	315
26. The special principles	325
27. The special principles	335
28. The special principles	345
29. The special principles	355
30. The special principles	365
31. The special principles	375
32. The special principles	385
33. The special principles	395
34. The special principles	405
35. The special principles	415
36. The special principles	425
37. The special principles	435
38. The special principles	445
39. The special principles	455
40. The special principles	465
41. The special principles	475
42. The special principles	485
43. The special principles	495
44. The special principles	505
45. The special principles	515
46. The special principles	525
47. The special principles	535
48. The special principles	545
49. The special principles	555
50. The special principles	565
51. The special principles	575
52. The special principles	585
53. The special principles	595
54. The special principles	605
55. The special principles	615
56. The special principles	625
57. The special principles	635
58. The special principles	645
59. The special principles	655
60. The special principles	665
61. The special principles	675
62. The special principles	685
63. The special principles	695
64. The special principles	705
65. The special principles	715
66. The special principles	725
67. The special principles	735
68. The special principles	745
69. The special principles	755
70. The special principles	765
71. The special principles	775
72. The special principles	785
73. The special principles	795
74. The special principles	805
75. The special principles	815
76. The special principles	825
77. The special principles	835
78. The special principles	845
79. The special principles	855
80. The special principles	865
81. The special principles	875
82. The special principles	885
83. The special principles	895
84. The special principles	905
85. The special principles	915
86. The special principles	925
87. The special principles	935
88. The special principles	945
89. The special principles	955
90. The special principles	965
91. The special principles	975
92. The special principles	985
93. The special principles	995
94. The special principles	1005
95. The special principles	1015
96. The special principles	1025
97. The special principles	1035
98. The special principles	1045
99. The special principles	1055
100. The special principles	1065

BIBLIOTHÈQUE
DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Président : Jacques STIENNON — *Administrateur* : Madeleine TYSENS
Secrétaire : Martine THIRY-STASSIN

CATALOGUE DES DIFFÉRENTES SÉRIES

A. SÉRIE IN-4° (30 × 27,5) « PUBLICATIONS EXCEPTIONNELLES ».

Cette série *n'est pas comprise* dans le Service des Échanges internationaux.

Fasc. I. — RITA LEJEUNE et JACQUES STIENNON. *La légende de Roland dans l'art du moyen âge*. 1966. 411 + 405 pp., 63 pl. en couleurs et 510 pl. en noir (2 volumes) (Prix Achille Fould de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) Épuisé

Fasc. II. — PIERRE COLMAN. *L'orfèvrerie religieuse liégeoise du XV^e siècle à la Révolution*. 1966. 298 + 111 pp., 244 pl. en noir (2 volumes) 1.838 Fb

Les commandes sont à adresser au Service des Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 7, place du 20 Août, 4000 Liège, Belgique.

Fasc. III. — MARGUERITE ULRIX-CLOSSET. *Le Paléolithique moyen dans le bassin mosan en Belgique*. 1975. 221 pp. + 172 pl. et 5 cartes 2.300 Fb

Les commandes sont à adresser à Universa, s.p.r.l., 24, rue Hoender, 9200 Wetteren, Belgique.

Fasc. IV. — MARIE-LOUISE HAIRS. *Les peintres d'histoire anversois au XVII^e siècle*. 1977. 312 pp., 11 pl. en couleurs, 91 en noir 2.600 Fb

Les commandes sont à adresser au Service des Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 7, place du 20 Août, 4000 Liège, Belgique.

B. SÉRIE IN-4° (30 × 23) ATLAS LINGUISTIQUE DE LA WALLONIE.

Cette série *n'est pas comprise* dans le Service des Échanges internationaux.

- Tome 1 : Introduction générale. Aspects phonétiques (100 cartes et notices). Rédigé par LOUIS REMACLE. 1953. 304 pp. 1.484 Fb
- Tome 2 : Aspects morphologiques (122 cartes et notices). Rédigé par LOUIS REMACLE. 1969. 354 pp. 1.908 Fb
- Tome 3 : Les phénomènes atmosphériques et les divisions du temps (70 cartes, 208 notices). Rédigé par ÉLISÉE LEGROS. 1955. 384 pp. 1.908 Fb
- Tome 4 : La maison et le ménage, 1^{re} partie (82 cartes et 190 notices). Rédigé par JEAN LECHANTEUR. 1976. 388 pp. 2.862 Fb
- Les commandes sont à adresser à l'Imprimerie Vaillant-Carmanne, rue Fond Saint-Servais, 4, 4000 Liège, Belgique.

C. PUBLICATIONS DE L'INSTITUT DE LEXICOLOGIE FRANÇAISE DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE.

Cette série est mise en vente par la Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 7, Place du 20 Août, 4000 Liège, Belgique.

1. Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français. 1969. 259 pp. 500 Fb
2. Chrétien de Troyes : « Philomena ». Concordances et Index établis d'après l'édition C. DE BOER. 1970. 248 pp. 500 Fb
3. Les Chansons de Blondel de Nesle. Concordances et Index établis d'après l'édition L. WIESE. 1971. 186 pp. 500 Fb
4. Chrétien de Troyes : « Guillaume d'Angleterre ». Concordances et Index établis d'après l'édition M. WILMOTTE. 1974. 485 pp. (en deux tomes) 750 Fb
5. Les Chansons de Gace Brulé. Concordances et Index établis d'après l'édition H. Petersen DYGGVE. 1979. 412 pp. 550 Fb
6. Jehan Renart : « Le Lai de l'Ombre ». Concordances et Index établis d'après l'édition J. ORR. 1979. 220 pp. 300 Fb
7. Les Chansons de Thibaut de Champagne. Concordances et Index établis d'après l'édition de A. WÄLLENSKÖLD. 1981. 400 pp. 600 Fb

D. SÉRIE IN-8° (23 × 16) BIBLIOTHÈQUE DE LA FACULTÉ DE
PHILOSOPHIE ET LETTRES.

Catalogue des volumes actuellement disponibles (*)

Les fascicules CLXI et suivants peuvent être livrés reliés, moyennant un supplément de prix.

PHILOSOPHIE

- Fasc. LXXV. — HERMAN F. JANSSENS. *L'entretien de la Sagesse. Introduction aux œuvres philosophiques de Bar Hebraeus*. 1937. 375 pp. 2-251-66075-5
- Fasc. CLXVI. — ALBERT HUSQUINET. *La relation entre la mère et l'enfant à l'âge pré-scolaire*. 1963. 452 pp. . . 2-251-66166-2
- Fasc. CXCI. — CHRISTIAN RUTTEN. *Essai sur la morale d'Auguste Comte*. 1972. 262 pp. 2-251-66199-9
- Fasc. CCXXXIV. — AUBERT MARTIN. *Averroès. Grand Commentaire à la métaphysique d'Aristote*. 1984. 308 pp. 2-251-66234-0
- Fasc. CCXXXV. — RICHARD BODÉÛS. *Le Philosophe et la cité. Recherches sur les rapports entre morale et politique dans la pensée d'Aristote*. 1983. 264 pp. 2-251-66235-9

HISTOIRE

- Fasc. CX. — CHARLES LAYS. *Étude critique sur la Vita Balderici Episcopi Leodiensis*. 1948. 174 pp. 2-251-66110-7
- Fasc. CXI. — ALICE DUBOIS. *Le Chapitre Cathédral de Saint-Lambert à Liège au XVII^e siècle*. 1949. xxii-310 pp. 2-251-66111-5
- Fasc. CXV. — RENÉ VAN SANTBERGEN. *Les Bons Métiers des meuniers, des boulangers et des brasseurs de la Cité de Liège*. 1949. 376 pp. et 19 planches (réimpression anastatique) 2-251-66115-8
- Fasc. CXXIV. — JACQUES STIENNON. *Étude sur le chartrier et le domaine de l'Abbaye de Saint-Jacques de Liège (1015-1209)*. 1951. xvi-498 pp., 7 cartes et 40 planches hors-texte (Prix des Amis de l'Université de Liège. 1951) . 2-251-66124-7
- Fasc. CXXX. — DENISE VAN DERVEEGHDE. *Le domaine du Val Saint-Lambert de 1202 à 1387*. 1955. 239 pp. . . 2-251-66130-1

(*) La « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège » se réserve le droit de procéder éventuellement à la réimpression anastatique des épuisés.

- Fasc. CXXXVII. — HENRY THIERRY DESCHAMPS. *La Belgique devant la France de Juillet. L'opinion et l'attitude française de 1839 à 1848*. 1956. c-561 pp. 2-251-66137-9
- Fasc. CXLII. — JEAN-ROBERT KUPPER. *Les nomades en Mésopotamie au temps des rois de Mari*. 1957. xxxii-284 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66142-5
- Fasc. CLXVII. — GÉRARD MOREAU. *Histoire du protestantisme à Tournai jusqu'à la veille de la Révolution des Pays-Bas*. 1962. 425 pp. et 1 hors-texte 2-251-66167-0
- Fasc. CLXXX. — HENRI LIMET. *L'Anthroponymie sumérienne dans les documents de la 3^e dynastie d'Ur*. 1968. 572 pp. (Prix des Amis de l'Université de Liège, 1969) 2-251-66180-8
- Fasc. CLXXXIII. — JEAN-PIERRE MASSAUT. *Josse Clichtove, l'Humanisme et la Réforme du clergé (1472-1520)*. 1968. 904 pp. (en deux volumes) (Prix des Amis de l'Université de Liège, 1970) 2-251-66183-2
2-251-66983-3
- Fasc. CXCII. — NICOLE CAULIER-MATHY. *La modernisation des charbonnages liégeois pendant la première moitié du XIX^e siècle*. 1971. 300 pp. 2-251-66192-1
- Fasc. CXCIV. — NICOLE PEREMANS. *Érasme et Bucer (1523-1536) d'après leur correspondance*. 1970. 165 pp. 2-251-66194-8
- Fasc. CCII. — CLAUDE GAIER. *Étude sur l'industrie et le commerce des armes dans les anciennes principautés belges (fin XIII^e - fin XV^e siècle)*. 1973. 395 pp. avec planches 2-251-66202-2
- Fasc. CCIII. — *Liège et Bourgogne. Actes du colloque de Liège*. 1969. 1972. 258 pp. 2-251-66203-0
- Fasc. CCXIX. — YVONNE CHARLIER. *Érasme et l'amitié*. 1977. 360 pp. 2-251-66219-7
- Fasc. CCXX. — ANDRÉ CORDEWIENER. *Organisations politiques et milieux de presse en régime censitaire. Expérience liégeoise (1830-1848)*. 1978. 504 pp. 2-251-66220-0
- Fasc. CCXXII. — FRANZ BIERLAIRE. *Les Colloques d'Érasme : Réforme des études, réforme des mœurs et réforme de l'Église au XVI^e siècle*. 1978. 320 pp. 2-251-66222-7
- Fasc. CCXXVI. — FRANCIS BALACE. *La Belgique et la guerre de Sécession. Étude diplomatique*. 1979. 638 pp. (en deux volumes) 2-251-66226-X
- Fasc. CCXXVII. — CHRISTINE RENARDY. *Le monde des Maîtres universitaires du diocèse de Liège (1140-1350). Recherches sur sa composition et ses activités*. 1979. 442 pp. 2-251-66227-8
- Fasc. CCXXVIII. — JEAN-LOUIS KUPPER. *Liège et l'Église Impériale aux XI-XII^e siècles*. 1981. 568 pp. 2-251-66228-6
- Fasc. CCXXIX. — MARIE-ROSE LAPIÈRE. *L'Évolution de la lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XI-XII^e siècles)*. 1981. xlvi-434 pp. 2-251-66229-4

- Fasc. CCXXX. — NICOLE HAESSENNE-PEREMANS, *La pauvreté dans la région liégeoise à l'aube de la révolution industrielle. Un siècle de tension sociale (1730-1830)*. 1981. 510 pp. avec deux cartes 2-251-66230-8
- Fasc. CCXXXII. — CHRISTINE RENARDY. *Les Maîtres universitaires dans le diocèse de Liège. Répertoire biographique (1140-1350)*. 1981. 482 pp. 2-251-66232-4
- Fasc. CCXXXVIII. — CLAIRE FALLA. *L'Apologie d'Origène par Pierre Halloix (1648)*. 1983. xxx-192 pp. 2-251-66238-3
- Fasc. CCXLII. — PHILIPPE DENIS. *Les Églises d'étrangers en pays rhénans*. 2-251-66242-1

PHILOLOGIE CLASSIQUE

- Fasc. XI. — JULES PIRSON. *La langue des inscriptions latines de la Gaule*. 1901. 328 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66011-9
- Fasc. XL. — ALBERT SEVERYNS. *Le Cycle épique dans l'École d'Aristarque*. 1928. 476 pp. (Prix Th. Reinach, de l'Association des Études Grecques en France) (réimpression anastatique) 2-251-66040-2
- Fasc. LXXVIII. — ALBERT SEVERYNS. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*. Première partie. *Le Codex 239 de Photius*. Tome I. *Étude paléographique et critique*. 1938. 404 pp. et 3 planches (Prix Gantrelle, de l'Académie Royale de Belgique) (réimpression anastatique) 2-251-66078-X
- Fasc. LXXIX. — ALBERT SEVERYNS. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*. Première partie. *Le Codex 239 de Photius*. Tome II. *Texte, traduction, commentaire*. 1938. 298 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66079-8
- Fasc. LXXXIII. — MARIE DELCOURT. *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique* (réimpression anastatique). 1932. 113 pp. 2-251-66083-6
- Fasc. XCIII. — LOUIS DELATTE. *Textes latins et vieux français relatifs aux Cyranides*. 1942. x-354 pp. 2-251-66093-3
- Fasc. XCVII. — LOUIS DELATTE. *Les Traités de la Royauté d'Éphante, Diotogène et Sthénidas*. 1942. x-318 pp. 2-251-66097-6
- Fasc. CXIX. — MARIE DELCOURT et JEAN HOYOUX. *La correspondance de L. Torrentius*. Tome I. *Période liégeoise (1583-1587)*. 1950. xxii-544 pp. 2-251-66119-0
- Fasc. CXXV. — ALFRED TOMSIN. *Étude sur le Commentaire Virgilien d'Aemilius Asper*. 1952. 160 pp. 2-251-66125-5
- Fasc. CXXVII. — MARIE DELCOURT et JEAN HOYOUX. *La correspondance de L. Torrentius*. Tome II. *Période anversoise (1587-1589)*. 1953. xix-633 pp. 2-251-66127-1

- Fasc. CXXXI. — MARIE DELCOURT et JEAN HOYOUX. *La correspondance de L. Torrentius*. Tome III. *Période anversoise (1590-1595)*. 1954. XIX-662 pp. 2-251-66131-X
- Fasc. CXXXII. — ALBERT SEVERYNS. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*s. Tome III. *La Vita Homeri et les sommaires du Cycle*. I. *Étude paléographique et critique*. 1953. 368 pp. avec 14 planches (réimpression anastatique) 2-251-66132-8
- Fasc. CXXLI. — LOUIS DEROY. *L'emprunt linguistique*. 1956. 490 pp. (deuxième édition) 2-251-66141-7
- Fasc. CLVI. — ROBERT JOLY. *Recherches sur le traité pseudo-hippocratique du régime*. 1960. 260 pp. (Prix Reinach, de l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France, 1961) 2-251-66156-5
- Fasc. CLXX. — ALBERT SEVERYNS. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*s. Tome IV. *La Vita Homeri et les sommaires du Cycle*. II. *Texte et traduction*. 1963. 110 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66170-0
- Fasc. CXCVII. — RENÉ HOVEN. *Stoïcisme et Stoïciens face au problème de l'au-delà*. 1971. 178 pp. 2-251-66197-2
- Fasc. CCIX. — ROBERT HALLEUX. *Le problème des métaux dans la science antique*. 1974. 237 pp. 2-251-66209-X
- Fasc. CCXVII. — JANINE EVRARD-GILLIS. *La récurrence lexicale dans l'œuvre de Catulle*. 1976. 274 pp. . . . 2-251-66217-0

PHILOGOLOGIE ROMANE

- Fasc. XXVIII. — JEAN HAUST. *Le dialecte liégeois au XVII^e siècle. Les trois plus anciens textes (1620-1630)*. *Édition critique, avec commentaire et glossaire*. 1921. 84 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66028-3
- Fasc. LX. — CLAIRE WITMEUR. *Ximénès Doudan. Sa vie et son œuvre*. 1934. 150 pp., avec 5 planches. (Prix biennal Jules Favre, de l'Académie Française) 2-251-66060-7
- Fasc. LXX. — SERVAIS ÉTIENNE. *Expériences d'analyse textuelle en vue de l'explication littéraire*. 1935. 145 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66070-4
- Fasc. LXXIII. — ANTOINE GRÉGOIRE. *L'apprentissage du langage*. Tome I. 1937. 288 pp. (Prix Volney, de l'Institut de France) (réimpression anastatique) 2-251-66073-9
- Fasc. LXXXVI. — ANTOINE GRÉGOIRE. *Edmond-Puxi-Michel. Les prénoms et les surnoms de trois enfants*. 1939. 188 pp. 2-251-66086-0

- Fasc. XCVI. — LOUIS REMACLE. *Les variations de l'h secondaire en Ardenne liégeoise. Le problème de l'h en liégeois*. 1944. 440 pp., avec 43 figures (Prix Albert Counson, de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises) 2-251-66096-8
- Fasc. CIII. — PHINA GAVRAY-BATY. *Le vocabulaire toponymique du Ban de Fronville*. 1944. XXVIII-164 pp., avec 10 cartes 2-251-66103-4
- Fasc. CVI. — ANTOINE GRÉGOIRE. *L'apprentissage du langage*. Tome II. *La troisième année et les années suivantes*. 1947. 491 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66106-9
- Fasc. CIX. — LOUIS REMACLE. *Le problème de l'ancien wallon*. 1948. 230 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66109-3
- Fasc. CXX. — JULES HORRENT. *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*. 1951. 541 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66120-4
- Fasc. CXXII. — JULES HORRENT. *Roncesvalles. Études sur le fragment de Cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*. 1951. 261 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66122-0
- Fasc. CXXIX. — *Essais de philologie moderne (1951)*. 1953. 252 pp. 2-251-66129-8
- Fasc. CXXXV. — LÉON WARNANT. *La constitution phonique du mot wallon. Étude fondée sur le parler d'Oreye*. 1956. 409 pp. 2-251-66135-2
- Fasc. CXXXIX. — LOUIS REMACLE. *Syntaxe du parler wallon de La Gleize*. Tome II. *Verbes. Adverbes. Prépositions*. 1956. 378 pp., 15 cartes 2-251-66139-5
- Fasc. CXL. — PAUL AEBISCHER. *Les Versions norroises du « Voyage de Charlemagne en Orient ». Leurs sources*. 1956. 185 pp. 2-251-66140-9
- Fasc. CXLVIII. — LOUIS REMACLE. *Syntaxe du parler wallon de La Gleize*. Tome III. *Coordination. Subordination. Phénomènes divers*. 1960. 347 pp., 9 cartes 2-251-66148-4
- Fasc. CLVIII. — JULES HORRENT. *Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*. 1961. 154 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66158-1
- Fasc. CLXXVII. — LOUIS REMACLE. *Documents lexicaux extraits des archives scabinales de Roanne (La Gleize)*. 1967. 439 pp. 2-251-66177-8
- Fasc. CLXXVIII. — MADELEINE TYSENS. *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*. 1967. 474 pp., 2 hors-texte (Prix des Amis de l'Université de Liège, 1968) 2-251-66178-6

- Fasc. CLXXXIV. — MONIQUE MAKI-DE SCHEPPER. *Le thème de « La Pythie » chez Valéry*. 1969. 275 pp. 2-251-66184-0
- Fasc. CLXXXVII. — FRANÇOISE DEHOUSSE. *Sainte-Beuve. Cours d'ancienne littérature professé à Liège (1848-1849)*. 1971. LXXXVI-656 pp. et 4 hors-texte 2-251-66187-5
- Fasc. CLXXXIX. — ROGER DUVIVIER. *La Genèse du « Cantique spirituel » de Saint Jean de la Croix*. 1971. LXXIX-536 pp. 2-251-66189-1
- Fasc. CXC. — PAUL DELBOUILLE. *Genèse, structure et destin d'Adolphe*. 1971. 644 pp. 2-251-66195-6
- Fasc. CXCVIII. — *Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine*. Actes du Colloque de Liège. 1969. 1972. 213 pp. 2-251-66198-0
- Fasc. CC. — GEORGES LAVIS. *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XII^e-XIII^e s.). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie - dolor*. 1972. 648 pp. 2-251-66200-6
- Fasc. CCI. — ECKART PASTOR. *Studien zum dichterischen Bild im frühen französischen Surrealismus*. 1972. 154 pp. 2-251-66201-4
- Fasc. CCV. — LOUIS REMACLE. *Documents lexicaux extraits des archives de Stoumont, Rahier et Francorchamps*. 1972. 156 pp. 2-251-66205-7
- Fasc. CCVIII. — *Les relations littéraires franco-scandinaves au moyen âge (Colloque de Liège, 1972)*. 1975. 332 pp. 2-251-66208-1
- Fasc. CCX. — JEANNE WATHELET-WILLEM. *Recherches sur la Chanson de Guillaume*. 1975. 1302 pp. (en deux volumes) 2-251-66210-3
2-251-66910-8
- Fasc. CCXI. — MARTINE THIRY-STASSIN et MADELEINE TYSSENS. *Narcisse. Conte ovidien français du XII^e siècle*. 1976. 177 pp. 2-251-66211-1
- Fasc. CCXII. — CLAUDE THIRY. *Nicaise Ladam. Mémoire et Épitaphe de Ferdinand d'Aragon*. 1975. 181 pp. 2-251-66212-X
- Fasc. CCXVIII. — LOUIS REMACLE. *Notaires de Malmedy, Spa et Verviers. Documents lexicaux*, 1977. 295 pp. 2-251-66218-9
- Fasc. CCXXIII. — ANDRÉ VANDEGANS. *Aux origines de Barabbas. Actus tragicus de M. de Ghelderode*. 1978. 193 pp. 2-251-66223-5
- Fasc. CCXXV. — *Charlemagne et l'épopée romane*. Actes du Congrès de Liège, 1976. 1978. 726 pp. (en deux volumes) 2-251-66225-1
2-251-66925-6
- Fasc. CCXXXIII. — LÉON WARNANT. *Structure syntaxique du français. (Essai de cinéto-syntaxe)*. 1982. 358 pp. 2-251-66233-2

- Fasc. CCXXXVI. — LOUIS REMACLE. *La différenciation des géminées mm, nn, en mb, nd*. 1984. 215 pp. 2-251-66236-7
- Fasc. CCXXXIX. — GEORGES PHOLIEN. *Les deux « Vie de Jésus » de Renan*. 1983. 120 pp. 2-251-66239-1
- Fasc. CCXL. — PAUL DELBOUILLE. *Poésie et sonorités. II. Les nouvelles recherches*. 1984. 208 pp. 2-251-66240-5

PHILOLOGIE GERMANIQUE

- Fasc. LXXXV. — ADOLPHE-LÉON CORIN, *Hundert Briefe von J. E. Wagner an Jean Paul Fr. Richter und August von Studnitz*. 1942. 598 pp. 2-251-66085-2
- Fasc. XCVIII. — RENÉ VERDEYEN. *Het Naembouck van 1562. Tweede druk van het Nederlands-Frans Woordenboek van Joos Lambrecht*. 1945. cxxxii-256 pp., 5 planches et résumé français 2-251-66098-4
- Fasc. CI. — ALBERT BAIWIR. *Le déclin de l'individualisme chez les romanciers américains contemporains*. 1943. 402 pp. 2-251-66101-8
- Fasc. CXXI. — ARMAND NIVELLE. *Friedrich Grieses Roman-kunst*. 1951. 240 pp. 2-251-66121-2
- Fasc. CXXIX. — *Essais de philologie moderne (1951)*. 1953. 252 pp. 2-251-66129-8
- Fasc. CLIV. — PAULE MERTENS-FONCK. *A Glossary of the Vespasian Psalter and Hymns*. 1960. 387 pp. 2-251-66154-9
- Fasc. CLXXXI. — IRÈNE SIMON. *Three Restoration Divines : Barrow, South, and Tillotson. Selected Sermons. I*. 1967. 536 pp. 2-251-66181-6
- Fasc. CLXXXVIII. — ARMAND BOILEAU. *Toponymie dialectale germano-romane du nord-est de la province de Liège. Analyse lexicologique et grammaticale comparative*. 1971. 462 pp. et 1 carte 2-251-66188-3
- Fasc. CXC. — HÉNA MAES-JELINEK. *Criticism of Society in the English Novel between the Wars*. 1970. 546 pp. (Prix des Amis de l'Université de Liège, 1971) 2-251-66190-5
- Fasc. CXCI. — JEANNE DELBAERE-GARANT. *Henry James. The Vision of France*. 1970. 446 pp. 2-251-66191-3
- Fasc. CXCIII. — PAULETTE MICHEL-MICHOT. *William Sansom. A critical Assessment*. 1971. 408 pp. 2-251-66193-X
- Fasc. CXCVI. — MATHIEU RUTTEN. *De Interludiën van Karel van de Woestijne*. 1972. 755 pp. (Prix Joris Eeckhout, période 1972-1973, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde) 2-251-66196-4

- Fasc. CCIV. — JEAN FINCK. *Thomas Mann und die Psychoanalyse*. 1973. 382 pp. 2-251-66204-9
- Fasc. CCVII. — ROBERT LEROY. « *Die Blechtrommel* » von Günter Grass. 1973. 165 pp. 2-251-66207-3
- Fasc. CCVIII. — *Les relations littéraires franco-scandinaves au moyen âge (Colloque de Liège, 1972)*. 1975. 332 pp. 2-251-66208-1
- Fasc. CCXIII. — IRÈNE SIMON. *Three Restoration Divines : Barrow, South, and Tillotson. Selected Sermons. II*. (En deux volumes). 1976. 610 pp. 2-251-66213-8
2-251-66913-2
- Fasc. CCXIV. — JEAN QUENON. *Die Filiation der dramatischen Figuren bei Max Frisch*. 1975. 399 pp. . . . 2-251-66214-6
- Fasc. CCXV. — SIMONE D'ARDENNE. *The Katherine Group*. Edited from MS. Bodley 34. 1977. XII-185 pp. . . . 2-251-66215-4
- Fasc. CCXXIV. — JEAN GOMEZ. *Entwicklung und Perspektiven der Literaturwissenschaft in der DDR*. 1978. 192 pp. 2-251-66224-3
- Fasc. CCXXXI. — GEORGES PÉRILLEUX. *Stig Dagerman et l'existentialisme*. 1982. 276 pp. 2-251-66231-6
- Fasc. CCXXXVII. — ANNETTE GODEFROIT-PATRON. *The Genesis of four Riddarasögur*. 2-251-66237-5

PHILOLOGIE ORIENTALE

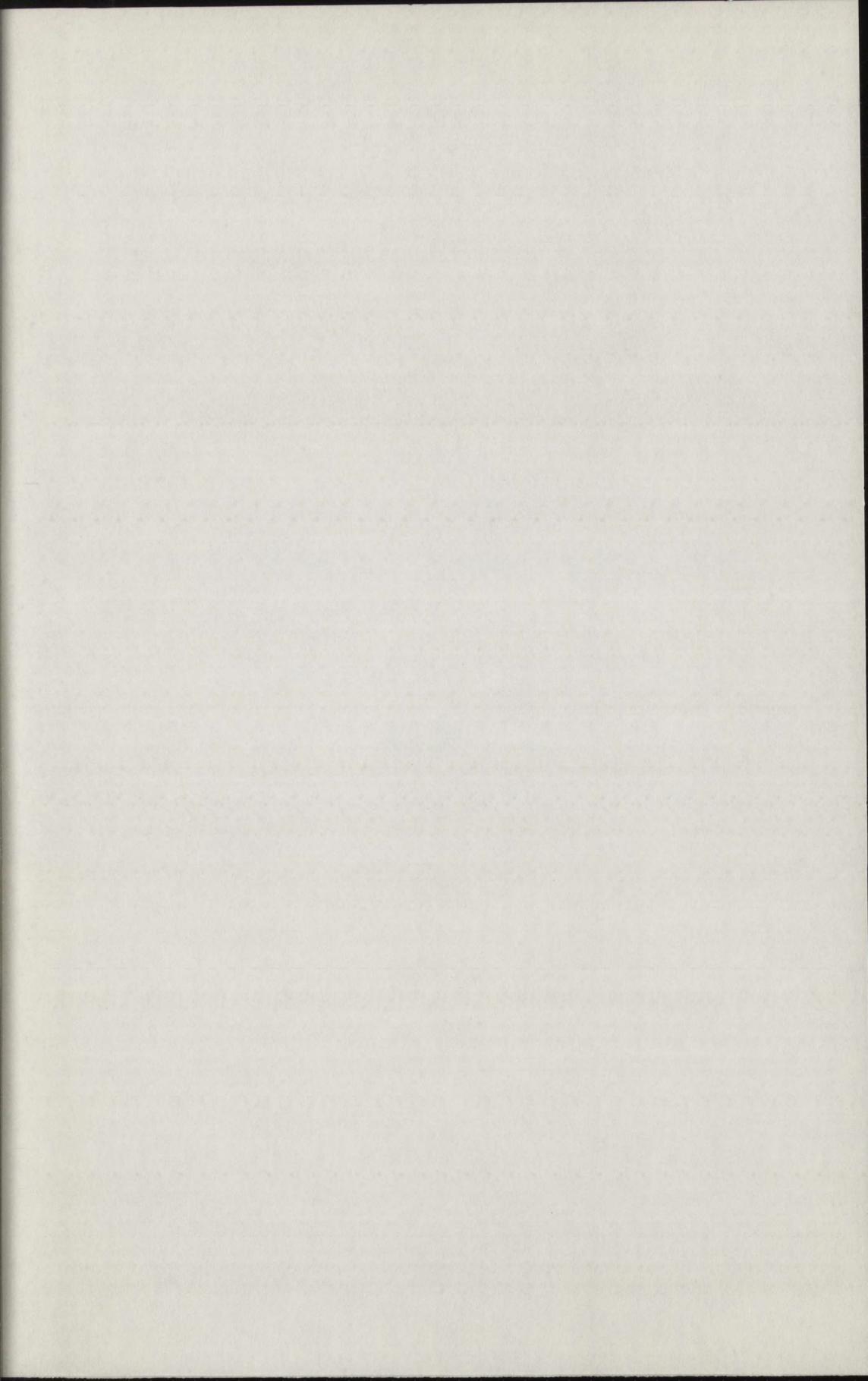
- Fasc. LXXV. — HERMAN F. JANSSENS. *L'entretien de la Sagesse. Introduction aux œuvres philosophiques de Bar Hebraeus*. 1937. 375 pp. 2-251-66075-5
- Fasc. XCV. — Abbé ROBERT HENRY DE GENERET. *Le Martyre d'Ali Akbar*. Drame persan. Texte établi et traduit, avec une Introduction et des Notes. 1947. 144 pp. . 2-251-66095-X
- Fasc. CXLII. — JEAN-ROBERT KUPPER. *Les nomades en Mésopotamie au temps des rois de Mari* (réimpression anastatique). 1982. 283 pp. 2-251-66142-5
- Fasc. CLXXIX. — CHARLES FONTINOY. *Le duel dans les langues sémitiques*. 1969. 256 pp. 2-251-66179-4
- Fasc. CLXXX. — HENRI LIMET. *L'Anthroponymie sumérienne dans les documents de la 3^e dynastie d'Ur*. 1968. 572 pp. (Prix des Amis de l'Université de Liège, 1969) 2-251-66180-8
- Fasc. CCVI. — HENRI LIMET. *Étude de documents de l'époque d'Agadé*. 1973. 92 pp. + 17 planches 2-251-66206-5
- Fasc. CCXVI. — JEAN-MARIE VERPOORTEN. *L'ordre des mots dans l'Aitareya-Brahmana*. 1977. 438 pp. . . . 2-251-66216-2
- Fasc. CCXXI. — MICHEL DEFOURNY. *Le Mythe de Yayati dans la littérature épique et puranique*. 1978. 207 pp. 2-251-66221-9

- Fasc. CCXXXIV. — AUBERT MARTIN. *Averroes. Grand Commentaire à la métaphysique d'Aristote*. 1984. 308 pp. . . . 2-251-66234-0

VARIA

- Fasc. LXXIII. — ANTOINE GRÉGOIRE. *L'apprentissage du langage*. Tome I. 1937. 288 pp. (Prix Volney, de l'Institut de France) (réimpression anastatique) 2-251-66073-9
- Fasc. LXXXVI. — ANTOINE GRÉGOIRE. *Edmond-Puxi-Michel. Les prénoms et les surnoms de trois enfants*. 1939. 188 pp. 2-251-66086-0
- Fasc. CVI. — ANTOINE GRÉGOIRE. *L'apprentissage du langage*. Tome II. *La troisième année et les années suivantes*. 1947. 491 pp. (réimpression anastatique) 2-251-66106-9
- Fasc. CXXIX. — *Essais de philologie moderne (1951)*. 1953. 252 pp. 2-251-66129-8
- Fasc. CLXXII. — *Les Colloques de Wégimont : Ethnomusicologie III*. 1958-1960. 1964. 280 pp. 2-251-66172-7
- Fasc. CLXXXV. — LUC BOUQUIAUX. *La langue Birom (Nigeria septentrional). Phonologie. Morphologie. Syntaxe*. 1970. 498 pp. avec 3 cartes 2-251-66185-9
- Fasc. CLXXXVI. — LUC BOUQUIAUX. *Textes Birom (Nigeria septentrional) avec traduction et commentaires*. 1970. 394 pp. 2-251-66186-7
- Fasc. CCXLI. — RENÉE BARTHÉLEMY et CHARLES HYART. *L'iconographie russe de l'Apocalypse*. 2-251-66241-3

IMPRIMERIE GEROME MICHELS, S.A., RUE DE ROTTERDAM 6, 4000 LIÈGE
PRINTED IN BELGIUM



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARY

