



HAL
open science

Le rythme, le formel, le formalisme

Mitsou Ronat, Pierre Lusson, Jacques Roubaud

► **To cite this version:**

Mitsou Ronat, Pierre Lusson, Jacques Roubaud. Le rythme, le formel, le formalisme. Action poétique, 1975, Poésies en France, 62, pp.61-75. halshs-04005667

HAL Id: halshs-04005667

<https://shs.hal.science/halshs-04005667v1>

Submitted on 27 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Open licence - etalab

Le rythme, le formel, le formalisme

Entretien avec M. Ronat, P. Lusson, J. Roubaud

HENRI DELUY. — Il s'agit d'aborder quelques questions, de donner des informations sur un travail qui s'effectue dans le cadre du « Cercle Polivanov » : travail de Mitsou Ronat et de Jacques Roubaud sur le vers français, travail de Pierre Lusson sur le rythme et le formel. Il s'agit aussi de voir ce qu'il en est, de l'accusation de « formalisme »...

JACQUES ROUBAUD. — Le travail que nous avons entrepris sur le vers français est un point d'application d'un travail général sur la métrique. Nous partons d'un certain nombre de positions théoriques générales sur la métrique et sur la théorie du rythme qui ont été élaborées par Pierre Lusson dans le premier numéro des « Cahiers de Poétique comparée » (publications du Cercle Polivanov). Nous nous appuyons également sur le travail de Jean Claude Milner concernant le décompte des voyelles dans l'alexandrin français. Les études de Halle-Keiser sur la métrique du vers anglais sont notre troisième élément théorique de base...

PIERRE LUSSON. — Nous sommes partis d'un ensemble théorique général pour définir et délimiter un champ spécifique d'application à la poésie...

JACQUES ROUBAUD. — Nous essayons de trouver des points théoriques communs à cet ensemble de travaux et, en même temps, de le rendre le plus concret possible en s'attaquant aux problèmes du vers traditionnel. Pierre devrait maintenant présenter son travail sur le rythme...

PIERRE LUSSON. — La théorie générale du rythme est une théorie très ambitieuse. On a déjà donné des dizaines de définitions différentes du rythme et le plus souvent très confuses même si elles ont une certaine convergence. On s'est donc efforcé de donner un appareil conceptuel pertinent avec comme horizon lointain une formalisation poussée permettant des vérifications...

JACQUES ROUBAUD. — Il est très difficile de faire le départ entre certains concepts philosophiques que l'on met sous le mot rythme et le sentiment du rythme...

PIERRE LUSSON. — Oui, un sentiment du rythme qui recouvre des choses fort variées qu'on peut facilement éliminer d'emblée. Nous n'avons retenu que les éléments communs à toutes les recher-

ches, et aux nôtres, et qui consistent en ceci : on peut parler de rythme chaque fois qu'on peut distinguer deux sortes d'éléments, qu'on appellera « marqué » et « non marqué » tout simplement, et qu'on les énonce d'une manière séquentielle. C'est dire que le champ d'application d'une théorie du rythme est vaste. Pour nous, le rythme est « dialectique séquentielle du même et du différent » ou encore « combinatoire séquentielle du même et du différent » mais dans « combinatoire » il n'y a pas l'élément essentiel qui est le caractère contradictoire de tout donné rythmique.

JACQUES ROUBAUD. — Ça limite déjà considérablement par rapport à tout ce qui a été dit. On a des événements qui se suivent et on les considère sous deux aspects : une identité et une différence. Il faut pouvoir marquer ce qui reste constant et marquer ce qui varie.

PIERRE LUSSON. — Les procédés de marquage vont consister à établir des classes d'équivalence de même et de différent. Chaque fois qu'on se donne un tel type d'équivalence on a un procédé de marquage.

JACQUES ROUBAUD. — Prenons un exemple dans le domaine poétique. Ce sera la quantité des voyelles, voyelles longues opposées à voyelles brèves ou consonnes opposées à voyelles ou voyelles accentuées opposées à voyelles non accentuées. Ce sont ces types d'opposition qui servent de matériel.

PIERRE LUSSON. — Cette notion de procédé de marquage est essentielle dans la théorie du rythme. Il faut en faire un recensement dans les différents domaines et voir comment les marquages s'articulent les uns avec les autres. Il s'agira aussi de savoir dans quels cas les marquages sont séparés, c'est-à-dire qu'un élément peut être marqué de différentes manières et les éléments qui constituent le marquage peuvent varier d'un élément marqué à un autre.

Ça peut varier de différentes manières. Ça peut être toujours la même série de marquages qui s'applique à tous les éléments, ça peut aussi changer d'un élément à un autre.

Le deuxième aspect est l'aspect séquentiel mais avant d'y venir, il faut préciser que lorsque nous disons une suite d'éléments, il s'agit d'éléments *discrets*, ceci est une prise de position par rapport à toutes les analyses qui font intervenir le « continu » d'une manière vague. Un élément *discret*, je préviens ta question, Henri, est un élément qu'on peut distinguer, un à un, comme des objets les uns à côté des autres. Ce qui pose, bien entendu, le problème de parvenir à une « discrétisation » dans un donné qui est nécessairement continu.

JACQUES ROUBAUD. — La discrétisation, c'est la possibilité d'identifier les éléments dont les uns vont être marqués, les autres non-marqués et de les séparer comme janvier de février, etc. La discrétisation se fait d'ailleurs dans un continu. Le travail de Milner est un bon exemple de discrétisation.

HENRI DELUY. — Prenons un exemple vulgaire. Le jour et la nuit sont des éléments discrets dans un continu, la table et le fauteuil sont des éléments discrets mais dans un ensemble qui n'est pas un continu.

JACQUES ROUBAUD. — Pour l'instant, nous ne nous occupons pas du continu, ce qui ne veut pas dire qu'il n'entre pas dans la théorie. Les éléments essentiels sont donc : le marquage, la discrétisation, le caractère séquentiel, et enfin ce que Pierre appelle non pas seulement une combinatoire mais une dialectique et c'est sur ce point que la théorie du rythme de Pierre est différente de tout ce qui s'est fait jusqu'à présent car il y a des « morceaux » de théorie du rythme dans ce qui s'écrit depuis des siècles qui abordent et même explicitement chacun des termes dont nous venons de parler ; mais ce qui est nouveau dans le travail de Pierre c'est que pour qu'il y ait phénomène rythmique il faut qu'il y ait contradiction, qu'il y ait à la fois le même et le différent. Il faut également préciser ceci, prenons le même exemple : nous avons le jour et la nuit, la nuit suit le jour, le jour suit la nuit, la nuit suit le jour, etc., il y a donc deux événements qu'on peut identifier, discrétiser, l'un marqué, l'autre non marqué, ce qui montre bien que le marquage est une notion relative car est-ce que la nuit est marquée par rapport au jour, ou le contraire... Ce phénomène, cette succession est un phénomène pré-rythmique..., pas encore rythmique. C'est insuffisant pour qu'il y ait rythme. En ce sens qu'il y a une alternance régulière, préparatoire au rythme. Mais la répétition indéfinie des mêmes séquences ne crée pas le rythme.

PIERRE LUSSON. — De la même façon une répétition séquentielle désordonnée, sauf heureux hasard, ne crée pas le rythme.

HENRI DELUY. — Un exemple dans le domaine poétique...

JACQUES ROUBAUD. — Prenons la « Légende des siècles ». Et prenons comme « événements » les vers, les alexandrins et les couples d'alexandrins qui riment entre eux. On a ainsi la répétition, sur toute la « Légende des siècles », de couple d'alexandrins rimés qui vont les uns après les autres. C'est un phénomène totalement non-rythmique. Ce ne sont que des alexandrins ; c'est la répétition indéfinie de la même chose et si on regarde les changements de rimes, c'est la répétition de couples d'alexandrins avec

rimes différentes donc ce n'est pas rythmique parce que c'est un changement continu.

PIERRE LUSSON. — On indique simplement le marquage.

JACQUES ROUBAUD. — La répétition de la même chose n'est pas rythmique, ou est pré-rythmique, et le changement perpétuel n'est pas rythmique.

PIERRE LUSSON. — Dans la métrique, la situation du mètre par rapport au rythme est une situation intermédiaire...

JACQUES ROUBAUD. — Dans ce sens, la théorie de Pierre est différente de toutes les autres. Ce qu'on retient en général comme rythme c'est la répétition constante d'éléments où il y a des différences de groupements rythmiques, on dit par exemple le rythme de la valse. Dans le rythme de la valse, il y a un groupement rythmique qui est la cellule rythmique élémentaire répété identiquement à lui-même. Quand il y a répétition identique, le rythme est perdu.

HENRI DELUY. — On confond rythme et marquage ?

JACQUES ROUBAUD. — On confond rythme et mètre..

PIERRE LUSSON. — Le mètre a un rapport avec le rythme. Il faut sans doute ici noter la situation différente de la musique et de la poésie...

JACQUES ROUBAUD. — En poésie, il y a une différence entre métrique et non-métrique, dans le fonctionnement de la poésie, à tous moments, il y a les deux... Jusqu'à présent, en poésie, on ne s'est pas beaucoup intéressé au rythme, mais presque exclusivement au mètre.

PIERRE LUSSON. — Précisons aussi que la suite des séquences n'est pas le hasard et qu'on repère des regroupements avec jeu combinatoire et intrications.

JACQUES ROUBAUD. — C'est très utilisé en musique mais ça existe aussi en poésie. Le meilleur exemple est celui qui a tant excité Dante quand il s'en est aperçu... C'est « La Divine Comédie ». Dans « La Divine Comédie », les vers sont groupés trois par trois, une organisation des événements qui sont groupés trois par trois, c'est un premier regroupement, qui est métrique, puis, en regardant la disposition des rimes, on trouve un premier groupement avec une rime *a* puis une rime *b* puis une rime *a* et ensuite il y a, à nouveau, une rime *b* et puis on change, autrement dit il y a un autre regroupement qui intervient simultanément sur les mêmes éléments

et le « sentiment rythmique » fondamental vient de cette contradiction là...

HENRI DELUY. — Pourquoi « contradiction » ?

JACQUES ROUBAUD. — Parce qu'il ne s'agit pas des mêmes regroupements...

MITSOU RONAT. — Il y a deux types d'analyses différentes...

JACQUES ROUBAUD. — Si on ne considère que le découpage trois par trois, dans « La Divine Comédie », tu as affaire à un mètre et ça n'est pas rythmique c'est la répétition identique d'un même phénomène.

PIERRE LUSSON. — Et pour un autre système de marquage soit il coïncidera avec le marquage métrique, soit il sera en contradiction, c'est un phénomène général.

JACQUES ROUBAUD. — Nous appliquons à nouveau la définition générale, dialectique séquentielle du même et du différent, et pour distinguer ce que nous venons de dire d'une autre définition générale, il y a rythme quand il y a des choses contradictoires, il y a rythme quand il y a deux choses indépendantes qui fonctionnent simultanément, pour nous ce n'est pas non plus rythmique. Autrement dit, dans le cas de la « Divine », pourquoi il y a rythme ? parce qu'il y a deux découpages qui sont contradictoires mais qui ont certains points d'identification. Qui fonctionnent par leurs rapports. Il ne s'agit donc pas de deux découpages hétérogènes mais de deux découpages liés contenant à la fois du même et du différent.

MITSOU RONAT. — L'emploi de la distinction générale marqué/non marqué, et non d'une distinction particulière comme fort/faible, ou long/bref, est tout à fait fondamental. C'est ce qui permet de comprendre la cohérence des formes poétiques et de saisir les homomorphismes, par exemple. Lussion pense que le rythme est présent à tous les niveaux de l'analyse, et non seulement dans la structure superficielle. Jacques et lui ont déterminé qu'au niveau de l'hémistiche, les entités de langue ne pouvaient présenter que des séquences de type iambique *ab ab ab* ou anapestique *aabaab*, ce qui exclue beaucoup d'autres possibilités rythmiques. Eh bien, l'on retrouve l'iambe et l'anapèste à d'autres niveaux d'analyse. Le vers alexandrin est composé de deux hémistiches (*a*)(*b*), le deuxième étant marqué par la rime, ou se divise en trois séquences égales (*a*)(*a*)(*b*), et c'est le trimètre. A un autre niveau encore, le sonnet est aussi iambique-anapestique par la structure de ses strophes 4/4/3/3. C'est ce qui explique la stabilité et le succès de cette forme poétique dans la tradition française.

JACQUES ROUBAUD. — Ce sentiment rythmique s'impose...

MITSOU RONAT. — Le sentiment d'unité et de cohésion qui est lié au sonnet peut s'expliquer en partie par ces correspondances rythmiques à tous les niveaux.

PIERRE LUSSON. — Tous les exemples que vous avez donnés jusqu'à présent sont des regroupements par concaténation...

JACQUES ROUBAUD. — Non...

PIERRE LUSSON. — ... Alors donne un exemple clair d'imbrication rythmique...

JACQUES ROUBAUD. — Le grand exemple c'est le travail formel fait par les trouvères et les troubadours sur les formules de rimes. Si on considère comme un événement élémentaire rythmique une rime terminant la fin d'un vers, il est clair que la nature même de la rime est de recevoir sa réponse mais en dehors de ce qui fonctionne par couple de vers rimant ensemble, cette réponse va se trouver décalée, il y a donc obligatoirement une imbrication. Le phénomène rythmique par imbrication dans le vers rimé intervient. Les dispositions de rimes du sonnet, a b b a, a b b a, représentent de façon assez complexe un événement rythmique imbriqué puisqu'il faut le considérer à la fois comme le groupement a b puis son retournement le groupement b a, et aussi l'imbrication des deux b à l'intérieur des a, c'est un phénomène rythmique qui nous intéresse parce que simultanément interviennent, pour des raisons différentes, plusieurs marquages, plusieurs regroupements, à la fois l'imbrication et la mise bout à bout. Nous travaillons sur des suites d'événements les uns marqués les autres non, donc du point de vue de la description abstraite des choses on a des suites dont on peut analyser les regroupements sans hypothèses concrètes sur la nature des événements. On peut se livrer à des analyses en prenant seulement la combinatoire des événements séparée de leur support concret en faisant simplement des hypothèses abstraites sur le rapport entre le même et le différent...

Tout le problème d'une théorie rythmique particulière soit la musique mesurée du xvii^e soit la poésie métrique française du xix^e consiste à, une fois qu'on a identifié des événements élémentaires, essayer de trouver les rapports de la réalisation, comment ça s'incarne, et les liens avec les rythmes abstraits.

PIERRE LUSSON. — Il faudrait ici reprendre en détail le rapport que j'ai esquissé à Polivanov, il se place dans un cadre, disons « génératif », ce qu'on ne sait pas c'est quelles hypothèses on fait en donnant un tel type de description...

JACQUES ROUBAUD. — J'y ai pensé à un niveau relativement concret. Si je regarde par exemple ce que font Halle et Kaiser dans leur analyse du vers iambique anglais, ils ont une présentation qui est une petite grammaire générative transformationnelle pour construire leurs analyses du vers, leur schéma de mètre, ils ont une sorte de principe de base qui n'est pas de nature linguistique, qui est de nature combinatoire, un principe de comparaison, un principe de maxima dont il faudrait analyser le statut et comment il fonctionne. Quand on examine ce fonctionnement, on s'aperçoit que d'autres principes de maxima pourraient fonctionner, par exemple le vers iambique russe ne marche pas selon le principe de Halle et Keyser.

PIERRE LUSSON. — Par contre en musique, il y a des travaux très intéressants. Ceux notamment de Komar, c'est la théorie de la suspension, on dirait plutôt le retard en français, avec cette théorie on peut illustrer ce schéma général parce qu'on voit assez bien comment on peut donner en termes génératifs une petite grammaire munie de règles de réécriture qui permet de montrer comment le rythme abstrait s'incarne dans le flot temporel et musical. Il faut également cerner la situation de l'analyse rythmique par rapport aux autres types d'analyse. En musique la situation est fort claire. Jusqu'ici la plupart des analyses faites étaient surtout de type harmonique, parce que c'était systématisé depuis longtemps. Cette analyse est très insuffisante même en musique tonale, il faut introduire une analyse séparée, qui a des rapports avec elle, et qui est une analyse suivant des systèmes de hauteur. L'analyse rythmique en est une troisième. Parmi ces trois systèmes d'analyse, l'analyse rythmique n'est pas en situation privilégiée, c'est seulement, parce que la plus difficile, celle qui a le plus été laissée dans l'ombre. Comment situerais-tu, Jacques, la situation de l'analyse rythmique, en poésie, par rapport aux autres types d'analyses formelles ?

JACQUES ROUBAUD. — Il va falloir en venir au travail de Mitsou mais disons rapidement que la situation en poésie est exactement la même, c'est-à-dire que les éléments rythmiques qui ont été décelés sont très généralement des éléments métriques grossiers donc il n'y a pas eu d'analyses rythmiques réelles à l'autre bout il y a des gens qui ont essayé de faire des analyses rythmiques qui sont ultra-fines et qui posent un autre type de problème c'est-à-dire que si on multiplie les distinctions et les marquages on va voir apparaître une quantité considérable de variations à l'intérieur d'un sonnet de Baudelaire ou de Nerval, si on multiplie les phénomènes sonores ou syntaxiques ou autres que l'on a marqué on va en voir apparaître énormément, la question alors posée est de savoir en quoi ce qui a ainsi été découvert se sépare du chaos.

JACQUES ROUBAUD. — Problème d'analyse quantitative en particulier, nous avons en cours un certain nombre de types d'analyses quantitatives du genre suivant : on prend Phèdre et puisqu'on a dit que du point de vue des groupements rythmiques fondamentaux dans les hémistiches il y avait le groupement iambique et le groupement anapestique, si on écrit tous les événements qui se passent dans Phèdre de ce point de vue on peut se poser la question évidente : est-ce que, quand il y a un événement iambique, il y a une préférence après pour un événement iambique ou un événement anapestique, y a-t-il une corrélation, des régularités qui apparaissent entre les événements ? Il semble qu'à ce niveau là il y ait une indépendance puisque la répartition qu'on obtient est de hasard. Pour arriver à cette conclusion il faut d'ailleurs faire appel à tout l'appareil de la statistique la plus récente.

Nous allons maintenant enchaîner sur le travail de Mitsou. Nous nous sommes posés l'exemple concret de l'analyse du vers alexandrin classique et quand on a identifié les événements élémentaires, vu comment ils se combinaient, on donne donc une théorie combinatoire rythmique de l'alexandrin mais immédiatement dès que les problèmes rythmiques sont posés (en particulier comment identifier les groupements rythmiques élémentaires ?) on voit qu'interviennent les hypothèses que l'on doit faire sur ce qu'on peut appeler la phonosyntaxe du français c'est-à-dire qu'il y a des phénomènes de rimes ou des phénomènes de marquages de fin de segments syntaxiques, l'organisation syntaxique du vers, tout cet ensemble est important même pour l'identification des événements.

Autrement dit, il s'agit de bien débrouiller comment le français, la syntaxe et la phonologie interviennent dans la théorie de l'alexandrin. En particulier dans la théorie de Milner du décompte des voyelles, interviennent les hypothèses que nous avons sur la phonologie du français. Les questions de marquage ne peuvent pas être traitées de façon valable si on ne les rapporte pas à l'analyse phonosyntaxique du français. C'est dans cette voie que Mitsou a commencé à travailler, elle est partie d'un problème extrêmement concret qui saute aux yeux dans la poésie du théâtre classique ; si on prend le vers très connu « Pour réparer des ans l'irréparable outrage » il y a un phénomène de détachement du complément, de « des ans » par rapport à « outrage » qui a été déplacé par rapport à la manière dont on le dirait dans la langue usuelle, Mitsou s'est demandé quelle était l'étendue de ce phénomène, comment il se plaçait dans la métrique et comment la façon de composer les vers, la théorie de l'alexandrin pouvait traiter ce phénomène.

PIERRE LUSSON. — Il me semble que ces marquages illustrent assez bien le marquage par coïncidence.

MITSOU RONAT. — C'est ce que j'appelle le renforcement.

PIERRE LUSSON. — C'est un cas où les marquages sont séparés et où il y a un type de renforcement dû à la coïncidence de tous les marquages, c'est un bel exemple de la théorie générale.

MITSOU RONAT. — Je suis donc partie également de la théorie de Halle et Keyser, et du travail de Milner, et surtout de l'exposé théorique qui accompagnait sa règle du décompte des voyelles dans l'alexandrin. Il a montré que la règle de correspondance entre la position métrique et la voyelle de la langue n'était pas arbitraire, mais qu'elle existait déjà comme règle phonologique de la langue, la seule différence était son domaine d'application : il faut considérer le vers comme un « mot phonétique unique », un syntagme majeur, même s'il contient trois phrases indépendantes. Il propose une théorie des relations de la poétique et de la linguistique, dans laquelle les règles de la poétique sont définies comme spécifiques, mais non autonomes vis-à-vis des règles de la langue.

JACQUES ROUBAUD. — C'est parce que les règles ne sont pas indépendantes qu'elles vont pouvoir intervenir pour le rythme.

MITSOU RONAT. — Milner s'oppose à l'idée d'une poétique entièrement indépendante de la langue, ainsi qu'aux théories qui confondent linguistique et poétique, en faisant de la linguistique appliquée. Et à mon avis sa position reflète les thèses de Jacques sur la poésie comme mémoire et code de la langue. Le rapport entre les deux théories, poétique et linguistique, se reflète dans le rapport entre les deux objets, langue et langage d'une part et poésie d'autre part. Il faut lire à ce sujet le n° 6 de *Change*, la Poétique/la Mémoire. C'est à partir de telles positions théoriques que j'ai pu trouver et formaliser les contraintes imposées à cette règle de « méta-position » dans le vers classique. L'inversion des compléments prépositionnels est connue depuis toujours, mais elle semblait si naturelle que personne ne s'en était occupé vraiment. Aucun art poétique, à ma connaissance, ne donne de règles explicites sur les méta-positions permises et des méta-positions interdites. Les rhétoriciens essaient de leur trouver des raisons « esthétiques », mais leurs arguments sont peu convaincants.

Seul, un professeur aux U. S. A., Ratermanis, a suggéré que ce que j'appelle méta-position a une fonction rythmique...

JACQUES ROUBAUD. — C'est quelqu'un d'extrêmement fin, un Lithuanien élève du Cercle de Prague, que j'ai rencontré à Iowa.

MITSOU RONAT. — C'était une intuition intéressante, mais il fallait démontrer comment une chose pareille était possible, car les autres inversions de la langue, par exemple l'inversion du sujet, n'ont pas cette fonction. J'ai dépouillé un assez grand nombre de textes, et fait des sondages, allant du xvi^e au xix^e siècle. En relevant toutes les possibilités syntaxiques, je me suis aperçue que beaucoup de choses étaient interdites. Jacques m'a fait remarquer que l'un des éléments impliqué dans la métaposition devait se situer obligatoirement à la fin de l'hémistiche...

JACQUES ROUBAUD. — Ou les deux : « Pour réparer des ans/ l'irréparable outrage ». C'est une remarque purement empirique que je ne pouvais expliquer dans la mesure où pour comprendre ce qui se passe, il faut situer cette opération linguistique dans la syntaxe...

MITSOU RONAT. — Pour expliquer cela, j'ai fait intervenir la théorie des frontières phonologiques de Chomsky et Halle, et la théorie des traces de Lisa Selkirk. Je ne peux entrer ici dans des détails trop techniques (je renvoie au numéro 7 des *Cahiers de Poétique Comparée*) ; en résumé, j'ai montré que l'intonation de la langue normale dépendait pour une part des frontières abstraites que l'on supposait à la structure phonosyntaxique d'une phrase, et que cette règle opérait également au niveau de l'hémistiche. La métaposition met en coïncidence des éléments de la langue et du mètre, et l'effet consiste en un renforcement de la structure du mètre, de sa cohésion en tant qu'unité. Mais pour arriver à ce résultat, il fallait passer par un certain degré d'abstraction et de « sophistication » comme on dit, car il faut savoir ce qu'est la structure du mètre, et ce qu'est la structure syntaxique, pour pouvoir les comparer. Il est donc normal que personne ne se soit préoccupé des métapositions auparavant. Le « point de vue » manquait pour regarder ces faits qui n'avaient rien de caché. Des découvertes de ce genre sont très jouissives pour les chomskiens : elles constituent une preuve supplémentaire de la force de la théorie, qui a suggéré de nouvelles questions, et apporté des réponses « inouïes ».

JACQUES ROUBAUD. — Il s'agit du vers français d'une époque donnée...

MITSOU RONAT. — Oui, l'étude est limitée au vers classique ; j'ai trouvé des contre-exemples à mes contraintes à partir de 1850 (très peu) et surtout au xx^e siècle, par exemple chez Valéry. Mais ceci est lié à la destruction de l'alexandrin, que Jacques étudie en ce moment.

Il y a un autre aspect de la métaposition qui intéresse la poétique et la linguistique, c'est, en dehors des contraintes métriques, ce qu'elle peut faire dans la phrase. Là on remarque que si l'on change complètement la longueur des mots (sans toucher à la structure syntaxique) on parvient à des phrases ininterprétables. Essayez avec ces vers de Molière : « Et comme on ne voit pas qu'où l'honneur les conduit/Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit... » La métaposition se permet des extractions impossibles en prose, et n'est possible que parce que le vers permet la « remise en ordre » de la phrase. Je montre comment dans les *Cahiers de Poétique Comparée*. Je montre aussi pourquoi c'est cette opération poétique-là qui a été retenue par l'histoire poétique : parce que la structure même de la langue française la « soutenait », tandis que d'autres tentatives ont littéralement échoué, comme celle de Philibert Bugnyon, qui a tenté d'appliquer au français des règles de la syntaxe latine.

JACQUES ROUBAUD. — Je voudrais ajouter une précision. Cela n'était pas possible à l'époque. Il n'est pas impossible que ça le devienne après les périodes exploratoires. Dans ces périodes, les gens font un tas de choses, certaines marchent, d'autres pas, mais ça ne veut pas dire qu'elles ne sont pas en réserve...

MITSOU RONAT. — Je vois ce que tu veux dire, tu penses par exemple au sort qui a été fait à Jodelle par Ronsard. Je pense aussi à l'une de tes thèses, selon laquelle à toute définition de la poésie, on pourra opposer un contre-exemple, c'est-à-dire écrire un poème qui la niera. Mais personnellement j'apporterai une distinction entre les principes ou préceptes poétiques qui sont « soutenus » par la langue, et ceux qui ne le sont pas. Dans le premier cas, il est exact que des raisons diverses peuvent amener l'hégémonie d'une forme sur une autre, bien qu'elles soient toutes deux compatibles avec la langue. C'est par exemple le « choix » d'une césure médiane forte au xvi^e siècle, contre le trimètre, etc., etc. Le cas est un peu différent lorsqu'on oppose Philibert à Pierre de Ronsard. Indépendamment des considérations esthétiques, on peut prévoir qu'une contrainte poétique tout à fait incompatible avec les lois de la langue ne fera pas long feu, si j'ose dire. Surtout s'il faut mémoriser les poèmes. C'est ce qui est arrivé à la métrique quantitative de Baïf.

HENRI DELUY. — Nous pouvons peut-être maintenant en venir à notre dernière question L'« accusation » de formalisme.

JACQUES ROUBAUD. — Je pense qu'il faut poser trois problèmes puisque nous parlons de notre travail en poétique. Il y a trois chapitres d'accusation. Le premier c'est : vous êtes un poète formaliste, le deuxième ; vous faites de l'analyse de la poésie, de la

poétique, formaliste, le troisième, la forme la plus élaborée ; votre analyse de la poétique est formaliste parce que vous êtes un poète formaliste ou le contraire, c'est-à-dire qu'il y a un lieu. Les trois choses sont assez liées, je vais les aborder ensemble. Ce qui rend le débat difficile, c'est : qu'est-ce que ça veut dire au juste que d'être accusé d'être formaliste ? C'est une accusation qui a une histoire, c'est donc un débat en grand partie historique. La qualification de formaliste, il faudrait peut-être voir à quand elle remonte, mais en tout cas pour ce qui nous concerne elle remonte à l'étiquette qui a été mise sur les formalistes russes.

PIERRE LUSSON. — C'est un vieux débat. On retrouve le même type d'accusation, avec les mêmes arguments à propos de J.-S. Bach, à l'époque...

JACQUES ROUBAUD. — C'est un tronc commun qui est peut-être un peu trop général parce que le débat dans les termes où il est posé aujourd'hui remonte bien aux formalistes russes et donc finalement, comme le dit Henri, au couple antithétique « formalistes/engagés ».

HENRI DELUY. — L'élément politique, idéologique donne un trait particulier au débat à partir des années dix-vingt... Il n'est sans doute pas indispensable d'insister ici : on peut supposer que les lecteurs de notre revue ont suivi notre travail de ces dernières années. Si on veut sortir du tronc commun et préciser, dans le domaine de la littérature et plus particulièrement de la poésie, le débat ne peut être valablement approché s'il n'est pas mis en situation. Il remonte aux formalistes russes (et non pas au Cercle de Prague qui est tout de même nettement postérieur). C'est, si on prend un raccourci, la victoire de la Révolution d'Octobre qui donne un tour nouveau et autre au débat, avec les questions posées sur la place et le rôle de la poésie dans la nouvelle société. Il faut dire que c'est encore en ces termes, sur un plan général, que fonctionne l'accusation et la reprise en compte.

MITSOU RONAT. — Il y a aussi les partisans de la « tripe » qui oppose le « vécu », la poésie du quotidien, du ressenti, au formalisme...

JACQUES ROUBAUD. — Dans l'état actuel des choses, cette manière de poser le problème, d'opposer le « vécu » au formalisme n'est qu'un masque du même débat.

PIERRE LUSSON. — C'est une résurgence de l'irrationalisme...

HENRI DELUY. — C'est le même problème et pas tellement la question de l'irrationalisme. Il ne faut pas tout mélanger car,

comme par hasard, nous trouverons de nombreux rationalistes militants partisans de la poésie de la « tripe », du jet direct du sentiment dans le poème. C'est la conception du langage qui est en cause. Leur idéologie spontanée du langage et leur idéologie spontanée du politique qui interviennent.

JACQUES ROUBAUD. — Je vais non pas donner réellement une réponse mais des éléments de ma position. Je pense qu'il y a un déplacement à opérer, un déplacement dans la définition en distinguant des formalistes et des non formalistes, c'est-à-dire des gens qui travaillent fondamentalement dans un couple antagoniste fond/forme et qui disent que ça c'est une contradiction de base, qui privilégient soit un terme soit l'autre de cette contradiction posée comme fondamentale et par conséquent pouvant se renvoyer de l'un à l'autre l'accusation de formalisme ou de négliger la forme. Je fais là bien entendu référence à Brecht.

Ma position actuelle serait de leur retourner l'accusation ; ce sont eux les formalistes.

HENRI DELUY. — C'est la position de Brecht au cours du débat avec Lukacs...

JACQUES ROUBAUD. — Ils font une dénégation du formel ; ils sont formalistes parce qu'ils ont la dénégation du formel. Nier le formel ou ne voir que lui, c'est une façon similaire de voir les choses. Ma position quand j'écris et quand j'examine la théorie poétique, c'est de reconnaître l'existence du formel et de déterminer comment il fonctionne et quels sont ses rapports avec le reste...

HENRI DELUY. — Il faut bien voir qu'il y a eu une position, disons extrémiste, de certains formalistes, une sorte de provocation qui consistait à rabattre la littérature, et plus encore la poésie, au fonctionnement d'un ensemble de procédés. C'était une réponse, une réponse à tous ceux qui disaient « vos trucs, là, ça agace des mots, ça manipule mais on ne sait pas *de quoi il est question* ». Ce qui est toujours gommé, c'est le lien entre la poésie et la langue au nom d'un instrumentalisme qui, même nié, fait retour à tous coups.

JACQUES ROUBAUD. — Le problème se pose de la même manière à propos de l'étude des phénomènes linguistiques. Il y a là aussi une dénégation du formel qui est la même chez les pragmatismes-behaviouristes et chez les sémanticiens. Pourquoi cette attitude là est-elle celle qui est véritablement formaliste ? : imaginer que les éléments de la poésie c'est uniquement les éléments formels décelables que l'on peut combiner et travailler sur ces combinaisons c'est une attitude formaliste ; ou bien imaginer qu'il y aurait, au

contraire, une utilisation naturelle du langage dans laquelle ce que l'on va dire pourrait s'exprimer d'une façon non brimée, en voilà une autre. Dans les deux cas, il s'agit d'une attitude formaliste car il y a une idée sous-jacente simpliste de la façon dont les éléments s'agencent et cette idée est la même, et chez les gens qui ne s'intéressent qu'aux aspects rhétoriques de la littérature, aux aspects mécaniques du fonctionnement de l'appareil poétique et chez les gens qui ne s'intéressent qu'au fond, à ce qui est dit... Un point de vue non formaliste, à la fois sur le plan de l'écriture et sur celui de l'analyse consiste à refuser cette dichotomie, à essayer de trouver les caractéristiques du fonctionnement formel qui sont significatives à un certain moment de la théorie et de l'état de la langue. Il y a un point de vue en théorie linguistique qui consiste à dire qu'un des éléments fondamentaux de l'organisation linguistique c'est la syntaxe et que la syntaxe a des règles de fonctionnement, d'organisation décelables et que l'on peut donc faire une théorie de la syntaxe et que l'on ne peut réellement aborder les problèmes de la signification qu'à travers cet appareil, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de sens dans la syntaxe. Faire une sémantique qui ne s'intéresse pas à la syntaxe, qui ne s'intéresse qu'aux sons, au discours, au sens, et encore faudrait-il savoir comment on le définit, ça implique de toutes façons une théorie de l'organisation formelle de la langue qui est d'une pauvreté et d'une inefficacité terrifiantes. Pour la poésie j'ai la même position. Il y a un phénomène formel en poésie et travailler formellement c'est donc nier la position formaliste naïve. Ceci dit la différence entre le travail poétique et le travail linguistique c'est que, à mon avis, il y a actuellement des éléments sérieux d'une théorie de la syntaxe, il n'y a pas d'éléments sérieux d'une étude du formel en poésie. Il ne peut pas y avoir d'élément sérieux d'une étude du formel en poésie parce que ça n'est pas un phénomène universel, il n'y a pas une organisation formelle universelle indépendante de la poésie... C'est pourquoi je ne prends pas en compte le terme de formaliste. Je déplace la question et la renvoie à ses auteurs.

J'insiste à nouveau sur la distinction entre le travail formel en poésie et le travail formel dans la poétique.

PIERRE LUSSON. — Ne serait-ce que parce que la poétique a une perspective scientifique...

JACQUES ROUBAUD. — Si tu analyses en poétique l'organisation de textes poétiques préexistants et l'organisation de la langue ce n'est pas du tout la même chose que de te placer quand tu composes des textes poétiques dans la position d'effectuer un travail formel. Un travail formel en poésie tient compte des textes écrits, se situe donc dans une tradition, travaille sur cette tradition, sur

des hypothèses sur le rapport entre la poésie et le langage, utilise aussi bien la théorie, les intentions, ce que l'on veut mettre, simplement en n'ayant pas derrière, en ne se paralysant pas par une position formaliste qui consiste à avoir une idée simplificatrice du formel. Il me semble que lorsqu'on a compris ces choses très simples on ne peut plus poser l'accusation de formalisme dans les mêmes termes.

Je ne veux d'ailleurs pas nier que dans le travail d'un certain nombre de gens qui travaillent le formel, moi y compris, il n'y ait des entraves qui viennent du fait que la position spontanée qu'on peut avoir vis-à-vis de la poésie est une position qui provient de ce vieux fond, du couple forme/fond. Il y a une deuxième manière d'être formaliste dans le travail formel...

HENRI DELUY. — Est-ce qu'on ne peut pas dire que toute affirmation, dans ce domaine, a malgré tout, malgré le travail réel, un aspect de dénégation ?

JACQUES ROUBAUD. — C'est évident. Il vaut mieux le savoir.

HENRI DELUY. — On pourrait dire, pour essayer d'affiner un peu, que l'accusation de formalisme a toujours quelque part quelque chose de fondé, de la même façon que l'accusation d'être un poète « engagé » a quelque part quelque chose de fondé. Ça nous renvoie d'une certaine manière au travail d'Elisabeth Roudinesco qui pose toute tentative de théorisation de son travail par un poète comme « fantasme d'auteur » (voir son livre à paraître).

JACQUES ROUBAUD. — C'est pourquoi il est important de distinguer le travail formel en poétique du travail formel dans l'écriture d'un poète. En poétique le travail formel, même si chez celui qui le fait il y a du fantasme d'auteur, cet aspect est débordé par le fait qu'il s'agit d'un travail collectif.

HENRI DELUY. — C'est un des titres qui fondent l'importance du travail de groupe...