



**HAL**  
open science

# Contribution d'une poétique générative à la définition des genres littéraires

Mitsou Ronat

► **To cite this version:**

Mitsou Ronat. Contribution d'une poétique générative à la définition des genres littéraires. Jean-Claude Barat; Pierre Orecchioni; Alain Richard. Théorie des genres et communication, Maison des Sciences de l'Homme d'Acquitaine, pp.107-124, 1978, Théorie des genres et communication. halshs-04194790

**HAL Id: halshs-04194790**

**<https://shs.hal.science/halshs-04194790>**

Submitted on 15 Sep 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

**THEORIE DES GENRES  
ET COMMUNICATION**

PUBLICATIONS DE LA MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME D'AQUITAINE

Maison des  
Sciences de  
l'Homme.

**ILCAM**

N° 25

## NOTE DES ÉDITEURS

Les éditeurs du volume ont organisé le séminaire dont sont tirées les contributions à ce volume. Nous avons choisi de porter d'abord notre attention sur la théorie des genres dans la critique américaine, avant d'en venir à quelques études de genres populaires.

Le volume a été préparé au sein de l'ILTAM. Il a bénéficié des compétences bibliographiques d'Hélène Montillaud. Il a été composé et tiré à l'imprimerie de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. Que Pascal Lagarde et Jacqueline Vivès soient ici remerciés pour leur patience.

© ILTAM

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays

dépôt légal : 2eme trimestre 78 n° 25

## SOMMAIRE

Introduction : Théorie des genres et communication Jean-Claude BARAT .....	7
<i>Le dramatisme</i> de Kenneth BURKE Jean-Claude BARAT .....	23
FRYE et la théorie des genres Pierre SPRIET .....	43
Le genre comme structuration idéologique du texte formalisé Philippe GARDY .....	69
Texte et contexte dans un genre folklorique Alain RICARD .....	87
La production des genres littéraires l'exemple d'Eugène SUE Pierre ORECCHIONI .....	99
Contribution d'une poétique générative à la définition des genres littéraires Mitsou RONAT .....	107
Bibliographie générale .....	125

voilà le véritable sujet de votre roman ». E. Sue accepte cette « révélation » et en tire parti : il compose en conséquence la suite des *Mystères de Paris*, et un nouveau genre en est issu.

Dans ces lettres de lecteurs, on voit que le public impose un référent réel beaucoup plus riche à ces signes ambivalents et pauvres, caractéristiques d'un genre stéréotypé. La communication entre écrivain et lecteur par l'intermédiaire du genre littéraire n'est plus une communication à sens unique ; il faut aussi noter la richesse et la variété du message transmis en retour : chacun croit voir « la » réalité qui est désignée par les signes du roman, mais ce n'est pas la même réalité pour tout le monde. Pour les ouvriers cultivés, comme Savinien Lapointe et les rédacteurs de *La Ruche*, E. Sue veut accomplir une tâche à la fois sociale et morale ; leur préoccupation est à la fois de montrer à l'ensemble de la société ce qu'est l'existence des classes laborieuses, et de laver ces classes du soupçon d'immoralité qui pèse sur elles. D'autres, qui appartiennent à l'aristocratie ou à la bourgeoisie, voient dans le roman la confirmation de leurs idées sociales : charité et bienfaisance sont seules capables de remédier au malheur social. Certains prolongent en quelque sorte le roman et proposent des systèmes — utopiques — d'organisation de la société. Sans parler des demandes d'aide ou d'argent adressées — naïvement ou non — à Rodolphe...

Le cas des *Mystères de Paris* me paraît révéler qu'il existe une pression du réel, tel que le voient et le vivent les lecteurs, sur ce fantomatique « empire des signes » que constitue alors le genre littéraire. On n'épuise pas la description du genre comme structure de communication si l'on se contente d'établir une sémiologie du genre. La communication continue au delà des signes, qui finissent par rencontrer une réalité. La personnalité de chaque lecteur, celle du groupe social auquel il appartient, se projettent sur cette structure de communication et peuvent la modifier et l'enrichir substantiellement. Mais souvent ce phénomène reste ignoré.

## CONTRIBUTION D'UNE POÉTIQUE GÉNÉRATIVE A LA DÉFINITION DES GENRES LITTÉRAIRES

*Mitsou Ronat \**

Ce que je présenterai aujourd'hui sera assez différent de ce que vous trouvez dans *La Langue Manifeste* (1). Là, j'abordais les rapports de la littérature et des théories du langage essentiellement de deux manières. D'une part, j'essayais de définir les théories du langage, implicites ou explicites, de quelques écrivains, et de montrer comment ces « théories » déterminaient crucialement leurs pratiques et leur choix d'écriture. D'autre part, j'essayais d'analyser l'influence des théories du langage chez les théoriciens modernes de la littérature.

Aujourd'hui, je développerai un autre aspect de ces rapports : comment construire une théorie de la littérature ? En quoi l'étude de la littérature peut-elle faire progresser la science du langage ? J'offrirai quelques éléments de réponse, en m'appuyant non seulement sur des travaux personnels en cours, mais aussi sur ceux du groupe avec lequel je travaille (2), auxquels ils sont intimement liés.

En premier lieu je parlerai de ce qui nous différencie des approches déjà connues de la littérature par une linguistique appliquée, c'est-à-dire du structuralisme et de la sémiologie. Ceci pour situer le cadre général de notre démarche.

En second lieu, je vous présenterai rapidement quelques-uns de nos résultats. Ils concernent fondamentalement la poésie.

Enfin, je dirai, en exposant nos projets de recherches, en quoi ce type d'approche peut contribuer à la caractérisation des genres littéraires.

### CADRE GÉNÉRAL.

Notre cadre, est celui d'une Poétique Générative, nommée ainsi parce qu'elle s'appuie en grande partie sur des conceptions du langage qui sont celles des grammaires génératives de Chomsky. Cette poétique peut reprendre quelques-unes des critiques que les grammaires génératives ont faites à la linguistique structurale, pour s'opposer à la poétique structurale. Par exemple, il ne s'agit pas pour nous de faire une taxinomie. La théorie littéraire n'est pas une classification des textes existants, en fonction d'un modèle hypothétique abstrait donné *a priori* : mesurant les « écarts » par rapport au modèle.

Ce but était celui de Roland Barthes, par exemple, dans son fameux article de *Communication*, 8. Il transposait la démarche de la linguistique structurale sur le plan général. Cela est vrai également du détail des analyses. Barthes proposait une « homologie de structure » entre la langue et la littérature ; il fallait donc chercher dans la littérature ce qui serait homologue aux structures de langage supposées. On suppose au langage une construction de base *Sujet + Prédicat*, on en cherche l'homologue dans la littérature. On trouve ainsi, avec des variantes dans le vocabulaire, les *actants* et les *actions* (ou états) ; et il devient possible de généraliser les analyses des contes populaires proposées initialement par Propp. On fait la classification des actants et des actions, puis on examine la combinatoire. Ce présupposé d'homologie de structure (entre langue et littérature) est en fait celui de la sémiologie, que l'on conçoit, avec Saussure, que la linguistique appartienne à la sémiologie, ou avec Barthes, que la sémiologie soit incluse dans la linguistique. Ce présupposé implique également que la littérature est, comme *n'importe quel autre système de signes sociaux*, homologue à la langue. Tout est un langage, etc.

Il nous est apparu très vite que les limites de ce que l'on pouvait découvrir à partir d'un tel système d'hypothèses, étaient rapidement atteintes. Par ailleurs, les relations entre les formes littéraires et les formes de langues se révèlent beaucoup plus complexes que ces analogies de surface terme à terme : la spécificité de la littérature semble justement tenir (contrairement aux systèmes idéologiques, aux codes sociaux, etc.) à ce rapport très subtil et complexe au langage.

La sémiologie des différents codes sociaux proposés jusqu'à ce jour (politique, route, culinaire, etc.) se révèle une application *forcée* de la linguistique. Tout tend à montrer que ceux-là ne sont pas des *langages*, si le langage est défini correctement. Il faudrait plutôt trouver leur système de contraintes formelles propres, et voir ensuite la manière dont ces contraintes se réalisent dans les différents discours en question.

Dans notre cadre, ce qui distingue la littérature de l'ensemble des systèmes sociaux, c'est aussi pour ainsi dire la raison de son existence. Le point de départ n'est pas la sémiologie, mais la biologie des populations. Pierre Roubaud (3) a présenté ses thèses principales dans plusieurs articles des *Cahiers de Poétique Comparée* (P. O. F.) Il définit là en détail les « systèmes multiplicatifs conçus comme mémoires exploratoires », les mémoires exploratoires conçus comme ce qui permet aux multiplicités de se reproduire. L'extension de ce concept de mémoire exploratoire est formulée ainsi (je le cite) :

« La poésie, produit artificiel ou élément constitutif d'une langue c'est-à-dire manifestation normale, logique, nécessaire, de l'exercice des déterminations qui constituent une langue n'est-elle pas en même temps un produit nécessaire à sa reproduction ? Dans les éléments constitutifs du langage, dans leur population formée en objets complexes, n'y-a-t-il pas, naturellement, différenciation d'objet ou fonction reproductrice, c'est-à-dire une différenciation analogue à celle qui est décrite chez les êtres vivants entre ADN et ARN, *soma* et *germen*. »

Jacques Roubaud, dès 1970, proposait pour la poétique les thèses suivantes (4) (en résumé) :

- Toute littérature est mémoire, et code, d'une langue et du langage.
- La littérature est une condition d'existence du langage.

Ces thèses, assez provocantes dans leur formulation, ont été pour nous fondamentales : grâce à elles, nous avons pu percevoir (et expliquer) des phénomènes jusque là passés inaperçus, quoiqu'aucunement cachés. On pourrait paraphraser ces thèses en montrant qu'il s'agit, pour des sociétés avec ou sans grammairiens, de se fabriquer une sorte de grammaire intuitive de leur langue et du langage, qui code, de manière explicite ou non, les entités constitutives de cette langue et du langage : ce qui permet à la langue, et par suite à la société, de perdurer. Ceci conduit Jacques Roubaud à dire : « La littérature parle du langage en parlant d'autre chose, ne parle d'autre chose qu'en parlant du langage ; indissolublement ». En effet, contrairement à des croyances récentes, la littérature n'a pas pour rôle de parler d'elle-même infiniment et uniquement ; elle parle de toutes sortes de choses, différentes selon les lieux et les époques. Elle parle d'une société, des idéologies, du désir, etc. C'est pour cela que l'on peut trouver beaucoup d'analyses extrêmement pertinentes de la littérature, envisagées sous l'angle de la sociologie, de la politique ou de la psychanalyse. Mais toutes ces analyses l'avouent elles-mêmes : elles ne parviennent pas à définir, à partir de leur théorie de soutien, les critères qui peuvent différencier un récit journalistique et une nouvelle de Flaubert, une publicité et un poème, un roman familial (en analyse) et un roman. Toutes, malgré l'intérêt des informations qu'elles nous donnent sur les conditions et les effets d'une création artistique, semblent

achopper sur ce point.

Il devient par conséquent possible de proposer un début de réponse à la question : qu'est-ce qui désigne la littérature comme telle ? avec les thèses mentionnées ci-dessus. Contrairement au récit du fait divers, à la publicité et au discours de l'analysant, qui font ressurgir à haute dose les formes stéréotypées et mortes d'une rhétorique socialement bien éprouvée, la littérature est ce qu'on pourra définir, quoi qu'elle raconte d'autre, comme la mémoire et l'exploration de la langue et du langage. Et c'est grâce à la précision des concepts de la grammaire (et de la poétique) générative (s), qu'il devient possible de montrer « concrètement » comment fonctionne cette relation.

Jean-Claude Milner (5) procède de la même démarche lorsqu'il propose une hypothèse d'homogénéité ; pour lui les concepts et règles qui déterminent les données poétiques sont spécifiques mais non autonomes par rapport aux concepts et aux règles non poétiques. Ceci constitue un guide assez sûr dans l'investigation poétique. Il se trouve qu'en définissant précisément les concepts et les règles de la poétique, apparaissent les échos très abstraits des concepts et des règles du langage. Il y aurait en quelque sorte le même type de relation entre la littérature et la langue qu'entre la théorie poétique et la théorie linguistique.

Voyez en quoi il ne s'agit pas d'une linguistique appliquée terme à terme, catégorie à catégorie. Le rapport à la linguistique ne se fait qu'en un deuxième temps, et devient une procédure explicative, pas seulement descriptive. Voyez en quoi nous différons de Jakobson, par exemple. Jakobson s'attaque à un poème concret, et l'examine sous tous ses angles grâce aux outils aigus que lui offre sa linguistique. Mais ce qui fait de ce poème un poème, la genèse de la structure du sonnet, il n'en parle pas, choisissant d'éclairer le *sens* d'un poème. Aussi peut-il appliquer sa méthodologie à n'importe quel poème, faire jouer les parallélismes et les contrastes, etc.

Pour notre part, nous nous livrons en général à l'élaboration d'une poétique indépendante, quoique liée, à la linguistique. Mais peut-être avant de passer aux exemples concrets, voudriez-vous poser des questions sur ce que je viens de dire.

*Question :* Barthes cherche un modèle. Il était parti dans l'impossibilité de parvenir par une sorte d'analyse a priori des œuvres existantes à des formes typiques. Mais finalement est-ce que vous ne retombez pas, après avoir écarté l'hypothèse de Barthes sur l'homologie entre la langue et la littérature, dans la même difficulté. Par exemple quand vous dites : les formes littéraires, les concepts et les règles sont spécifiques mais non autonomes par rapport aux formes non littéraires. Quel sera le mode opératoire pour définir les formes littéraires, préalablement, avant de faire intervenir les formes du langage ?

D'autre part, je conçois très bien le rôle exploratoire de la littérature : mais ne peut-on pas vous objecter ce que l'on peut objecter à toute méthode générative : n'est-ce pas une exploration de l'infini ou de l'indéfini ? En fait ce ne sont pas des objections, c'est une interrogation.

*M. R.* Certes, la question que vous posez — la première — est tout à fait essentielle. D'une certaine manière, la sémiologie n'y répond pas, quand elle fait de la littérature un système de signes comme un autre. Mais quand elle produit une analyse littéraire, elle fait comme tout le monde, elle puise dans le répertoire de ce qui est présenté comme de la littérature. Nous ne pouvons, pour le moment, qu'affirmer pratiquer explicitement ce que tout le monde fait sans le dire. Nous considérons comme littérature, en gros, ce qu'une société présente et perçoit comme de la littérature. Je dis « en gros », car il peut y avoir des décalages dans le temps. On a dit aussi que la peinture cubiste, ce n'était pas de la peinture, etc. Disons que nous sommes là dans le domaine de l'axiome ou de l'évidence indémontrable : de même, pour un sujet parlant, son intuition grammaticale. En abordant Racine, nous savons que c'est de la littérature. En l'étudiant, nous montrons *en quoi* c'est de la littérature. Nous pourrions expliquer aussi pourquoi la *Correspondance* naît et meurt comme genre littéraire, problème que les Formalistes russes avaient déjà bien focalisés : apparition d'une nouvelle exploration des formes grammaticales, épuisement de la combinatoire de leurs possibilités. Mais vous avez également raison dans votre deuxième question, c'est ce qui nous sépare des approches structuralistes, qui prétendent ne jamais faire intervenir l'« intuition », et construire des méthodes empiriques, ne faisant appel à aucune axiomatique, pour décrire les faits « observables ». Mais le but, c'est de ne plus avoir besoin de l'intuition.

En ce qui concerne l'infini génératif, je pense qu'il ne faut pas confondre l'infinité potentielle des réalisations poétiques avec l'ensemble des règles poétiques, qui lui est un ensemble fini. Et non indéfini, mais bien précis : c'est cette précision même qui est l'objet de notre démarche. De ce point de vue, il est vrai que nous cherchons à faire en poétique ce qui se fait en grammaire générative : construire un mécanisme, un ensemble de règles qui engendre toutes les formes poétiques et rien qu'elles. C'est-à-dire qui explique aussi bien pourquoi certaines formes existent, que pourquoi d'autres n'existent pas et ne peuvent pas exister à une époque donnée. Par conséquent, la tâche de définir les formes *inexistantes*...

Je parlerai surtout de poésie, puisque c'est là que nous avons obtenu les meilleurs résultats ; la prose est plus complexe encore...

*Question* : Selon Van Dijk, il y aurait trois manières de concevoir les rapports entre une grammaire générative et la poétique : par analogie, par application, ou par extension. Votre approche de la poétique est-elle une extension de la linguistique ?

*M. R.* Plus j'y réfléchis, plus je pense que c'est l'inverse qui se passe. En poétique, nous avons constamment à nous interroger sur des problèmes que la linguistique n'a pas encore éprouvé le besoin de résoudre. Il nous faut donc faire progresser la linguistique pour rejoindre la forme poétique. C'est aussi pour cela que les applications directes et terme à terme de la linguistique à la poésie, à l'heure actuelle, semblent très réducteurs aux amateurs de poésie.

Je disais tout à l'heure que souvent, après une analyse précise de règles poétiques, on perçoit leurs liens avec les règles ou l'assemblage des règles en linguistique. C'est ce qui est arrivé à Halle et à Keyser (6) quand ils ont formalisé les contraintes de la métrique arabe. Ils se sont aperçus *ensuite* (mais avec joie) que les règles proposées s'agençaient entre elles exactement dans le rapport qui unit, dans une grammaire générative, les règles de constituants et les règles transformationnelles : il y avait une structure profonde du mètre, transformée ensuite en structure superficielle...

Revenons aux exemples, avec l'alexandrin classique français : c'est la forme que nous avons choisie comme point de départ. D'abord transcrivons en termes formels ce que nous savons tous de ce mètre, c'est-à-dire ce qu'en disent les traités de versification.

L'alexandrin est une concaténation de douze positions abstraites, toutes comparables ; soit :

XXXXXXXXXXXX

Cet aspect du décompte échappe seul à la langue, du moins apparemment (7). Car la cardinalité ne semble pas jouer de rôle en grammaire : par exemple, une transformation ne tient pas compte du nombre de syllabes que contiennent les mots déplacés.

A ce mètre abstrait de douze positions, il faut déjà ajouter une première règle de « correspondance », qui met en relation une voyelle de la séquence linguistique et un X de la séquence métrique. C'est ce qu'on exprime en disant communément que l'alexandrin est un vers de douze syllabes ou pieds.

Les choses intéressantes commencent à ce moment précis. Je n'entrerai pas dans le détail de l'argumentation, je renvoie à l'article de Milner que j'ai déjà cité, et à un article de Roubaud et Lusson paru dans *Langue Française* (8). Pour comprendre le fonctionnement phonologique de l'alexandrin, et en particulier la règle du décompte du *e muet*, il faut considérer le vers entier, indépendamment des formes linguistiques qu'il contient (plusieurs phrases, etc.),

comme un *syntagme majeur unique de la langue*. Pour rendre compte de la contrainte de la *césure*, il faut également considérer, et en même temps, les deux hémistiches comme des syntagmes majeurs. Ainsi la règle s'applique deux fois, d'abord au niveau de l'hémistiche, ensuite au niveau du vers entier. Voilà donc la nouveauté. La règle du décompte du *e muet* en poésie n'est pas une règle arbitraire et a-linguistique (comme le serait par exemple la décision de compter systématiquement un *e muet* sur quatre) ; au contraire, c'est une règle qui *appartient à la langue*, et qui est *déplacée quant à son objet*.

Voici le nouveau mètre défini :

[ (XXXXXX) ] [ (XXXXXX) ]

L'usage des parenthèses hiérarchisées est extrêmement important : c'est ce qui nous permet maintenant de comparer le mètre abstrait à la séquence linguistique, également analysée par la théorie linguistique en une hiérarchisation de parenthèses. Nous pouvons définir la coïncidence ou non des parenthèses métriques et des parenthèses syntaxiques, qui définissent les constituants majeurs de la phrase. La règle de Boileau exige une parfaite coïncidence ; nous pouvons aussi définir par ce moyen les enjambements et les vers faux...

Il devient possible également de comparer d'autres entités abstraites. Si le vers est un syntagme majeur divisé en deux, il est en cela comparable à un syntagme nominal, par exemple, composé d'une « tête », et de son complément :

[ (fleur) (de lotus) ]

SN tête comp.

Dans un syntagme nominal, le premier élément est *marqué* par rapport au second : il est obligatoire. Dans le vers, c'est le deuxième : la rime le distingue positivement du premier. Si le vers est « comme » un syntagme nominal, le deuxième hémistiche est la « tête », le premier est le « complément ».

Voici maintenant ma contribution personnelle à la théorie du vers. J'ai analysé de manière approfondie le rôle de l'inversion poétique dans le vers classique, inversion qui semble exister avec le vers lui-même. Les propriétés de cette transformation poético-syntaxique m'ont amenée à lui donner un nom spécial : *la métaposition*.

Très curieusement, cette métaposition n'est codée dans aucun traité de poétique ou de versification, du moins à ma connaissance. Elle est signalée dans les traités de rhétorique, et encore lui cherche-t-on une valeur sémantique, ou esthétique, sans démonstration.

Pourtant, la métaposition est réglée par des contraintes extrêmement précises et impératives. Je l'ai formalisée dans deux articles des *Cahiers de Poétique Comparée* (9). Elle n'a pas été codée dans les Traités, tout simplement parce que ce n'était pas nécessaire : personne n'aurait songé à faire de « fautes » ; la

règle était entièrement intériorisée « inconsciemment » avec la poésie elle-même.

Quel rôle joue la métaposition ? La réponse maintenant paraît simple. Elle n'est pas une licence facilitant la rime au poète : la métaposition a pour rôle impératif de renforcer la structure du mètre abstrait, et ne peut s'effectuer qu'en renforçant le mètre.

Voyons quelques exemples :

- (1) a. De rage et de douleur le monstre bondissant (Racine)  
 b. Sur mes justes remords tes pleurs ont prévalu (?)  
 c. Des absentes amours la chaste souvenance (Sponde)  
 d. Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis (Molière)  
 e. Des périls de l'amour le péril le plus grave (Sponde)  
 f. Et comme on ne voit point qu'où l'honneur les conduit  
 vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit (Molière)

Les exemples (1. a) et (1. b) restent des alexandrins (par le décompte des voyelles) si la syntaxe est « remise en ordre » :

- (2) a. le monstre bondissant de rage et de douleur  
 b. tes pleurs ont prévalu sur mes justes remords

La question est : qu'est-ce qui fait que les exemples (1. a. b.) « sonnent » davantage comme des vers que les exemples correspondants (2. a. b.) ? Grâce à la description du vers que j'ai donnée précédemment, et à l'hypothèse de la possible comparaison des concepts linguistiques et poétiques, nous pouvons tout de suite remarquer une chose : la métaposition, dans ces cas précis, intervertit l'ordre de la « tête » et du complément linguistiques, les faisant passer dans l'autre hémistiche. Dans le cas de (1. a. b.), les verbes sont les têtes, suivies de compléments prépositionnels.

Nous avons donc une opération syntaxique ; la séquence :  
 tête + complément devient :  
 complément + tête

c'est-à-dire coïncide avec la séquence complément + tête qui caractérise le mètre. Par conséquent, à ce niveau relativement abstrait, la comparaison de la langue et du mètre manifeste une coïncidence, et ce dernier s'en trouve renforcé.

Les exemples semblables à (1) ne sont pas les seules formes de métapositions possibles. Il en existent, qui ne dépassent pas la frontière de l'hémistiche :

- (3) a. C'est Vénus tout entière à sa proie attachée (Racine)  
 b. Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux (Boileau)

En revanche, certaines métapositions imaginables ne se rencontrent jamais dans le vers classique (du moins jusqu'à Hugo).

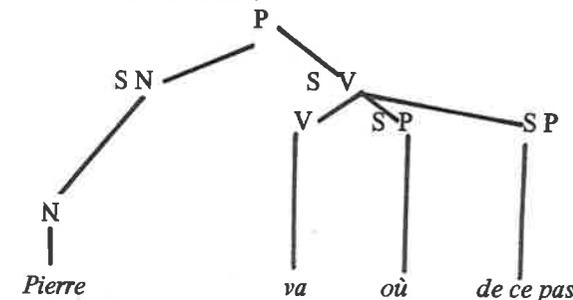
Ce sont des constructions semblables à :

- (4) a. \* Par l'art imité Dieu / restera un mystère  
 b. \* Mes vœux ont dominé / de Dieu la loi souvent

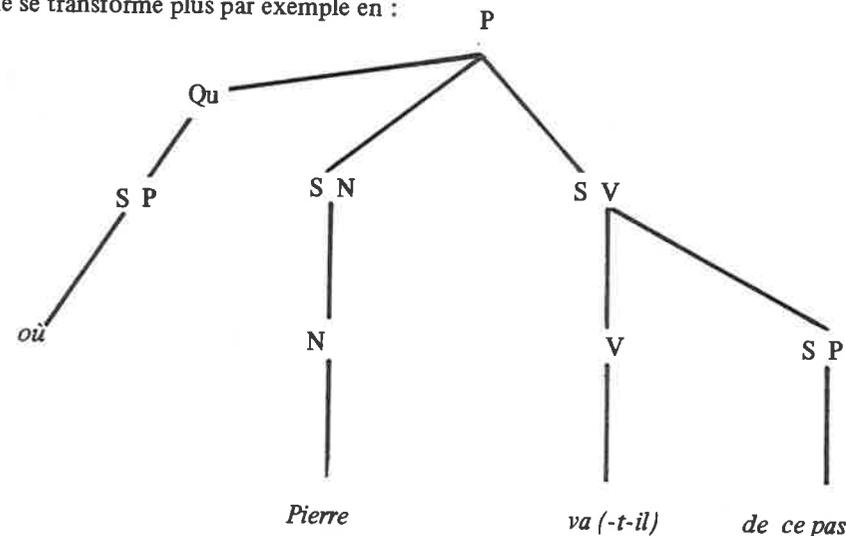
Pour expliquer l'impossibilité de (4), contrastant avec la possibilité de (3), je dois ouvrir une longue parenthèse.

Je serai obligée, ici aussi, d'aller très vite, et de renvoyer, pour le détail, aux articles que j'ai mentionnés.

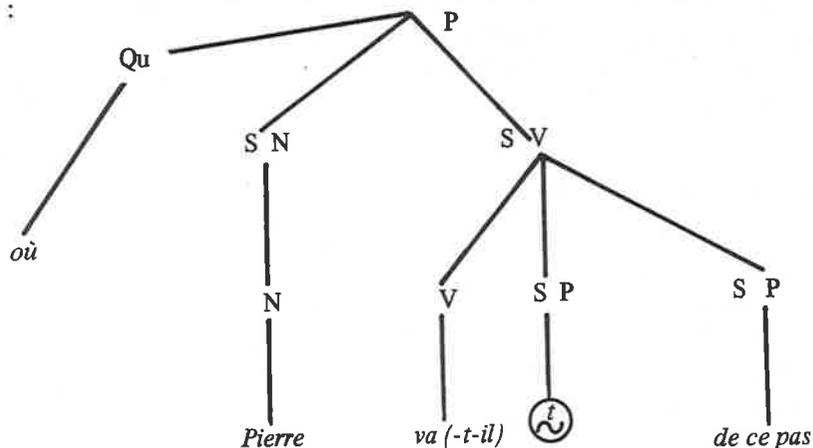
J'ai dû recourir à un concept récent dans la théorie des grammaires génératives : le concept de *trace*. Vous savez sans doute qu'une grammaire génétive a pour composantes centrales une *base*, qui engendre les structures profondes, et une composante transformationnelle, qui engendre les structures superficielles, à partir des structures profondes. La théorie des traces avance que d'une certaine manière il doit rester dans la structure superficielle une mémoire de ce qu'était la structure profonde, avant sa transformation par une transformation de mouvement. Ainsi une structure telle que :



ne se transforme plus par exemple en :



mais laisse une trace, comme ceci (du moins dans l'une des versions de la théorie) :

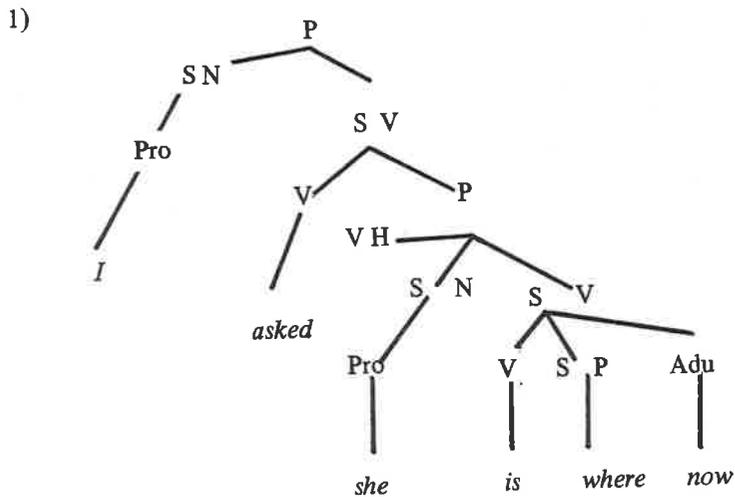


Le symbole « t », qui ne s' « entend » pas, joue néanmoins un rôle important dans la structure linguistique. Par exemple, en anglais, la trace empêche qu'une voyelle de monosyllabe inaccentué soit éliée. Lisa Selkir (10) explique ainsi le paradigme suivant :

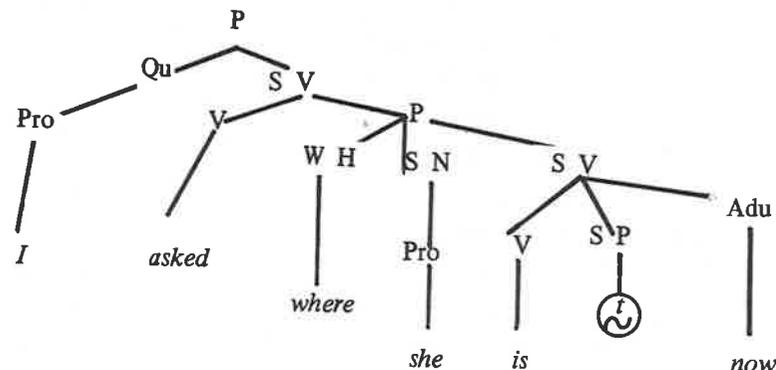
- (5) a. I asked where she is now
- b. \*I asked where she's now
- c. She's now in the room

L'exemple (5. b) est agrammatical, parce que, contrairement à (5. c), il présente une trace abstraite après le verbe *is*, trace qui représente le *where* déplacé à gauche, et bloque la règle d'éliision.

Nous avons ainsi (en gros) une dérivation :



2)



Dans l'exemple (5. c), il n'y a pas d'éléments déplacés, donc pas de traces, et la règle qui élide la voyelle de ce monosyllabe inaccentué à l'intérieur d'un groupe de mot peut opérer normalement.

Les traces ont beaucoup d'autres applications, tant phonologiques que sémantiques, que je ne peux développer ici. Pour moi, ce sont des « silences structurants ».

Vous voyez pourquoi je m'intéresse au concept de trace : la métaposition est une transformation de mouvement, elle est susceptible de laisser une trace. Une fois ceci posé, il devient possible de révéler la contrainte qui permet (3) et exclut (4) : la source des éléments linguistiques déplacés par la métaposition doit se trouver toujours à la fin de l'hémistiche (11) : la trace doit obligatoirement venir renforcer la finale de l'hémistiche. Ainsi dans le vers : « Qui, par l'art imité t / ne puisse plaire aux yeux », la trace se trouve à l'hémistiche devant la césure ; la syntaxe remise en ordre donne : « imité par l'art ». Tandis que dans : « Par l'art imité t Dieu / restera un mystère ». La trace est à l'intérieur du premier hémistiche.

Ces deux contraintes, qui expliquent le fonctionnement de la métaposition, n'avaient pas été remarquées jusqu'à ce que la construction d'une poétique générative permette de poser les questions appropriées et d'y répondre. La métaposition met en mémoire les transformations de mouvement, inversions de la langue française, et les traces, propriété générale du langage.

Cette étude est d'ordre très général, et vaut pour l'alexandrin de 1650 à 1850 (pour certains poètes jusqu'en 1900 ; elle vaut encore aujourd'hui

pour des débutants répétant la prosodie traditionnelle). Mais elle peut nous donner aussi des miniatures. Dans l'article dont je vous parlais, j'ai cité entre autres le cas des corrections apportées par Corneille au *Cid*, après la polémique avec l'Académie. Deux vers avaient été condamnés pour leur ambiguïté :

- (6) a. Cet hyménée à trois également importe  
b. Les autres au signal de nos vaisseaux répondent

L'ambiguïté du premier peut conduire à une interprétation « indécente » : un hymen à trois. Celle du second, à une contradiction narrative : qui donne le signal, les *vaisseaux*, ou les *autres* ?

Corneille n'a corrigé que le second vers, malgré l'« indécence » du premier. J'avancerai une explication : c'est parce qu'il avait une meilleure oreille de poète que ses critiques de l'Académie. En effet, dans (6. a), le mètre est doublement renforcé par l'interprétation correcte : l'hymen importe à trois personnes. D'une part, avec le rapport de dépendance (le renversement tête + complément) et d'autre part, avec la trace laissée à la rime. L'interprétation correcte est celle qui marque davantage le vers comme tel. Rien de semblable dans le vers (6. b). Le renforcement du vers est le même, avec la trace à la rime, dans les deux interprétations. Le vers ne permet pas de désambigüer la syntaxe. Donc, il faut changer la syntaxe. Le vers définitif est : « Les autres, à nos cris, de nos vaisseaux répondent ».

*Question* : Ainsi chaque fois, la structure prosodique est la même ? Autrement dit, tout ce qui sera différent sera une transformation sur cette base, comme ces inversions ?

*M. R.* Je ne dirai pas que c'est la structure prosodique qui se transforme. Il s'agit plutôt d'une comparaison (« verticale » ?) d'une structure abstraite métrique et des séquences de langue, parenthésées et hiérarchisées, qu'on veut faire coïncider. Pensez à la théorie des ondes. Toute coïncidence renforce, toute dissemblance affaiblit ou neutralise. Au dix-septième siècle la tendance était au renforcement maximum. Ce n'est plus du tout le cas à la fin du dix-neuvième, par exemple chez Mallarmé, qui joue constamment l'enjambement et la neutralisation (pour introduire de nouveaux rythmes), et considère le vers fortement marqué comme un référent constant, quitte à l'employer brusquement pour opérer une ponctuation.

*Question* : Y a-t-il vraiment une inversion dans : « Sur mes justes remords tes pleurs ont prévalu » ?

*M. R.* Pour moi certainement, dans la mesure où le complément prépositionnel dépend directement du verbe. Je dirai cela aussi pour un complément de

lieu : « Dans cette maison, je ferai tout ce qui me plaira ». Mais il est vrai que votre question met l'accent sur un de mes présupposés. Je travaille avec une théorie qui suppose que l'ordre des constituants est fixé en structure profonde, puis bouleversé par des transformations. D'autres théories exigeant un ordre libre en structure profonde ; pour elles la question des inversions se pose d'une toute autre manière. Il faudrait voir comment ces théories expliquent les métapositions.

*Intervention* : D'ailleurs, le vers serait beaucoup moins marqué poétiquement s'il y avait aussi l'inversion du sujet : « Sur mes justes remords ont prévalu tes pleurs ».

*M. R.* Parce que l'inversion du sujet fait partie de la prose et de la parole. Et la trace n'est plus à la fin de l'hémistiche, elle est en quelque sorte « comblée » par le sujet inversé. Par ailleurs le choix d'un ordre de base est important pour moi, si je veux expliquer des métapositions beaucoup plus complexes que celles dont j'ai parlé ici. Regardez l'exemple de Molière (1. f), ou encore, cet exemple de Corneille :

(6) « Dans vos prétentions la part qu'elle aime à prendre ».

Dans ces cas, la métaposition extrait le syntagme prépositionnel très loin de sa source, et le place *hors de sa phrase*. Essayez de faire cela en prose avec une transformation ordinaire, l'interrogation par exemple : \* dans quoi la part qu'elle aime à prendre t est-elle importante ? C'est impossible. En outre, changez les mots de ces vers par des mots plus longs, ils deviennent incompréhensibles. C'est pour cela que la métaposition renforce, et ne peut que renforcer le vers. C'est la métrique qui indique où est la trace, donc la source du complément déplacé, et qui permet la remise en ordre de base dans la syntaxe.

J'aimerais aborder maintenant, pour finir, quelques résultats d'une étude de prose qui n'aurait pas été possible sans celle, préalable, de l'alexandrin. Une première esquisse de cette étude vient de paraître dans le n° 29 de *Change* (« Le sentiment de la langue »). Il s'agit de la syntaxe de la prose mallarméenne. J'ai montré là que Mallarmé avait réussi à introduire, avant la peinture, le *cube* dans la littérature. En effet, Mallarmé a fait entrer dans un même cadre (: la phrase), trois faces de la langue en principe incompatibles : la langue parlée, la langue de prose et la langue de la poésie. Cela, en faisant jouer principalement la « phrase » standard de la prose, les incises de la parole et les inversions de la poésie.

J'ai formalisé les incises et les inversions de Mallarmé, qui ont leurs caractéristiques propres, en plus des propriétés des incises de la parole et des interventions de la poésie. Voici un exemple d'incises :

(7) « Une proposition qui émane de moi — si, diversement, citée à mon éloge ou par le blâme — je la revendique avec celles qui se

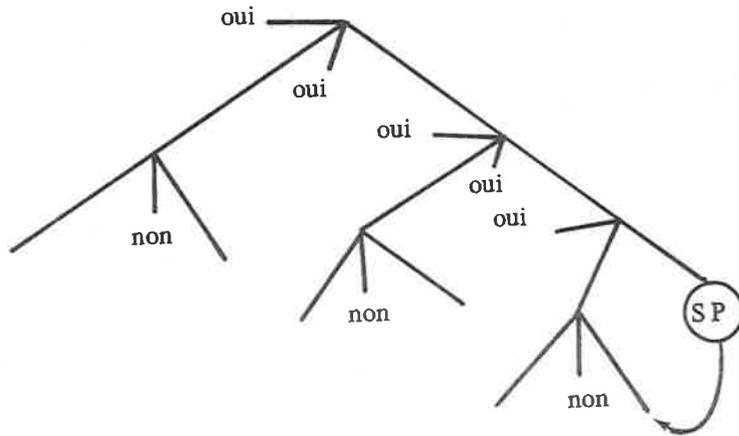
presseront ici — sommaire veut, que ... »

(p. 378, *O. C.*)

Un exemple d'inversions :

(8) « L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allé-  
gresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion »  
(p. 370, *O. C.*)

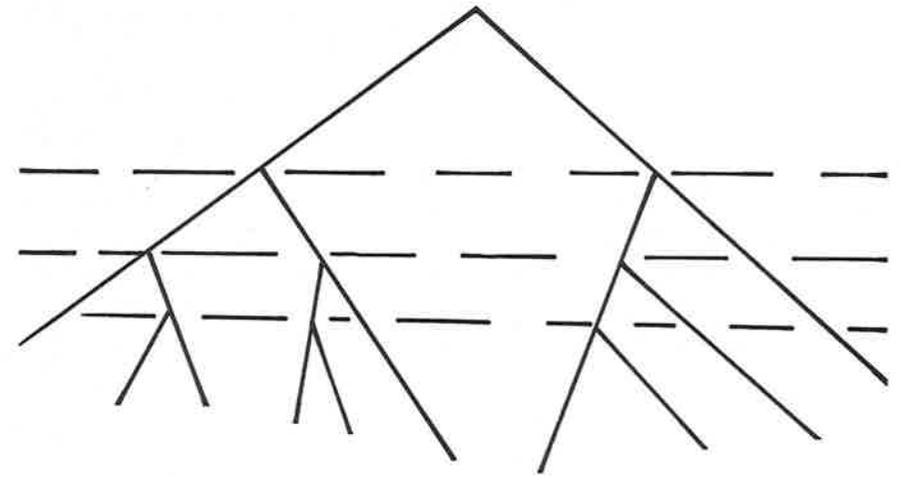
En formalisant ces règles, on s'aperçoit que la grande flexibilité apparente de la syntaxe mallarméenne est en fait également soumise à des règles strictes. Par exemple, Mallarmé n'insère jamais une incise entre une préposition et son complément, ou un article et le nom qui le suit. Quant à l'inversion, elle est également limitée, structurellement. En gros, Mallarmé ne peut « attacher » l'élément inversé qu'à un nœud syntagmatique qui le place en position dite de « commande » :



Je ne m'étendrai pas sur cet aspect de la formalisation, car ce qui nous intéresse vient ensuite, avec les contraintes imposées à l'application de ces transformations. En effet, il ne suffit pas d'appliquer des inversions mallarméennes à des séquences de la langue formée de mots mallarméens, pour obtenir une phrase mallarméenne. Dans l'alexandrin, c'est le mètre qui rend acceptable les séquences dérivées par la méta-position : de même, les opérations mallarméennes ne sont acceptables que si elles se conforment à un projet rythmique précis. J'ai ainsi montré, par exemple, que les opérations transformationnelles et syntaxiques de la phrase (9) pouvaient s'effectuer seulement dans la mesure où elles engendrent l'arbre rythmique (10) :

(9) Au traitement, si intéressant, par la versification subi, de repos et d'interrègne, gît, moins que dans nos circonstances mentales vierges, la crise.

(10)



En (10) se lit l'« équilibre supérieur » dont Mallarmé parle explicitement. Ce n'est pas la longueur des mots qui compte, mais la similitude de la profondeur structurale (12) (Trois niveaux de « branches »).

Je rappellerai, pour conclure, le chemin que nous avons suivi. Nous avons commencé par caractériser, abstraitement, le vers et ses contraintes, dans la perspective de la différenciation objective des genres, nous avons progressé dans la connaissance de ce qui différencie le vers de la prose.

Cette connaissance nous permet en retour d'aborder avec un oeil différent la prose la plus complexe de la langue française, celle de Mallarmé. Cela suggère fortement qu'une véritable théorie du rythme, beaucoup plus riche et plus abstraite que les quelques considérations de surface présentées dans la stylistique traditionnelle, peut apporter une contribution non négligeable à la compréhension d'une distinction entre poème en prose et poème versifié (13).

*Question :* Je vous entends parler de contraintes de langue, de contraintes métriques, de prosodies. Mais comment formaliserez-vous le lapsus ?

*M. R.* Le lapsus s'appuie sur des lois linguistiques, la plupart du temps. Voyez l'article de Victoria Fromkin, dans la revue *Language* (14). Mais bien entendu la linguistique n'explique pas pourquoi tel lapsus est dit par telle personne à tel moment.

*Question* : Alors n'allez-vous pas à la rencontre d'une linguistique qui tiendrait davantage compte de l'énonciation, de la psychanalyse, et de la pulsion ? Ou est-ce forcluant...

*M. R.* On peut avoir deux réponses à cela. On peut dire, avec Milner (15), que la linguistique se fonde de suturer le sujet, de forclure le manque. On met ainsi le « sujet idéalisé » de la linguistique en cause, avec le « sujet idéalisé » de l'alexandrin. Mais on peut dire en même temps, si l'on conçoit l'inconscient structuré comme un langage, que le nouveau discours qui se tient sur la langue en tant que syntaxe, rythme, et non plus uniquement signes, aura un grand effet sur une théorie s'intéressant à l'articulation de la langue et sujet de l'énonciation ; etc. Pour le moment, la linguistique de l'énonciation est à un stade élémentaire.

*Question* : Vous avez parlé de silence structurant. Quel est le lieu de ce silence ? Est-ce dans l'imaginaire de la langue, dans le sujet ?

*M. R.* La trace n'est pas une pause qu'un sujet introduit dans son discours. Elle est dans la structure elle-même, dans le grand A, si je puis dire une chose semblable. Mais bien entendu, ce silence peut être pris comme un support silencieux du signifiant, comme n'importe quoi dans la langue. Les écrivains jouent sur ces silences également, parfois de manière géniale. Mais comme on joue sur une rime : c'est la langue qui l'offre.

*Question* : Votre approche ne semble pas très économique. Pour chaque poète, il faut tout recommencer, trouver ce qui constitue son système lexical, syntaxique, etc. Par ailleurs admettez-vous l'existence d'universaux poétiques ?

*M. R.* Première question : j'ai fait remarquer, en commençant, que les résultats les plus significatifs de nos études portaient sur une description historique des formes poétiques, qui traversent tous les poètes, à une époque donnée, plutôt que sur des descriptions particulières d'un poème particulier. Mallarmé constitue un cas à part : c'est toute une époque à lui tout seul. Personnellement, je n'aurais pas envie de faire le travail « exhaustif » que je fais pour Mallarmé, pour tous les poètes. En effet, il faudrait trouver des rythmes propres à chacun, à tous les niveaux de la langue, et tout recommencer — en s'appuyant sur les données de l'état de la poésie à l'époque. Pour Jakobson, c'était différent. Il pouvait analyser un sonnet ou une ode de la même manière. Il pouvait analyser Du Bellay ou Baudelaire de la même manière. Une seule méthode, économique. Pour nous, je crois, la simplicité de la méthode n'est pas un critère en soi. Ce sont les résultats, les découvertes que l'approche nous donne qui la justifient (comme en grammaire générative).

Mallarmé est très connu maintenant. Nous sommes amenés aussi à revaloriser des poètes tombés totalement dans l'oubli, parce qu'ils ont violé les canons de leur époque. J'ai ressuscité ainsi Philibert Bugnyon.

La deuxième question concernait les universaux poétiques. En liant les deux questions, vous pensiez peut-être que la méthode économique et unique avait l'avantage de révéler ce qui était poétique dans toute poésie. Mais ce serait sans doute changer de terrain et se mouvoir dans l'esthétique. Bien que la question soit toujours brûlante et sous-jacente, nous nous refusons à l'esthétisme. Car jusqu'à présent, il a suffi que l'on édicte les règles du beau, pour qu'on puisse présenter aussitôt une beauté qui les enfreigne. Prudence, par conséquent.

Naturellement, nous recherchons des universaux. Mais dans un sens très abstrait ; ou encore beaucoup trop vague. On pourrait dire par exemple que toute poésie est la réalisation d'un mètre abstrait au moyen des règles de correspondance. Les thèses de Roubaud peuvent être considérées comme des énoncés sur un universel : rapport langue / poésie. Cependant, les travaux sont encore trop peu nombreux pour que l'on puisse avancer quelque chose de plus précis. Dire : toutes les poésies ont telle propriété, c'est trop tôt. En revanche, on a remarqué des similitudes, de langue à langue. Jacqueline Guéron, par exemple, a montré (16) que les comptines françaises, anglaises et espagnoles ont la même structure profonde métrique, et des règles de correspondance différentes : ce qui explique leurs différences de surface.

En résumé, le travail est sur la forme, essayant de ne pas échouer dans le sémantisme, ou l'esthétisme.

## NOTES

- 1 - Mitsou RONAT. *La Langue manifeste*. Paris : Action Poétique, 1975.
- 2 - Le Cercle Polivanov, avec Jacques Roubaud, Pierre Lusson, Léon Robel, Jacqueline Guéron et Jean-Claude Milner.
- 3 - Biologiste (frère de Jacques Roubaud).
- 4 - Jacques ROUBAUD. « Quelques thèses sur la poétique » ; notes de travail présentées au Cercle Polivanov, mai-juin 1969. *Change*, 6, p. 7-22.
- 5 - Jean-Claude MILNER. « Réflexions sur le fonctionnement du vers français ». *Cahiers de Poétique Comparée*, 1 (3).