Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 2 (1969)

Heft: 4

Artikel: Un poème de Paul Eluard : essai d'approche linguistique et littéraire

Autor: Carrard, Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869785

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UN POÈME DE PAUL ELUARD
ESSAI D'APPROCHE LINGUISTIQUE ET LITTÉRAIRE

En lisant, ces derniers temps, un certain nombre d'analyses de textes poétiques faites du point de vue linguistique, nous avons été surpris par un fait. C'est que les linguistes, occupés avant tout à définir le statut de la poésie à l'intérieur du langage, ont été aux formes poétiques les plus traditionnelles. Il nous semble qu'il y a là une sorte de paradoxe. La linguistique se veut synchronique, son but est de décrire un certain aspect actuel du langage. Zellig Harris peut ainsi analyser un article paru dans une revue scientifique ; Jules Gritti, les « contenus culturels du Guide bleu » [1]. En revanche, dès qu'il s'agit de vers, les linguistes vont chercher leurs exemples chez les Symbolistes, les Romantiques, si ce n'est chez Louise Labé [2].

Cette prudence est facilement explicable. Du point de vue linguistique, ce qui caractérise la poésie et l'oppose à la prose, c'est le principe du « versus », c'est-à-dire du retour régulier des mêmes phonèmes et de la même figure rythmique. Pour contrôler la validité d'une méthode encore à ses débuts, il est normal que des linguistes à orientation littéraire comme Ruwet, Levin ou Jakobson aient pris des textes dont le caractère poétique ne pouvait être mis en doute.

Dans cette étude, nous aimerions tenter de décrire un poème moderne. Notre assomption initiale est qu'un texte est perçu comme

---

[1] Zellig S. Harris: *Discours Analysis Reprints,* La Haye, Mouton & Co., 1963.

Jules Gritti : « Le contenu culturel du Guide bleu », in *Communications* 10, Paris, Le Seuil, 1967.

[2] Nicolas Ruwet : « Analyse structurale d'un poème français : un sonnet de Louise Labé », in *Linguistics* 3, La Haye, Mouton & Co., 1964.

« Sur un vers de Charles Baudelaire », in *Linguistics* 17, La Haye, Mouton & Co., 1965.

Roman Jakobson : « Une microscopie du dernier Spleen dans les *Fleurs du Mal* », in *Tel Quel* 29, Paris, Le Seuil, 1967.

Samuel R. Levin : *Linguistic Structure in Poetry,* La Haye, Mouton & Co., 1962.

poétique aussitôt qu'il présente un certain nombre de « retours », mais que ces retours n'ont pas besoin d'être réguliers ni, surtout, symétriques. Nous n'avons pas la prétention d'être scientifique : les méthodes linguistiques nous ont surtout servi à objectiver des impressions de lecteur. Notre but reste littéraire. Il s'agit de caractériser non le langage poétique dans son ensemble, mais une parole poétique individuelle, selon une triple approche métrique, grammaticale et sémantique.

Le texte que nous avons choisi est l'un des plus connus de Paul Eluard. Il a été publié en 1929 dans le recueil *L'Amour la Poésie*. L'édition que nous avons utilisée est celle du *Choix de Poèmes* paru à la Nouvelle Revue Française.

1 La terre est bleue comme une orange
2 Jamais une erreur les mots ne mentent pas
3 Ils ne vous donnent plus à chanter
4 Au tour des baisers de s'entendre
5 Les fous et les amours
6 Elle sa bouche d'alliance
7 Tous les secrets tous les sourires
8 Et quels vêtements d'indulgence
9 A la croire toute nue.
10 Les guêpes fleurissent vert
11 L'aube se passe autour du cou
12 Un collier de fenêtres
13 Des ailes couvrent les feuilles
14 Tu as toutes les joies solaires
15 Tout le soleil sur la terre
16 Sur les chemins de ta beauté.

1. Versification

Le poème utilise le système du vers « libre » et « blanc », c'est-à-dire qu'il n'y a ni retour régulier du même nombre de syllabes, ni retour régulier des mêmes phonèmes, formant une rime à la fin de chaque vers.

Cette absence de « retour », toutefois, ne signifie pas que nous ayons à faire à de la prose. En effet, de par la disposition typographique choisie par Eluard, le texte est perçu comme un poème et chaque ligne comme un vers. Que ces vers aient ou n'aient pas le même nombre de syllabes ne joue en soi aucun rôle, puisque la conséquence est la même : le passage à la ligne modifie la structure phonologique du texte, modifie notamment le système des pauses.

Dans un discours en prose, la pause physiologique nécessaire au locuteur pour reprendre sa respiration coïncide avec une division grammaticale et sémantique [1]. Il en va de même dans la poésie traditionnelle, où les rapports entre grammaire et métrique sont de simples rapports de tension. Depuis le Romantisme, en revanche, on assiste à une rupture du parallélisme son - sens, rupture dont l'utilisation intensive de l'enjambement par les Symbolistes est la manifestation la plus évidente. Loin d'aller à l'encontre d'une quelconque « essence poétique », le vers libre n'est qu'un cas délibéré de cette rupture : le poète n'est pas lié par un schéma métrique, et il peut utiliser le passage à la ligne comme moyen stylistique, indépendamment du « versus ».

L'absence de ponctuation doit être placée dans la même perspective. La ponctuation est un système de signes typographiques, qui vient doubler la structure grammaticale et sémantique du discours. En poésie, au moment où chaque passage à la ligne implique une pause, il est normal que les deux systèmes entrent en conflit : le système où la pause métrique est signalée par un passage à la ligne et le système où la pause grammatico-sémantique est signalée par une virgule. Ce conflit explique pourquoi les poètes, comme l'écrit Cohen, ont été amenés, presque logiquement, à « sacrifier la syntaxe pour sauver le mètre » [2].

Nous allons examiner maintenant comment Eluard utilise le vers libre. Notre analyse portera sur les deux aspects du vers français, la rime et le mètre. Nous laisserons de côté le problème de l'accent, qui n'est pas véritablement significatif en français.

a) La rime

La rime peut être définie comme une « homophonie de la dernière voyelle et des phonèmes qui éventuellement la suivent » [3].

Dans le poème d'Eluard, peu de fins de vers correspondent à cette définition. A défaut d'homophonies, il y a toutefois un certain nombre d'analogies, que nous pouvons répartir en cinq catégories :

---

[1] Si le texte n'est pas lu à haute voix, il semble que l'on puisse parler de « pause visuelle », qui serait le temps nécessaire au regard du lecteur pour passer d'une ligne à l'autre. Ce temps semble être plus long en poésie qu'en prose.

[2] Jean Cohen : *Structure du langage poétique,* Paris, Flammarion, 1966.

[3] Henri Morier : *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique,* Paris, P. U. F., 1961. Cité par Cohen, op. cit., p. 78.

1. La rime proprement dite :

v. 6 alli*ance* — v. 8 indulg*ence*
v. 14 sol*aire* — v. 15 t*erre*

2. L'assonance. Il y a homophonie de la dernière voyelle, mais pas des phonèmes qui la suivent :

v. 1 or*an*ge — v. 4 ent*en*dre
v. 10 v*e*rt — v. 12 fen*ê*tre

3. L'assonance, mais avec homophonie dans l'avant-dernière voyelle:

v. 2 m*en*tent — v. 3 ch*an*ter

4. Les rapprochements de phonèmes : quatre vers sont rapportés deux à deux, mais sans que l'on puisse parler ni de rime ni d'assonance :

v. 5 am*ou*rs — v. 7 s*ou*rires
v. 13 f*euill*es — v. 14 s*ol*aires

Aux v. 5 et 7, on retrouve les mêmes phonèmes u et r, et aux v. 13 et 14 deux phonèmes très proches, œ et ɔ.

5. Trois vers (9, 11, 16) restent en dehors de toute classification. A la rigueur, on pourrait rattacher le y de « nue » au y d'« indulgence » et le u de « cou » aux u des vers 5-7 et 13-15. Toutefois, en ce qui concerne les v. 9 et 16, il semble qu'il y ait une rupture voulue sur le plan phonologique, rupture qui correspond à la place privilégiée de ces vers à la fin d'une strophe. Nous verrons plus loin que, du point de vue sémantique, les premiers vers de chaque strophe sont mis en valeur de la même manière.

Si l'on considère non plus les seules syllabes terminales, mais l'ensemble du poème, on s'aperçoit qu'il est construit sur un certain nombre d'allitérations. Dans la première strophe, trois phonèmes dominent :

— aux v. 1-5, le phonème ɛ dans la première partie du vers (t*e*rre, *e*st, jam*ai*s, *e*rreur, b*ai*ser), le phonème ã dans la deuxième (or*an*ge, m*en*tent, ch*an*ter, *ent*endre).
— aux v. 5-7, le phonème u (f*ou*s, am*ou*rs, b*ou*che, t*ou*s, s*ou*rires), sans pour autant que se perde le phonème ã (alli*an*ce), qui apparaît à la rime.
— au v. 8, à nouveau les phonèmes ɛ (qu*e*ls, v*ê*tements), et surtout ã (vêtem*en*ts), qui apparaît à nouveau à la rime.

S'il fallait élaborer un schéma, on pourrait dire que dans la première strophe les phonèmes ã encadrent les phonèmes u, avec un cas d'enchâssement (« embedding »), qui est « alliance ». Dans la seconde strophe, on retrouve les phonèmes ɛ et u, mais sans que

l'on puisse cette fois dégager un principe d'alternance. Le phonème ɛ apparaît aux v. 10, 12, 13, 14 et 15, tantôt au début du vers (10 guêpes, 13 *ai*les), tantôt à la fin (10 v*e*rt, 12 fen*ê*tres, 14 sol*ai*re, 15 t*e*rre). Le phonème u apparaît aux v. 11, 13, 14, 15, tantôt au début du vers (15 t*ou*t), tantôt au milieu (13 c*ou*vrent, 14 t*ou*tes), tantôt à la fin (11 c*ou*). Il faut signaler également, dans les trois derniers vers, la prédominance du phonème t (14 *t*u, *t*out, 15 *t*out, 16 beau*t*é). Il n'y a pas enchâssement d'un système dans un autre, mais simple juxtaposition d'éléments appartenant à la fois aux deux systèmes.

Bien qu'écrit en vers blancs, le poème a donc une structure phonologique qui est très loin d'être celle de la prose. Dans la première strophe, par exemple, la prose considérerait comme une maladresse la répétition des phonèmes u et ɑ̃. Même s'il n'est pas régulier, ce retour est pour la poésie une nécessité interne. En dehors de tout élément sémantique, c'est lui qui vient immédiatement conférer au texte son statut poétique.

b) Métrique

Le vers français repose sur la syllabe, notion qui est loin d'être claire pour les métriciens. En analysant des textes poétiques dits par des acteurs, Sarah Bernhardt par exemple, Georges Lote a pu prouver que la majorité des alexandrins ne comportaient pas 12, mais de 9 à 14 syllabes [1]. Ces acteurs, toutefois, pratiquaient la diction « expressive » sur des textes à caractère dramatique, mettant en valeur la composante sémantique, au détriment de la composante métrique. Lorsqu'ils lisent eux-mêmes des textes à caractère lyrique, les poètes préfèrent la diction « plane », et les variations sont ici moindres (entre 11 et 13 syllabes pour un alexandrin). Dans ce cas, l'oreille ne perçoit que difficilement si elle a affaire à un vers de 11 ou de 12 syllabes : le retour de la même figure rythmique est assuré.

Pour « travailler » sur les syllabes, en augmenter ou en diminuer le nombre, le poète dispose en français de trois principaux procédés. Nous allons rapidement les examiner à propos du mot « alliance ».

1. La prononciation normale en deux syllabes (a - liance) implique un premier phénomène, qui est celui de la synérèse : le groupe i - an (voyelle + diphtongue) se fond en une seule syllabe ;

---

[1] Georges Lote : *L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale,* Paris, La Phalange, 1913. Cité par Cohen, op. cit., p. 89.

2. Selon les nécessités du vers, on pourrait avoir le phénomène inverse de la diérèse : le groupe -ian se scinderait en deux, ce qui étendrait le mot à 3 syllabes (a - li - ance) ;
3. Enfin, le -e muet pourrait être prononcé, ce qui aurait également pour conséquence d'étendre le mot à trois syllabes (a - lian - ce).

Analysant le premier vers de l'« Albatros » (« Le navire glissant vers des gouffres amers »), Nicolas Ruwet n'a aucune peine à établir qu'il lui faut tenir compte des -e muets de « navire » et de « gouffres » : il sait en effet que tout le poème est formé d'alexandrins [1].

Mais lorsqu'un poète comme Eluard renonce à l'emploi d'un schéma métrique déterminé, le lecteur doit avouer son embarras. Il ne dispose en effet d'aucun système de référence à l'intérieur du poème. Deux critères peuvent alors être employés pour établir le nombre de syllabes :

1. Le critère phonologique: le lecteur compte le nombre de syllabes, selon la prononciation « normale » ;
2. Le critère culturel, ce que Jakobson et Fowler appellent le « metrical set » ; le lecteur français est ainsi conditionné par plusieurs siècles d'alexandrins, ou du moins de vers réguliers et comportant un nombre pair de syllabes ; lorsqu'il se trouve face à un poème qui n'a pas de schéma métrique précis, il sera enclin soit à crier à l'anarchie, soit à trouver des éléments de régularité et à modifier les vers impairs en leur ajoutant ou en leur retranchant une unité syllabique.

Dans le tableau suivant, nous avons confronté deux manières de compter les syllabes. La colonne de gauche donne le nombre de syllabes selon une prononciation « normale » ; la colonne de droite le nombre de syllabes selon une prononciation qui devrait beaucoup aux exigences d'un certain « metrical set ».

La terre est bleue comme une orange		8	8
Jamais une erreur les mots ne mentent pas		10	10
Ils ne vous donnent plus à chanter		8	8
Au tour des baisers de s'entendre		8	8
Les fous et les amours		6	6
Elle sa bouche d'alliance	5	6	en comptant le -e muet de bouche ou en donnant 3 syllabes à « alliance »

[1] Voir note 2, p. 234.

Tous les secrets tous les sourires	8	8	
Et quels vêtements d'indulgence	7	8	en donnant 3 syllabes à « vêtements »
A la croire toute nue	5	6	en comptant le -e muet de « toute »
Les guêpes fleurissent vert	5	6	en comptant le -e muet de « guêpes » ou de « fleurissent »
L'aube se passe autour du cou	7	8	en comptant le -e muet d'« aube »
Un collier de fenêtres	6	6	
Des ailes couvrent les feuilles	5	6	en comptant la terminaison -ent de « couvrent »
Tu as toutes les joies solaires	7	8	en comptant le -e muet de « toutes »
Tout le soleil sur la terre	7	7	
Sur les chemins de ta beauté	8	8	

Il faut donc prendre une décision de principe : doit-on ou non tenir compte du « metrical set » ? A notre sens, ce serait faire subir aux vers 10, 11, 12 et 14 une trop violente distorsion phonologique que de les obliger à s'étendre jusqu'à six ou huit syllabes. Le « metrical set » peut occasionnellement « récupérer » un vers qui échappe au schéma, il ne peut imposer ses lois à quatre vers sur sept à l'intérieur d'une strophe. Visiblement, Eluard a voulu jouer ici avec des rythmes impairs, fréquents depuis la fin du XIXe siècle et le fameux manifeste de Verlaine :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair...

(Art Poétique)

Comme l'oreille du lecteur français ne semble pas encore faite à l'impair et à l'irrégularité, ces vers entretiennent avec le « metrical set » des rapports qui ne sont pas d'homogénéité, mais de tension.

Sur le plan rythmique comme sur le plan phonologique (cf. p. 238), les deux strophes s'opposent structuralement. La première est ressentie comme plus irrégulière que la seconde, ce qui s'explique par une variation de cinq à dix du nombre des syllabes (la variation n'est que cinq à huit dans la seconde strophe).

Rythmiquement, le lecteur perçoit trois « sauts » :

1. entre les v. 2 et 3 (on passe de 10 à 8 syllabes)
2. entre les v. 5 et 6 (on passe de 8 à 6 syllabes)
3. entre les v. 8 et 9 (on passe de 7 à 5 syllabes)

Ces « sauts » sont fréquents dans la poésie traditionnelle, mais ils obéissent à certaines lois déterminées par le schéma du poème. Par exemple, à l'intérieur d'une même pièce, ils pourront toujours coïncider avec le dernier vers de la strophe. Le « Lac », de Lamartine, est entièrement construit sur ce modèle :

Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Chez Eluard, une symétrie aurait pu naître de l'opposition entre les groupes de 7-8 syllabes (v. 3-4, 7-8) et les groupes de 5-6 syllabes (v. 5-6, 9). La présence du vers 2 (10 syllabes) vient détruire cette symétrie avant même qu'elle ait pu se développer. Il faut noter également que le dernier vers de la strophe (« A la croire toute nue ») est isolé rythmiquement avec ses cinq syllabes, comme il était isolé phonologiquement avec son phonème terminal -u.

La seconde strophe est perçue comme comportant moins de variations sur le plan rythmique. Il est souvent difficile de distinguer si l'on a affaire à des vers de 5, 6 ou 7 syllabes. L'impression dominante est ainsi celle d'une régularité, même si cette régularité est niée par l'analyse. Notons enfin qu'il y a entre les derniers vers de chaque strophe une similitude de structure sur le plan phonologique, mais pas sur le plan métrique. « A la croire toute nue » amène un saut, une chute ; « Sur les chemins de ta beauté » marque une expansion, un accroissement, qui contribue au sentiment d'harmonie rythmique dégagé par cette seconde strophe. La discontinuité de la première strophe s'oppose donc à la continuité de la seconde. Est-ce à dire que l'on perd, dès le début et pour ne jamais le retrouver, le sentiment qu'il s'agit d'un poème ? Nous n'avons pas fait de contrôle en lisant le texte à un certain nombre d'« auditeurs moyens », mais tel ne semble pas être le cas. Si l'on excepte le vers 2, tout le poème est en effet formé de segments très proches métriquement les uns des autres. L'examen de n'importe quel texte en prose nous montrerait que la prose varie la longueur de ses segments dans une mesure bien plus considérable. Nous aboutissons donc à la même conclusion qu'à la fin de l'analyse phonologique : du point de vue métrique, le texte présente un certain nombre de « retours », qui remplissent la même

fonction que les rimes, les assonances ou les allitérations. En maintenant un élément de répétition rythmique, même irrégulier, ils font que le texte est nettement perçu comme poétique.

2. Grammaire [1]

Il y a, comme le souligne Levin, un certain paradoxe à analyser un texte poétique du point de vue grammatical [2]. La grammaire est en effet faite pour décrire des phrases « normales », où le but du langage est une communication immédiate. Or la communication, ou plutôt ce type particulier de communication, n'est qu'un des aspects du langage poétique. D'un autre côté, l'analyse grammaticale est un instrument trop puissant pour que l'on puisse sans autre y renoncer. Nous y avons donc recouru, mais en tentant de ne jamais perdre de vue le caractère poétique du texte examiné. Notre analyse sera subdivisée en deux parties : nous commencerons par examiner la structure de la phrase, puis nous tenterons de dégager différents degrés de grammaticalité.

a) Structure de la phrase

Le poème se présente comme une suite d'énoncés à la forme déclarative, et ces énoncés sont en apparence discontinus. L'absence de ponctuation nous prive également d'un moyen simple de découper le texte. C'est pourquoi, pour commencer, il faut nous demander si nous avons affaire à de véritables phrases, ou à un type nouveau de structures grammaticales.

La phrase, pour les linguistes, peut se définir à trois niveaux :

1. Psychologique : une unité qui présente en elle-même un sens complet ;
2. Grammatical : un ensemble de mots qui sont syntaxiquement solidaires, ou un « énoncé dont les éléments se rattachent à un ou à plusieurs prédicats coordonnés » [3] ;
3. Phonique: l'ensemble des phonèmes compris entre deux pauses [4].

---

[1] Cette partie du travail est basée sur la théorie de la grammaire générative, telle qu'elle a été développée aux Etats-Unis par Noam Chomsky et ses disciples. La terminologie française est empruntée à l'ouvrage de Nicolas Ruwet : *Introduction à la grammaire générative,* Paris, Plon, 1967.

[2] Samuel R. Levin : « Two grammatical approaches to poetical analysis », in *College of Composition and Communication,* déc. 1965.

[3] André Martinet : *Eléments de linguistique générale,* Paris, Armand Colin, 1967.

[4] Cohen, op. cit., p. 73.

Si nous gardons le seul niveau grammatical, les énoncés contenus dans le poème peuvent être considérés comme des phrases. Tous seraient en effet engendrés par une *grammaire syntagmatique indépendante du contexte,* c'est-à-dire une grammaire qui ne tiendrait pas compte des relations de sélection entre les éléments [1].

Schématiquement, nous pouvons classer les énoncés en deux groupes :

1. Les phrases complètes (v. 1, 3, 11-12, 13, 14-16, fin du v. 2). Leur structure peut être décrite sommairement sous la forme syntagme nominal + syntagme verbal. Le syntagme verbal présente certaines variations (v. 1 : copule + syntagme attributif, v. 2: verbe + adverbe, v. 3: verbe + préposition + verbe, v. 10: verbe + circonstanciel, v. 13: verbe + syntagme nominal, v. 14-16 : verbe + syntagme nominal + syntagme prépositionnel).
2. Les phrases nominales (v. 4-9, début du vers 2). Leur structure est caractérisée par l'absence d'un syntagme verbal. Le syntagme nominal est en même temps syntagme verbal ou, pour nous servir de la terminologie traditionnelle, le nom est à la fois sujet et prédicat. Le syntagme nominal peut être soit seul (v. 2, 5, 6, 7), soit accompagné d'un syntagme verbal, dont il n'est toutefois pas sujet (v. 3, 8-9 : « tour » et « vêtements » ne sont pas sujets de « s'entendre » et de « croire »).

Une grammaire indépendante du contexte considérerait toutes ces phrases comme grammaticales. En effet, elle engendrerait indifféremment (1) « Pierre mange des épinards » et (2) « des épinards mangent Pierre », puisque la structure des deux phrases est semblable (syntagme nominal + syntagme verbal, le syntagme verbal se décomposant en verbe + syntagme nominal). Pour expliquer pourquoi (1) est acceptable, mais pas (2), il nous faudra recourir à une grammaire différente, elle *dépendante du contexte.* C'est cette grammaire qui rendra compte de notre surprise devant des énoncés comme « Ils ne nous donnent plus à chanter ».

Auparavant, toutefois, nous voulons examiner un autre élément du poème : l'absence d'articulations grammaticales entre les différents énoncés. Cette absence (surtout celle des conjonctions de subordination) est à vrai dire caractéristique de la poésie lyrique tout entière. Mais elle est remplacée, dans la poésie traditionnelle, par une articulation logique, plus ou moins lâche, mais suffisante pour

[1] Cf. Ruwet, op. cit., p. 120.

assurer la transmission d'un « sens ». Nous ne voulons pas nous engager ici dans une discussion des « sauts logiques », fréquents dans le poème, étant donné que les méthodes pour la description d'un texte logiquement cohérent sont elles-mêmes embryonnaires [1]. Le seul cas que nous voulons considérer est celui de la coordination entre les v. 7 et 8-9, où le thème est de toute évidence le même: il s'agit d'une femme.

La coordination, en français du moins, exige l'homogénéité morphologique et fonctionnelle des termes coordonnés. On peut dire :

J'ai vu « Bonnie and Clyde » et « Cool Hand Luke »

mais pas :

J'ai vu « Bonnie and Clyde » et qu'il pleuvait.

Or Eluard ne craint pas de coordonner des phrases de structure différente : une phrase nominale (v. 7) et une phrase infinitive (v. 8-9). Dans cette perspective, le « et » du v. 8 doit être considéré comme une déviation par rapport à l'emploi « normal » des conjonctions de coordination. Le lecteur peut alors légitimement se poser une question : comment expliquer que le « et » ne surprenne qu'à demi, qu'il ne soit en tout cas pas ressenti comme une maladresse au même titre que « j'ai vu Bonnie and Clyde et qu'il pleuvait » ? Remarquons tout d'abord que le « et » lie des éléments grammaticalement distincts, mais qui entretiennent entre eux des relations sémantiques (thème de la femme). En outre, le « et » participe ici d'une figure rhétorique, qui consiste à commencer une phrase par la conjonction de coordination. Le procédé est fréquent en poésie, notamment chez Saint-John Perse :

> *La terre en plus d'un point mûrit les violettes de l'orage ;* et *ces fumées de sable qui s'élèvent au lieu des fleuves morts, comme des pans de siècle en voyage.*
>
> (Anabase VII)

Il semble que la seule fonction du « et », chez Eluard comme chez Perse, soit d'éviter une simple juxtaposition. Le « et » n'est pas une coordination au sens grammatical du terme, mais une conjonction qu'on pourrait appeler « rhétorique ». Elle amorce, lance la phrase, sans la relier à un premier terme clairement défini du point de vue grammatical.

---

[1] Voir à nouveau Harris, op. cit., et Francis CHRISTENSEN : « A generative rhetoric of the paragraph », in Martin Steinmann : *New Rhetorics,* New York, Charles Scribner's Son, 1967.

Le texte ne contient pas d'autre coordination, à l'exception du v. 5 (Les fous et les amours), qui n'est guère intéressant du point de vue stylistique, puisque se trouvent réunis deux termes grammaticalement semblables (encore qu'ils n'appartiennent pas à la même classe de noms). Parmi les autres « espèces de relation », nous trouvons une seule conjonction de subordination (v. 1 comme), et 8 prépositions (v. 3 à, v. 4 de, v. 9 à, v. 11 autour, v. 12 de, v. 15 sur, v. 16 de). Trois d'entre elles servent à introduire des propositions, les infinitives des v. 3, 4 et 9. Ce chiffre très bas confirme une de nos impressions initiales : le principe d'organisation du texte est celui de la juxtaposition. Comme l'a montré Emile Staiger, cette parataxe caractérise toute la poésie lyrique [1]. Mais elle est, dans le poème d'Eluard, poussée jusqu'à un certain degré de systématisation.

b) Degrés de grammaticalité

Surprenants dans leurs relations mutuelles, les énoncés qui constituent le poème étonnent également par leur formulation. Pour rendre compte de ce phénomène, il nous faut prendre maintenant une autre perspective, celle des degrés de grammaticalité. La méthode que nous utiliserons est celle définie par Chomsky dans ses « Degrees of Grammaticalness » [2]. Elle implique le passage d'une grammaire indépendante du contexte, celle dont nous nous sommes servis pour décrire la structure des énoncés, à une grammaire dépendante du contexte, c'est-à-dire tenant compte des relations de sélection.

Avec Chomsky, nous distinguerons trois niveaux :

1. Grammatical : « Jean danse un tango ». Le verbe « danser » admet comme complément d'objet direct une sous-classe de noms « danses », qui comprendrait « valse », « charleston », « foxtrot », etc.
2. Semi-grammatical : « Jean danse une chaise ». Il y a un changement de sous-classe de nom : nous passons de la sous-classe « danses » à la sous-classe « meubles ».
3. Non-grammatical : « Jean danse il a vu ». Il y a un changement de classe de mot. Nous passons de la classe « noms » à la classe « verbes ».

---

[1] Emil STAIGER : *Grundbegriffe der Poetik,* Atlantis Verlag, 1946.

[2] Noam CHOMSKY : « Some Methodological Remarks on Generative Grammar », *Word,* 17 (1961). Repris sous le titre « Degrees of Grammaticalness » in Fodor and Katz : The *Structure of Language,* Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1964.

Pour des raisons de méthode, il nous faut d'abord distinguer grammaire et sémantique. Un énoncé comme « La terre est bleue » est sémantiquement douteux, mais grammaticalement correct. On peut en effet dire « La terre est brune » — ce qui est sémantiquement plus vraisemblable — sans changer de sous-classe d'adjectifs (adjectifs de couleur).

En gardant la classification de Chomsky, nous pouvons répartir les énoncés de la manière suivante :

1. Enoncés grammaticaux (v. 1, 2, 5, 6, 7, 13, 14-16). Le sens n'est pas toujours évident, mais l'énoncé est grammaticalement correct.

Les vers 6 et 16 peuvent prêter à discussion. Au v. 6, nous avons considéré que le « d' » signifiait « servant à », sur le modèle :

« gant de boxe »
« tuyau d'échappement ».

Au v. 16, l'emploi de « beauté » comme complément de « chemin » nous semble normal. On peut en effet avoir la séquence « chemin » + nom abstrait, sur le modèle :

« les chemins de la gloire ».

2. Enoncés semi-grammaticaux (v. 3, 4, 8-9, 10, 11-12). Le changement s'opère non au niveau de la classe, mais à celui de la sous-classe.

Au v. 3, si l'on admet que « ils » désigne « mots », le groupe verbe « donner » + préposition « à » + infinitif devrait comprendre dans sa dernière partie des verbes impliquant non une activité physique (« chanter »), mais une activité intellectuelle, sur le modèle :

« ces mots m'ont donné { à penser / à réfléchir, etc. »

Au v. 4, le verbe « s'entendre », pris dans le sens de « s'accorder », exige un sujet qui soit non un inanimé (« baiser »), mais un animé, sur le modèle :

« au tour des Américains et des Sud-Vietnamiens
de s'entendre. »

Aux v. 8-9, le nom « vêtement » ne peut avoir comme complément qu'une sous-classe de noms « matière », sur le modèle :

« Un vêtement { de laine / de cuir / de toile, etc. »

En outre, la séquence « vêtement » + préposition « à » + verbe à l'infinitif ne peut comprendre dans sa dernière partie qu'une sous-classe de verbes comme « porter », etc., sur le modèle :

« Quels vêtements à mettre en hiver ! »

Au v. 10, seule la sous-classe de noms « fleurs » peut être sujet du verbe « fleurir », et non la sous-classe « animaux ». L'emploi du mot « vert » nous a posé quelques problèmes. Il nous semble qu'il s'agit ici d'un nom, et que la couleur des guêpes est *le* vert, comme la couleur des perce-neige est *le* violet dans la phrase :

« Les perce-neige fleurissent violet. »

Au v. 11, le syntagme verbal « se passer un collier autour du cou » ne peut avoir comme sujet qu'un animé, sur le modèle :

« La jeune fille se passe un collier autour du cou. »

Au v. 12, enfin, le mot « collier » ne peut avoir comme complément qu'une sous-classe de noms « matière », sur le modèle :

« Un collier { de perles / d'or, etc. »

3. Enoncés non-grammaticaux : il n'y en a aucun dans « L'Amour la Poésie ».

Notre conclusion sera brève. Si nous avons analysé aussi longuement les procédés grammaticaux, c'est qu'ils jouent le même rôle que les « retours » dans la structure métrique et phonologique du texte : ils l'établissent comme poétique. Certes, tout texte perçu comme déviant au niveau grammatical ne sera pas perçu comme poétique. Mais il semble que, pour le « poetical set » moderne, une certaine part de liberté grammaticale soit considérée comme nécessaire. La poésie, parmi beaucoup d'autres choses, c'est aussi une grammaire différente.

c) Sémantique

Thématiquement, le poème s'organise autour du motif que Jean-Pierre Richard considère comme central chez Eluard : celui de l'ouverture [1]. Expérience à la fois physique et spirituelle, l'« ouverture » est ici présente dans la plupart des mots-clés : chanter, baiser, bouche, sourire, nue, fleurissent, fenêtre, aile, etc. De manière métaphorique, l'image vient signifier (pris dans son sens premier : rendre

[1] Jean-Pierre RICHARD : « Eluard », in *Onze études sur la Poésie moderne*, Paris, Le Seuil, 1964.

par des signes) deux types complémentaires d'appréhension du monde : l'appréhension par l'amour et l'appréhension par la poésie.

Nous n'avons pas l'intention de poursuivre ici cette étude. Partant beaucoup plus bas sur l'échelle sémantique, nous nous bornerons à analyser comment « fonctionne » le texte au niveau de la signification. Dès qu'il s'agit de poésie, les rapports entre le signifiant et le signifié ne sont en effet plus les mêmes. Pour rendre compte de ce décalage, nous allons commencer par soumettre le texte à ce que les linguistes appellent l'« épreuve de vérité ». Il s'agit de reprendre un à un les différents énoncés, en se demandant simplement « s'ils sont vrais ». Faite dans cette nouvelle perspective, une lecture du texte nous permet de procéder à la classification suivante :

1. Les énoncés qui sont vrais (fin du v. 2, v. 13, 14-16). Remarquons toutefois que les v. 2 et 14-16 sont suspects d'exagération et que le mot « aile » (v. 13) est inexact, puisqu'il n'y a pas que les ailes de l'animal sur la feuille, mais aussi le tronc, la tête, les pattes, etc. « Aile » est déjà ici une métaphore, au niveau très bas de la synecdoque (rapport de partie au tout).
2. Les énoncés qui ne sont ni vrais ni faux. Les v. 5, 6, 7 et le début du v. 2 ne sauraient être jugés selon le « critère de vérité », puisqu'ils ne sont pas formulés de manière prédicative ou, plus exactement, puisque sujet et prédicat sont ici fondus en un tout.
3. Les énoncés qui sont faux. Les v. 1, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11 et 12 entrent dans cette catégorie pour des raisons évidentes. La terre n'est pas bleue, les baisers ne peuvent pas s'entendre, les guêpes ne fleurissent pas, etc.

Arrêter l'analyse à ce point serait naturellement ridicule, puisque cela impliquerait que des tournures aussi prosaïques que « le silence est d'or » ou « tuer le temps » sont dépourvues de signification. Or le langage n'est pas que linéaire, il ne fonctionne pas que sur l'axe syntagmatique. C'est l'intuition des ressources paradigmatiques du langage qui permet à tout individu de comprendre que « le silence est d'or » signifie « le silence est précieux », et « tuer le temps » « passer le temps quand on n'a rien à faire ».

Les conclusions de l'« épreuve de vérité », on le voit, rejoignent celles de l'examen des degrés de grammaticalité. Les énoncés faux sont également les énoncés semi-grammaticaux. Dans une grammaire dépendante du contexte, en effet, syntaxe et sémantique sont étroitement mêlées. Si l'on veut, par exemple, donner à la phrase « Jean mange » un complément d'objet direct, ce complément devra obligatoirement comprendre le sème « aliments ». La phrase « Jean

mange ses économies » s'explique ainsi, au départ, par une violation des lois de sélection. Et toutes les métaphores pourraient recevoir la même explication, à la fois syntaxique et sémantique.

Une fois admis que la métaphore est un énoncé semi-grammatical, il convient de se demander si tous les énoncés semi-grammaticaux sont des métaphores. Par exemple, les phrases (1) « Jean mange ses économies » et (2) « Jean mange une maison » sont au même niveau sur l'échelle de grammaticalité. Mais seul (1), et pas (2) est accepté par la langue et interprétable sémantiquement. Dans (2), il semble qu'il n'y ait pas assez de points communs entre « Jean », « mange » et « maison » pour que l'on puisse parler de métaphore. Nous reviendrons sur ce problème à propos du vers 10.

Aussitôt qu'il s'agit même pas d'interpréter, mais déjà d'accepter un énoncé dans un poème, le critique culturel (voir ce que nous avons dit plus haut à propos du « metrical set ») joue un rôle décisif. Un « lecteur maximal » rompu à la pratique d'Eluard pourra ainsi découvrir un signifié valable à des énoncés aussi obscurs que « Les guêpes fleurissent vert » ou « Ils ne vous donnent plus à chanter ». Soucieux de maintenir la description au niveau le plus formel possible, nous nous bornerons à classer les métaphores en deux catégories:

1. Les métaphores où comparant et comparé ont au moins un sème commun. L'idée de « baiser » (v. 4) implique une « entente », celle de « bouche » (v. 6), une « alliance » (par le baiser). L'« indulgence » (v. 8) couvre une faute, comme un « vêtement » couvre un corps. Comme les « fenêtres » (v. 12), les colliers sont faits de verre ou d'une matière qui l'évoque.
2. Les métaphores où comparant et comparé n'ont pas de sème commun. A vrai dire, nous hésitons à employer le terme de métaphore à propos du v. 8. Les incompatibilités se situent ici à plusieurs niveaux : une guêpe ne peut pas fleurir, une guêpe n'est pas verte, la notion de « fleurir » s'oppose à celle de « vert », qui marque l'immaturité de la fleur, encore en bouton et protégée par des feuilles. Parler de métaphore impliquerait que le verbe « fleurir » signifie ici quelque chose d'autre que « fleurir ». On pourrait ainsi affirmer que l'ouverture des ailes évoque celle d'une fleur, le mot « vert » une certaine énergie propre à la guêpe (comme on dit « un vieillard vert »). Outre son caractère subjectif et arbitraire, une telle interprétation priverait l'image de ce qu'elle a d'essentiel : son pouvoir de choc. Personnellement, nous serions enclin à prendre l'énoncé à la lettre, en lui laissant sa criante fausseté sémantique, doublée (cf. p. 247) d'une non moins criante fausseté grammaticale.

Le v. 1 n'est pas une métaphore, mais une comparaison. Il établit une similitude au niveau de la forme (la terre est ronde, l'orange est ronde), mais une triple incompatibilité au niveau des couleurs (la terre n'est pas bleue, la tere n'est pas orange, une orange n'est pas bleue). Dans ce cas également, nous pensons qu'il est inutile de recourir à toute une dialectique pour démontrer que la terre peut être à la fois bleue et orange. L'énoncé doit être tenu pour « vrai », ce qui lui garde toute sa force de provocation. Il n'est pas indifférent que les deux vers les plus déviants du point de vue sémantique apparaissent au début de chaque strophe : ils fixent par l'exemple, sous une forme immédiatement poétique, ce dogme surréaliste du pouvoir de révélation du langage, qu'Eluard énonce d'ailleurs de manière métalinguistique au v. 2 :

Jamais une erreur les mots ne mentent pas

Sur le plan sémantique, le poème apparaît donc comme un message « brouillé », un message plein de « bruit ». Dans un exposé à caractère scientifique ou philosophique, ou même dans une narration, ce « bruit » serait un corps étranger ou perturbateur ; le but du message est en effet une certaine communication à caractère extra- ou méta-linguistique, communication qui exige un maximum de clarté. Dans le poème d'Eluard, le « bruit » devient un des éléments structuraux du message. Ceci n'implique pas pour autant que la communication disparaisse (on peut d'ailleurs se demander s'il y a un langage sans communication), puisque nous avons les « thèmes » extra-linguistique de l'ouverture au monde et méta-linguistique de la force du langage. Mais ces thèmes sont chez Eluard inséparables du message lui-même. Possibles dans un texte à caractère scientifique, tout résumé, toute traduction seraient ici inconcevables. Le message n'est pas seulement véhicule, mais à la fois moyen et but de la communication.

Conclusion

Sur le plan métrique, sur le plan grammatical et sur le plan sémantique, le texte d'Eluard nous semble donc pouvoir être considéré comme de la poésie.

Ce qui l'établit immédiatement comme poétique, c'est sans nul doute la disposition typographique. Le lecteur réagit ici comme les chiens de Pavlov. Dès qu'il doit passer à la ligne sans être à l'extrême droite de la page, il s'apprête à saliver un texte appréhendé sans autre comme poétique.

La structure phonologique et métrique du poème est en gros fidèle au principe du « versus ». Eluard utilise les rapprochements de phonèmes et groupe des segments de 5, 6, 7 ou 8 syllabes qui ne présentent pas entre eux de fortes différences de « longueur ». Toutefois, le « retour » n'est pas régulier, et il n'est pas possible de dégager un schéma, dans la mesure où le terme de schéma implique une certaine symétrie. Cette recherche de l'asymétrie est commune à beaucoup de poètes mlodernes, et seule une étude statistique précise pourrait nous montrer si elle fonde, chez Eluard, une certaine singularité.

Les quelques déviations grammaticales que nous avons pu relever ne sont pas révélatrices de recherches systématiques dans le domaine de la syntaxe. Eluard observe les règles fondamentales du français, celles qui seraient définies par une grammaire indépendante du contexte. En revanche, il viole constamment les règles d'une grammaire dépendante du contexte. Ce non-respect des lois de sélection est caractéristique de la poésie tout entière, puisque c'est ce qui fonde syntaxiquement le phénomène de la métaphore. Peut-on toutefois encore parler de métaphore lorsqu'il n'y a plus rien de commun entre le comparant et le comparé ? Comment expliquer de manière satisfaisante la différence entre « Jean mange ses économies » et « Jean mange une maison », toutes deux semi-grammaticales ? Comment assigner un sens à l'énoncé « Pierre mange une maison » ? Ces questions sont centrales pour la poésie moderne. Chez Valéry, par exemple, il est presque toujours possible de donner une « traduction » en langage clair du poème le plus hermétique. Chez Eluard, comme chez la plupart des surréalistes, l'image n'est pas réductible, n'est pas transposable en quelque chose de plus facilement compréhensible. En conservant une perspective strictement linguistique, et en laissant de côté toute la vision d'un « autre monde » chère aux surréalistes, on peut affirmer que c'est ce qui fonde la modernité de cette image : elle est une utilisation immédiatement déformante du langage. Est-elle également une vision immédiatement déformante de la réalité ? Nous laisserons la réponse aux psychologues.

Philippe CARRARD
Université de Californie
à Santa Barbara

BIBLIOGRAPHIE

J'ai utilisé les ouvrages cités dans les notes, plus spécialement le Chomsky, le Cohen et le Ruwet.

Je n'ai pas entrepris de recherches biographiques pour recenser les études publiées sur *l'Amour la Poésie*.