



CLASSIQUES
GARNIER

AROUÏ (Jean-Louis), « Compte rendu », *Revue Verlaine*, n° 9, 2004, p. 314-322

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14716-9.p.0320](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14716-9.p.0320)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2004. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Compte rendu

In-Ryeong CHOI-DIEL, *Évocation et cognition. Reflets dans l'eau*, préface de Marc Dominicy, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Sciences du langage », 2001, 224 p.

Ce livre est issu d'une thèse de doctorat, soutenue en décembre 1998 : *Évocation et cognition. Le reflet dans l'eau en poésie et en musique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle*, thèse de doctorat régime unique, linguistique générale, Saint-Denis, Université Paris VIII. De cette première version, j'ai publié naguère une recension, qui était centrée principalement sur quelques aspects théoriques du mémoire¹. Le présent compte rendu est complètement différent de ce précédent travail, et se focalise sur les analyses de poème constitutives de la deuxième partie de l'ouvrage, ainsi que sur quelques remarques touchant à Verlaine issues de la première partie. Ces analyses sont susceptibles d'intéresser davantage le lectorat de la *Revue Verlaine* que les hypothèses et spéculations sur l'« évocation » qui ouvrent le livre². Le titre de ce dernier est assez malheureux, puisque, contrairement à ce qui se passe pour la thèse, il n'indique nulle part quel est son véritable contenu. Un sous-titre du genre *Poésie et musique* aurait été plus juste et, sans doute, plus vendeur que celui de *Reflets dans l'eau*, qui réfère seulement à un aspect thématique de la seconde partie. Cette remarque est d'importance, puisque cette publication mérite d'être connue des spécialistes de poésie et de musique, qui risquent de passer totalement à côté en se fiant à son seul titre.

Le livre a pour but d'explicitier, et d'exemplifier, ce qui rapproche et différencie la poésie de la musique sur les plans formel et cognitif. Au niveau formel, ces deux modes d'expression artistique sont pour l'auteur caractérisés par le principe d'équivalence, tel qu'il a été formulé par Nicolas Ruwet³, à la suite de Roman Jakobson⁴. Sur le plan « cognitif », ils

¹ *Revue Verlaine*, 6, 2000, p. 225-230.

² J'ai toutefois procédé à un nouvel examen critique de l'ensemble de l'œuvre, dont les lignes qu'on va lire ci-dessous ne sont qu'un extrait. J'espère publier sous forme d'article cette étude originale, dans un numéro du *Français Moderne* (Paris, C.I.L.F.).

³ Voir particulièrement : *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972 ; « Parallélismes et déviations en poésie », in J. Kristeva, J.-C. Milner & N. Ruwet édés., *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, p. 307-351 ; « Malherbe : Hermogène ou Cratyle ? », *Poétique*, 42, 1980, p. 195-224 ; « Linguistique et poétique. Une brève introduction », *Le Français Moderne*, 49 :1, 1981, p. 1-19.

partagent une autre propriété, qui est le processus de l'« évocation ». La conception de l'évocation que développe Choi-Diel s'inspire des travaux de Dan Sperber⁵ et de Marc Dominicy⁶ sur la question, mais s'oriente dans une direction nouvelle. Pour l'auteur, l'évocation se caractérise, entre autres, par son caractère « holistique ». Le poème ou la pièce musicale sont conçus, dans leur ensemble, à la manière d'une « hypostase du mot », ce qui permet, au niveau global, d'aboutir sur un processus « d'évocation » qui est une sorte de transposition, au niveau macrostructurel, du fonctionnement sémantico-cognitif du mot simple (recherche d'une entrée encyclopédique se rapportant au mot dans la mémoire à long terme ; voir p. 99 et 101). Choi-Diel franchit encore un pas quand elle associe directement l'entrée évoquée (pour elle, un « prototype ») à la forme du texte, ce qui la fait tomber dans le leurre (fascinant) de l'iconicité poétique. En effet, elle définit l'évocation par « *une relation entre la forme globale d'un objet (un poème ou un morceau de musique) et le ou les prototypes qu'il représente* » (p. 101, italiques de l'auteur).

La présentation des travaux de Nicolas Ruwet sur la musique et sur la poésie (p. 47-61 et p. 64) est généralement bien faite. Elle colle même parfois d'un peu trop près les textes de ce linguiste, jusque dans le choix des exemples. Cependant, les résultats des analyses de Ruwet ne sont pas toujours justement exploités. Ainsi, page 96, le tiret qui ouvre la dernière strophe de « Le ciel est, par-dessus le toit... » (Verlaine) est décrit comme signalant « un changement de locuteur, et donc d'interlocuteur », alors que Ruwet⁷ a su en montrer toute l'ambiguïté. Le principe de « déviation » que développe ce dernier à propos du discours poétique dans son article de 1975 est réduit ici à un ensemble de violations des « principes sémantico-pragmatiques du discours » (p. 53), ce qui est bien trop restrictif, les déviations pouvant toucher à la grammaire, comme le montre l'exemple de Ruwet (« Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville ») que

⁴ *Essais de linguistique générale*, tome 1, Paris, Minuit, 1963 : chap. 11, « Linguistique et poétique », p. 209-248.

⁵ Particulièrement : *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974 ; « La pensée symbolique est-elle pré-rationnelle ? », in M. Izard & P. Smith éd., *La fonction symbolique*, Paris, Gallimard, 1979, p. 17-42 ; *La contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob, 1996.

⁶ « Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation », in M. Vanhelleputte & L. Somville éd., *Sémantique textuelle et évocation*, Louvain, Peeters, 1990, p. 9-37 ; « L'évidentialité en poésie », *Projet ARC*, « Typologie textuelle et théorie de la signification », rapport de recherches 3, Université Libre de Bruxelles, 1994, 24 p. ; « Du style en poésie », in G. Molinié & P. Cahné éd., *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, P.U.F., 1994, p. 115-137.

⁷ « Musique et vision chez Paul Verlaine », *Langue française*, 49, 1981, p. 109.

reprend Choi-Diel (p. 53-54). Le même exemple sert à l'auteur à présenter les différentes étapes du processus de l'évocation selon Sperber (p. 77-78 et p. 106). Dans ce cas, le choix des deux premiers vers de *Spleen (Romances sans paroles)*, « Les roses étaient toutes rouges / Et les lierres étaient tout noirs. », également discutés par Ruwet⁸, serait à mon avis bien meilleur : ces deux vers s'expliquent beaucoup mieux moyennant une application du modèle du processus de l'évocation par Sperber. Voici une analyse de ces vers, en substituant dix paramètres successifs⁹ (ici donnés en italiques) aux trois étapes (moins précises) discriminées par Choi-Diel :

1. *Un objet est soumis à un ou des récepteurs sensoriels ;*

Ces récepteurs sont les yeux, et l'objet est le distique de Verlaine, au moment où commence la lecture.

2. *L'objet est perçu par les récepteurs ;*

Les yeux « voient » le distique.

3. *Les processus perceptuels transforment l'information perçue en représentation brute de l'objet ;*

Notre exemple passant par l'écrit, qui est un code visuel permettant de transcrire certains aspects du langage, cette étape se fait ici en deux temps : la perception visuelle des lettres et des mots est d'abord traduite en représentation mentale « visuelle », puis cette représentation devient l'input d'une représentation mentale d'une exécution phonétique des vers.

4. *Des processus conceptuels transforment la représentation brute en représentation conceptuelle ;*

La représentation « phonétique » est ensuite interprétée littéralement : des roses toutes rouges, du lierre tout noir... Le premier vers est grammaticalement ambigu, et peut signifier que toutes les roses étaient rouges ou que les roses étaient complètement rouges. C'est la deuxième interprétation que fait intuitivement le lecteur, à cause de l'équivalence syntaxique et sémantique avec le vers suivant, qui signifie sans ambiguïté que les lierres étaient complètement noirs. Cette influence des parallélismes formels sur la compréhension du texte est typique du discours poétique.

5. *La convocation échoue à proposer une interprétation satisfaisante de cette représentation ;*

Il n'y a pas de représentation du « lierre noir » présente dans la mémoire encyclopédique. Quant aux roses, elles ne sont jamais complètement rouges, seuls leurs pétales le sont.

⁸ Dans son article du *Français Moderne* (1981), p. 9-11.

⁹ J'en proposais huit dans mon compte rendu de la *Revue Verlaine* 6, sans donner d'exemple.

6. *La représentation conceptuelle est donc « mise entre guillemets », n'est pas interprétée littéralement ;*

Le lecteur « suspend » momentanément sa représentation sans l'interpréter.

7. *L'attention se porte sur la recherche du pourquoi de cet échec ;*

On remarque qu'habituellement le lierre est vert. Quant à l'expression « toutes rouges », au sens de « complètement rouges », elle peut être comprise de deux manières, qui toutes deux sont insatisfaisantes : 1. On sait que seuls les pétales de la rose sont rouges. Préciser que la fleur est complètement rouge est donc contradictoire avec notre connaissance du monde. 2. On pourrait penser qu'il faut comprendre « roses » comme une synecdoque des pétales. Mais les pétales d'une rose sont toujours d'une seule et même couleur ; il ne serait donc pas pertinent de préciser que les pétales sont *complètement* rouges : cette information est triviale et redondante par rapport à notre savoir encyclopédique.

8. *Est ainsi délimité dans la mémoire un « champ d'évocation » ;*

L'expression « toutes rouges » a donc peut-être une simple valeur d'insistance sur la couleur ; parallèlement, on trouve la même insistance avec « tout noirs ». L'équivalence syntaxique et sémantique va donc faire des couleurs le « champ d'évocation », à partir duquel va se produire un calcul interprétatif.

9. *Le processus de l'évocation proprement dit consiste à chercher dans ce champ des informations susceptibles de donner une explication pertinente de l'objet initial ;*

Est-ce que la mention de la couleur des roses (ou de leurs pétales) peut m'aider à comprendre la couleur noire du lierre ? Est-ce qu'il existe des circonstances dans lesquelles le lierre peut-être perçu comme noir ?

10. *Quand le seuil de pertinence est atteint, l'objet reçoit son interprétation symbolique, et le mécanisme de l'évocation s'interrompt.*

Si les lierres sont tout noirs, c'est peut-être parce qu'ils sont dans l'ombre ; on sait que les couleurs s'estompent dans l'obscurité. Inversement, si les roses sont dites toutes « rouges », c'est peut-être parce qu'elles sont en pleine lumière, parce que la couleur de leurs pétales s'impose vivement à la vision. Cette interprétation est satisfaisante et conforme avec nos croyances sur le monde, l'interprétation est terminée.

Le livre contient aussi, principalement dans sa deuxième partie, des développements sur la mise en musique des poèmes, et sur les rapports qu'entretiennent le texte et son support musical. N. Ruwet supposait que, dans une pièce chantée, les paroles entretiennent avec la musique une relation « dialectique », pouvant aller « de la convergence à la contradiction, et passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités » (Ruwet, cité p. 142). Cette approche semble contredite par les résultats analytiques de Choi-Diel, pour qui Debussy « a traduit » (p. 155) dans sa musique les grands traits macrostructurels du poème de Verlaine « L'ombre des arbres... ». L'auteur décide donc « de revaloriser l'homologie entre poésie et musique, rejetée par Ruwet » (p. 160, voir aussi p. 165). Mais on remarquera qu'un pareil résultat est provoqué en partie par la méthode de l'auteur, qui présuppose dès le départ que Debussy a composé sa musique « en essayant de trouver des correspondances structurelles renvoyant à l'évocation du reflet dans l'eau » (p. 143, italiques de l'auteur). C'est un *a priori* heuristique qui a bien sûr des conséquences sur les résultats de la recherche.

La méthodologie des analyses concrètes de la deuxième partie du livre est exposée page 104 (dans la première partie...). Ces analyses se consacrent à des poèmes de Verlaine et de Mallarmé, et à leur éventuelle mise en musique par Debussy et/ou Ravel. Ces pièces traitent (plus ou moins directement) du reflet dans l'eau, thème « caractéristique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle » et « récurrent chez les peintres de cette époque, de même que chez les poètes et les musiciens » (p. 117). D'après l'auteur, « L'univers artistique fondé sur l'image du reflet dans l'eau est un monde fait de rêverie et d'illusion, qui vibre sans fin dans le sens vertical, et l'évocation de cette image en poésie et en musique répond à un certain nombre de propriétés sémantico-cognitives et à certains principes formels caractéristiques » (p. 118).

La première pièce analysée est le poème *Soleils couchants* de Paul Verlaine (p. 119-138). L'auteur commence par remarquer que « Le poème, par la brièveté du mètre (pentasyllabe) et par ses abondantes répétitions (*soleils couchants, la mélancolie, sur les grèves, défilent*), est d'une apparente simplicité. Dix substantifs seulement apparaissent, et il n'y a pas de description détaillée, ni arbres, ni fleurs, ni personnages concrets ; les *rêves*, les *fantômes* sont tous des reflets vagues et flous d'une autre réalité plus précise et plus concrète. Les adjectifs choisis (*affaiblie, doux, étranges, pareils*) ne contribuent qu'à donner une certaine nuance. Dans cet univers

de nuances, il n'y a rien de fixe, aucune transparence », ce qui contribue « à créer un effet impressionniste, propre à Verlaine, et qui se caractérise par une fusion entre le moi et la nature » (p. 121). Le titre du poème « instancie une représentation prototypique à travers la convocation de plusieurs images concrètes du soleil couchant » (p. 123). Le texte s'ouvre, singulièrement, sur la mention d'« Une aube affaiblie ». Je ne comprends pas la glose de Choi-Diel sur cette expression ; pour elle, « la lumière crépusculaire qui commence à s'affaiblir est semblable aux lueurs de l'aube » (p. 129). Mais la lumière d'une aube ne va-t-elle pas en augmentant, plutôt qu'en s'affaiblissant ? La forme globale du texte serait « orientée vers la picturalité » (p. 123), puisque ses 16 vers sans blancs sont assimilables à « une surface matérielle, analogue à une toile » (p. 123). De plus, le schéma des rimes et la syntaxe permettent nettement de discriminer une bipartition du poème en 8+8 vers, que Choi-Diel rapproche de « la représentation prototypique du coucher de soleil dans l'eau » (p. 123). Je suppose qu'il s'agit du coucher du soleil *sur la mer*, et que la ligne (invisible) de démarcation entre les deux groupes de huit vers est assimilée à la ligne de l'horizon. Le premier huitain ainsi discriminé « se subdivise nettement en deux quatrains dont chacun comprend une phrase, tandis que le second se compose d'une seule phrase complexe, irrégulièrement coupée par cinq virgules » (p. 124-125). Les deux « quatrains » constitutifs de la première partie sont sujets à un certain nombre de parallélismes en « oblique », qui sont clairement analysés (p. 130). Le vers qui ouvre la deuxième partie (« Et d'étrange rêves »), qui est un cas banal de personnification (l'expression est sujet d'un verbe d'action) est bizarrement analysé comme ne renvoyant « pas à un état d'âme personnel, mais à tout le monde » (p. 130). L'auteur en conclut que, « Par ce procédé, le poème rend possible l'hypostase qui transforme la rêverie personnelle en une rêverie générale » (*ibid.*, italiques de l'auteur). Le terme d'« hypostase » perd ici le sens technique qu'il a en linguistique. Les anomalies grammaticales du poème sont analysées avec perspicacité. Ainsi, dans l'expression « des grands soleils » (v. 15), le déterminant utilisé conduit à traiter « grands soleils » comme un nom (voir p. 132) ; quant au pluriel de « sans trêves » (v. 13), il « accentue le parallélisme superficiel, car la deuxième partie tout entière est au pluriel » (p. 133). On remarquera cependant que ce pluriel était imposé par la rime. « La répétition des syntagmes est répartie dans

l'ensemble du poème, mais elle est plus régulière dans la première partie que dans la seconde » (p. 125) ; d'une manière générale, l'auteur montre que, « en opposition avec la première partie ayant une forme régulière et nette, la seconde présente une forme irrégulière et floue : elle reprend certains éléments de la première partie, les déforme et introduit des nouveautés. Cette transformation formelle s'accompagne de celle affectant la référentialité des soleils couchants » (p. 126) et fait « penser à une fusion qui caractérise l'une des natures de l'eau » » (p. 127). D'après l'auteur, cette interprétation est « validée » par « la présence du lexème *16grèves* qui renvoie à l'eau » (*ibid.*). Suit une analyse de la répartition phonétique, à l'intérieur des vers, des phonèmes /e/, /ō/, /i/ et des classes de mots qui les portent. La voyelle /ō/ « apparaît 6 fois dans chaque partie, mais avec une différence dans son agencement : dans le premier huitain, elle se présente sous la forme de deux lignes verticales, quatre fois à la rime plus deux fois en troisième position syllabique ; dans le second huitain, elle n'apparaît qu'à l'intérieur des vers suivant le tracé en zig-zag des syllabes 3, 2, 1, 4, 3, 2. Ceci permet de dégager un des traits formels les plus typiques de l'image du soleil couchant *en réfraction* dans l'eau » (p. 129). Est-ce à dire qu'à la lecture du poème le lecteur a des chances d'être amené, au moins inconsciemment, à ressentir ces traits formels comme participant de l'« évocation » du soleil couchant ? Encore faudrait-il que de telles régularités soient perceptibles à la lecture ; on peut en douter, la prégnance des /ō/ à la rime étant, par nature, beaucoup plus forte que celle des phonèmes de l'intérieur des vers. L'interprétation de l'auteur est habile et séduisante, cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas un artéfact¹⁰.

Le chapitre suivant analyse « L'ombre des arbres... » de Verlaine (*Ariettes oubliées*, IX), et sa mise en musique par Debussy. Le troisième « distique » du poème, « Combien, ô voyageur, ce paysage blême / Te mira blême toi-même », présente un certain nombre de traits formels et sémantiques spéciaux, qui mettent « en relief le prototype de l'image du *reflet dans l'eau* par évocation » (p. 159). Il s'agit ici davantage d'un effet de sens local que d'une « évocation » au niveau d'une forme globale. Choi-Diel pense trouver cette dernière, encore une fois, dans l'espace graphique du poème : elle remarque que les compléments locatifs qui ferment les vers 1, 3 et 7 sont tous situés en fin d'alexandrins, donc sur une même ligne verticale ; le dernier de ces compléments, « dans les hautes feuillées », se

¹⁰ Sur ce poème, on lira l'analyse récente de F. Bauer : « Une voix et un paysage triste. Prosodie, syntaxe et strophe dans deux poèmes sans strophes », in J.-L. Aroui éd., *Le sens et la mesure. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, p. 351-364.

trouve au bas de l'espace occupé par le texte, juste avant « Tes espérances noyées », au dernier vers. Elle en conclut : « on a les hautes feuillées qui ne sont plus en l'air, mais reflétées dans l'eau où le voyageur se mire. Les espérances, quant à elles, sont tombées à l'eau, rappelant par là l'expression idiomatique "c'est tombé à l'eau" » (p. 154). Ce qui est certain, c'est il y a un jeu d'opposition entre le haut et l'aérien suggérés par « les hautes feuillées », et le bas et le subaquatique impliqués par « noyées » au vers suivant. Dans son analyse métrique du poème, l'auteur prétend (p. 166, note 6) utiliser le code de notation métrique proposé par B. de Cornulier¹¹, mais ce n'est pas le cas, puisqu'elle note, par exemple, l'alexandrin par un « 12 », et non par un « C » (voir p. 148). Elle remarque « l'absence de l'épigraphe de Cyrano de Bergerac dans la mise en musique de Debussy » (p. 155). On voit mal comment une épigraphe, qui par définition appartient à l'écrit, pourrait apparaître dans une pièce musicale. Pourtant, Choi-Diel en tire des conséquences, puisque, selon elle, cette absence de l'épigraphe dans la musique répond « à l'idée de Dominicy selon laquelle le discours poétique mobilise avant tout le processus d'évocation, au détriment de la description » (p. 164). Par ailleurs, on notera que cette épigraphe figure sur la partition, telle qu'elle est donnée par l'auteur (p. 156-157). Quoiqu'elle relève un certain nombre d'« homologues » entre le texte de Verlaine et la musique de Debussy, Choi-Diel remarque que le compositeur a préféré mettre en équivalence les expressions « parmi les ramures réelles » et « dans les hautes feuillées » avec « comme de la fumée », et non avec « dans la rivière embrumée », comme Verlaine (voir p. 162) ; elle ne parvient pas à expliquer cette différence. Bien que lacunaire, ce résultat est assez intéressant, et plutôt rassurant, car il permet de relativiser le vice de méthode que j'ai dénoncé *supra* à propos de la recherche d'une homologie entre le texte et la musique.

Le dernier chapitre du livre est une analyse de *Soupir* de Mallarmé, et de ses mises en musique par Debussy et par Ravel. Choi-Diel rappelle d'abord qu'une des sources possibles du poème est un texte en prose de Mallarmé, intitulé « Charles Baudelaire » (*Symphonie littéraire*, II), et procède à un comparaiso des deux textes (p. 170-173). L'auteur voit dans *Soupir* « l'évocation générale d'une transformation du rêve idéal (l'âme sœur, l'Azur) en illusion (son reflet dans l'eau) » (p. 179). L'analyse des musiques de Ravel et Debussy montre qu'elles reprennent « en général la

¹¹ « Conventions de codage des structures métriques : pour une grammaire des strophes », *Le Français moderne*, 56 : 3/4, p. 223-242 et *Art poétique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995.

structure globale du texte et au moins celle des parallélismes de surface qui sont les plus évidents, en les «traduisant» [...] par des parallélismes musicaux tout aussi évocateurs » (p. 193). En particulier, les points structuraux suivants sont repris communément par les deux compositeurs : le mouvement ascendant puis descendant du poème ; un point culminant au vers 5 ; un bouclage du texte sur lui-même ; plus discrètement, une symétrie en miroir entre les deux parties (voir p. 193). « Mais la manière dont les musiciens construisent l'évocation [...] est différente » (p. 193), et les techniques utilisées pour mettre en valeur les aspects structuraux du texte divergent.

A la deuxième moitié du livre, sa partie analytique, on ajoutera l'étude des « Reflets dans l'eau » de Debussy, intégrée à la première partie (p. 66-69 et 109-114), mais qui constitue déjà une véritable analyse formelle et « cognitive » originale. C'est même la seule analyse purement musicale de l'auteur.

Pour conclure, je dirai que ce livre mérite d'être lu des verlainiens. En effet, en dehors de son apport à la connaissance des textes du poète saturnien, apport dont la recension ci-dessus donne une petite idée, il constitue à sa manière une sorte d'introduction, très claire, à des champs scientifiques peu connus des littéraires (la poétique ruwetienne, la théorie des parallélismes et les méthodes en musique, les recherches sperbériennes sur le symbolisme, la théorie de l'évocation, sans parler de la sémantique du prototype ou de la théorie polyphonique de l'énonciation de Ducrot), qui ouvrent des perspectives prometteuses à l'exégèse du poème. Les articles de Ruwet sur les équivalences linguistiques et les effets de sens spécifiques qui en découlent méritent en effet d'être lus parallèlement aux travaux de Dan Sperber, chacune de leurs œuvres s'éclairant mutuellement. Les recherches sur le « symbolisme » dans le domaine musical ouvrent aussi des voies nouvelles et stimulantes.

Jean-Louis Aroui
Université Paris VIII
CNRS (UMR 7023)