



<http://www.horlieu-editions.com>  
[contact@horlieu-editions.com](mailto:contact@horlieu-editions.com)

INTROUVABLE

Mitsou RONAT

## **Rythme et syntaxe en prose mallarméenne (visible syntaxe II)**

Texte publié dans le numéro 29 (Décembre 1976) de la revue CHANGE

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale.

La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de l'auteur, le nom du site et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante :

© ayant- droit

Mitsou Ronat  
RYTHME ET SYNTAXE  
EN PROSE MALLARMÉENNE\*  
(visible syntaxe II)

S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer... ce sera la langue, dont voici l'ébat.

S. M.

Comme le peintre impressionniste, dont la main se faisait « impersonnelle abstraction », devait pour peindre se mettre lui-même entre parenthèses, le poète, pour Mallarmé, doit disparaître, afin de céder  
*l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés...*

Comme la touche légère de ce peintre engendre dans le regard la fusion du sujet et du fond, les mots du poème  
*s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries...*

De même que « lutte avec les formes... l'atmosphère environnante » (« tandis que, par un soleil occulte consumés et dévorés d'espace, leurs contours tremblent, se dissolvent... ») de même, dans la phrase mallarméenne, les mots luttent avec la phrase, « tandis que, par une métrique occulte consumés et dévorés de rythme, leurs frontières tremblent, se dissolvent<sup>1</sup>... » et forment un *mot total* semblable au vers.

C'est ainsi curieusement, à travers une réflexion sur la peinture que Mallarmé nous a livré le secret le plus profond de son art poétique<sup>2</sup>. J'en faisais l'hypothèse dans le numéro 26/27 de *Change* : Mallarmé aurait saisi une analogie entre son propre travail et celui des impressionnistes. Ceux-ci rendaient sensible l'invisible plein air au moment où lui, s'attachait à rendre visible l'invisible syntaxe... en l'étirant, en la « bandant » jusqu'à son point de rupture. J'annonçais alors une étude de la langue mallarméenne qui ne se limiterait plus, comme le faisait la critique traditionnelle, à l'inventaire des

thèmes ou des intentions, ou à la partition du vocabulaire, des anacoluthes et des amphibologies, mais s'attacherait à la formalisation de ses procédés génératifs et syntaxiers : c'est aussi une métaphore picturale continuée qui me permettra d'en situer les enjeux dans l'histoire de la langue et de la littérature.

En effet, chez Manet, « le découpage d'un tableau... confère au cadre le pur et charmant arbitraire d'une limite », et détermine ensuite les rapports des sujets à l'atmosphère environnante. J'avancerai ici que de la même façon c'est un découpage, un *projet rythmique autonome qui détermine chez Mallarmé (parallèlement au sens) aussi bien les particularités de ses choix syntaxiques que son lexique et ses sonorités*. En réalité, nous le verrons, certains de ses procédés ont dépassé l'impressionnisme, et anticipé une école picturale tout aussi importante...

Mais avant d'exposer en quoi consiste ce « dépassement », voyons, avec deux exemples pris dans la vingtaine de règles qui constituent la grammaire mallarméenne, ce qu'était son impressionnisme. L'exemple le plus simple et le plus connu, c'est sans doute l'inversion de l'adjectif, que la fin du siècle avait mise à la mode :

- (1) 304.<sup>3</sup> d'énamourés volatiles  
281. un suranné tambour  
334. ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase

Cette règle, qui n'est pas arbitraire puisque l'on trouve par ailleurs certains adjectifs en position prénominale, rend perceptible le sentiment d'une contrainte générale de la langue française : la récursivité à droite.

Le second exemple est moins connu (a-t-il seulement été remarqué ?), et pourtant, il atteint le sentiment du langage, c'est-à-dire rend perceptibles des contraintes universelles très abstraites.

- (2) 375. Ces fâcheux (à qui, la porte tantôt du réduit cher, nous ne l'ouvririons) ...  
s'insinuent.

Où est la violence dans cette phrase, qui semble « se dérouler » si bien ? Une analyse superficielle du procédé introduira mon hypothèse.

Dans l'exemple (2), on remarque deux opérations, D'une part, une dislocation a eu lieu à l'intérieur d'une proposition relative, et

d'autre part, l'adverbe plutôt (qui se rapporte au verbe ouvrir) est inséré à l'intérieur du syntagme nominal disloqué. La structure profonde correspondant à (2) ressemble à :

(3) Ces fâcheux (à qui nous n'ouvririons tantôt la porte du réduit cher)...

Or, si la dislocation avec reprise pronominale est normale dans une phrase indépendante :

(4) la porte, nous l'ouvririons.

ou à la rigueur dans une proposition complétive :

(5) J'avais dit que la porte, nous l'ouvririons

elle est impossible dans une relative :

(6) \* l'homme à qui la lettre, je l'enverrai, est sympathique

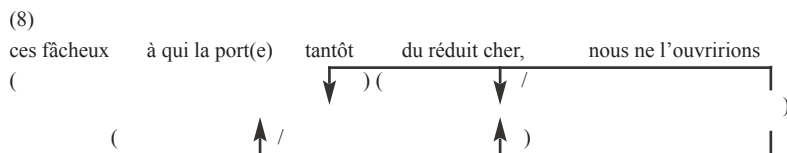
\* le scélérat, de qui cette lettre, je la recevrai, est doué

\* le fâcheux à qui la porte, je l'ouvrirai, est arrivé.

Par ailleurs l'adverbe n'a jamais cette position dans le syntagme nominal :

(7) \* la porte souvent de l'autobus est fermée

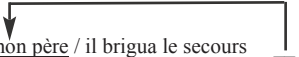
Notons que les exemples agrammaticaux de (6) et de (7) n'ont rien de poétique. Puisque leur structure syntaxique est la même, à quoi peut être due la différence entre (2) et (6)-(7) ? Qu'est-ce qui rend (2) acceptable ? Certainement pas le vocabulaire; mais bien plutôt une curieuse intrication métrique et syntaxique qui engendre le rythme final. Nous remarquons trois décasyllabes imbriqués (avec ou sans césure) dans lesquels *se tressent* les groupements syntaxiques :




En outre, chacun des éléments disloqués ou déplacés, ainsi que leur lieu d'origine (c'est-à-dire ici, selon la théorie transformationnelle du moins, après le verbe), se trouve à la fin des hémistiches de ces décasyllabes imbriqués : cela rappelle curieusement une situation que

j'ai étudiée par ailleurs 4 dans le vers alexandrin français : là, l'antéposition des syntagmes prépositionnels (ce que j'appelle la *métaposition*) s'autorise de grandes extravagances, mais à la condition nécessaire sinon suffisante d'avoir comme lieu d'origine *et/ou* d'arrivée la *fin d'un hémistiche* :

(9) ( Tu sais que de mon père / il brigua le secours    ) Corneille



(10) ( Une de son troupeau / trotte à cheval trahir )  
 ( Ceux    qui sous son secret / avaient pensé fuir    ) D'Aubigné



L'application de la transformation poétique est par conséquent limitée par une contrainte métrique et rythmique...

Sans poursuivre davantage l'analyse de l'exemple (2), ni d'ailleurs donner la formalisation rythmique qui fait l'objet d'une autre étude<sup>5</sup>, je proposerai dans cet article quelques arguments, quelques jalons, en faveur de l'hypothèse suivante :

Comme dans le cas de l'alexandrin, AUCUNE APPLICATION D'UNE RÈGLE MALLARMÉENNE PARTICULIÈRE N'EST POSSIBLE SI ELLE N'EST PAS COMPATIBLE AVEC UN PROJET RYTHMIQUE ABSTRAIT ET GÉNÉRAL<sup>6</sup>.

Faute d'obéir à ce principe, le résultat est agrammatical, comme dans (6) et (7).

Mon hypothèse exige deux étapes : d'une part la formalisation des règles de la grammaire mallarméenne, et d'autre part le dévoilement du projet rythmique général, défini comme condition imposée aux règles.

#### LA GRAMMAIRE MALLARMÉENNE

Dans cet article, je me limiterai à la présentation de deux règles, l'incidente et l'inversion mallarméennes. Ces règles sont remarquables

entre toutes, en particulier par l'effet que produit leur combinatoire : c'est avec elles que Mallarmé « dépasse » l'impressionnisme.

Pour comprendre comment, il faut d'abord penser à l'état de la langue littéraire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Deux registres *dominants* s'opposent. D'une part la prose réaliste et naturaliste, où régnerait la phrase « simple » du français standard enseigné à l'école, avec sa structure de base symétrique sujet-verbe-complément<sup>7</sup>. D'autre part, la poésie versifiée, qui conserve en particulier la mémoire des contraintes imposées à la métaposition classique<sup>8</sup>.

La syntaxe particulière de la conversation, du dialogue, ne doit pas figurer dans la langue littéraire à moins d'être signalée comme telle par un système de conventions : discours direct ou indirect, etc. Mallarmé force cet interdit en revendiquant le registre de la conversation dans l'écriture même, pour son élégance<sup>9</sup>... en l'entrelaçant avec les règles poétiques.

Une comparaison éclairera l'effet de cette intervention mallarméenne.

La langue ressemble à ces boules qui sur certaines machines à écrire électriques, remplacent les barres d'impression. Tout se passe comme si, instantanément, selon le registre abordé, elle présentait à la mémoire (du papier) la face désirée de signes et de règles. Un léger dérèglement peut associer deux signes voisins; mais d'autres sont entièrement incompatibles, ne pourront jamais coexister dans le même événement, dans la même frappe, par exemple les minuscules et les majuscules : les unes appartiennent à la *face cachée* des autres.

La langue, rappelle Chomsky, n'est pas une notion linguistique, elle n'est pas un tout homogène. Elle est l'effet d'un ensemble de systèmes idéaux en interaction, qui, eux, peuvent être étudiés séparément de manière scientifique. Labov, de son côté, rappelle qu'aucun locuteur ne possède qu'un seul « style », un seul « niveau » de langue. Les changements (les *shifts*) de niveau ou de style dépendent des relations entre les locuteurs, du contexte social, officiel ou non, du sujet traité, etc.

Par conséquent, pour comprendre un discours, il faut non seulement

connaître les règles propres à chaque style mais aussi leurs conditions d'utilisation, c'est-à-dire les conventions tacites ou non, transmises par l'héritage social ou scolaire. Par exemple on « sait », parce qu'on l'enseigne à l'école, qu'il « ne faut pas » écrire *Marie elle est partie*, même si la conversation le dit. On « sait » aussi, mais sans l'avoir appris à l'école, que des métapositions semblables à celles de (10) sont interdites en prose.

Ces conventions ne sont pas des contraintes de discours imposées à la *succession* des phrases. D'une phrase à l'autre, on peut changer de style. Prenons l'exemple phonologique du comportement du *e muet* dans la versification et dans la conversation. La séquence (11) est correcte, car on passe du registre de la conversation à celui de la récitation dans deux phrases distinctes :

- (11) La p'tit' jeun' fill' lui d'mandait :  
« L'aimE-t-ellE tellEment ? »

En revanche, la confusion des deux registres dans une même phrase est impossible<sup>10</sup> :

- (12) \* La p'tit' jeun' fill' qu'elle n'aimE pas tellEment  
t'le d'mandait.

Que fait Mallarmé ? Il réussit un tour de force qui consiste à intégrer *dans la même phrase* des formes appartenant à *trois* registres de *les* langues : prose, poésie, conversation. **Il montre la langue de face, de profil et de dos, dans le même tableau...** en s'appuyant d'abord sur la structure de la phrase simple de la prose, puis en y insérant les incises propres à la conversation et les inversions propres à la poésie... Ce faisant, Mallarmé inventait dans l'écriture

## LE CUBISME !

Voici tout de suite quelques exemples de phrases cubistes à mon sens :

- (13) 287. Vive fut tout à l'heure, dans un endroit peu fréquenté du bois de Boulogne, ma surprise quand, sombre agitation basse, je vis, par les mille interstices d'arbustes bons à ne rien cacher, total et des battements supérieurs du tricorne s'animant

- jusqu'à des souliers affermis par des boucles en argent, un ecclésiastique, qui à l'écart des témoins, répondait aux sollicitations du gazon.
- (14) 269. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi! par elle nommé sa chevelure...
- (15) 355. ... Je me rappelle comment la légende de la malheureuse demeure dont je hante le coin intact, envahie par une bande de travailleurs en train d'offenser le pays parce que tout de solitude, avec une voie ferrée, survint, m'angoissa au départ, irai-je ou pas, me fit presque hésiter — a revoir, tant pis! ce sera à défendre, comme mien, arbitrairement s'il le faut, le local et j'y suis.
- (16) 717. Aux Feuilletons traditionnels des lundis ou des lendemains de répétitions générales, envoyés, sous la bande des grands journaux politiques, dans chaque intérieur bien longtemps avant qu'on ne nous reçoive, laissons (pour ne faire avec personne double emploi) la fonction de classer ou d'analyser la pièce, de la juger, de la définir avec compétence.

Uniquement dans l'édition *La Pléiade*, il existe plusieurs centaines d'exemples de ce genre. Pour formaliser les règles d'incidente et d'inversion je tiendrai ici pour acquise l'hypothèse selon laquelle la phrase standard est la structure de base de la grammaire mallarméenne.

### L'INCIDENTE

En premier lieu nous devons répondre à la question : est-il vraiment nécessaire d'ajouter à la grammaire de la langue une règle mallarméenne d'incidente, puisqu'il en existe déjà une dans la langue dont on voit l'effet par exemple dans :

- (17) Pierre a dit,  $\left\{ \begin{array}{l} \text{semble-t-il} \\ \text{je crois} \end{array} \right\}$ , qu'il partirait demain.

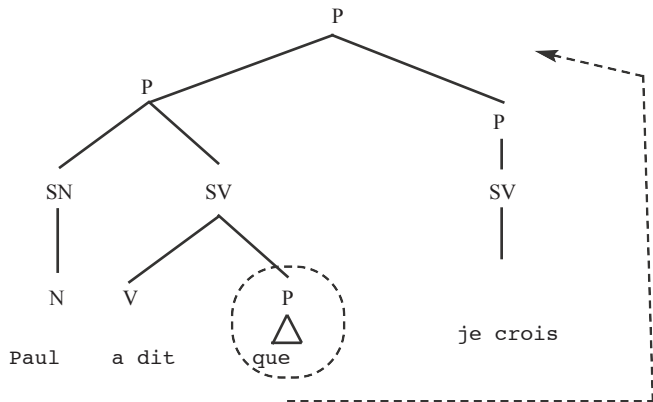
Cette règle a été formalisée par Joseph Emonds u pour la syntaxe anglaise, mais jusqu'à présent elle semble valoir aussi pour le français standard.

Emonds a montré que pour engendrer ces « parenthétiques » ou incises, il fallait partir d'une structure profonde comportant deux phrases juxtaposées :

- (18)  $\underset{P}{\text{(Pierre a dit qu'il partirait demain)}} \underset{P}{\text{(je crois)}}.$



Sa règle transformationnelle extrait un constituant tout entier de la phrase de gauche, pour le placer à droite de l'incise.



De cette manière, on exclut l'effet indésirable de trouver une incise au milieu d'un constituant (par exemple entre l'article et le nom, entre l'adverbe et l'adjectif, etc.) ou entre plusieurs constituants :

- (19) \* le très  $\left. \begin{array}{l} \text{je crois} \\ \text{semble-t-il} \end{array} \right\}$  petit garçon joue au ballon  
 \* la carte, dit-il, postale est arrivée  
 \* Jean achètera toutes les robes, je crois, qu'il a vues hier, pour sa nouvelle amie.  
 \* il parlera, vous savez, de son livre à Pierre  
 ?

L'étude des exemples mallarméens montre immédiatement que la règle d'Emonds ne pourra pas en rendre compte. Très souvent la règle aurait à déplacer des segments qui ne sont pas des constituants, c'est-à-dire qui ne sont pas dominés exhaustivement par le même symbole catégoriel.

Par exemple, pour engendrer :

- (20) 308. Quand ... apparaît ainsi qu'un flocon d'où soufflé?  
*furieux, la danseuse*

il faudrait, après avoir procédé à l'inversion du sujet, déplacer *furieux, la danseuse* vers la droite de : d'où soufflé ? et le segment *furieux, la*

*danseuse* n'appartient visiblement pas à un même groupe grammatical. Même chose dans :

(21) 369. Agir..... signifia, visiteur, je te comprends, *philosophiquement*,  
*produire*.....

Il faudrait déplacer vers la droite l'adverbe *philosophiquement* qui est rattaché à *signifia*, ET le constituant introduit par *produire*...

On pourrait objecter que l'engendrement de (20) ou de (21) procède en deux étapes : on insère l'incise d'abord avant *la danseuse* (ou *produire*), puis avant *furieux* (ou *philosophiquement*). De cette manière, on garderait la règle de Emonds. En fait, cette objection ne tient pas, pour l'excellente raison que les éléments syntaxiques mis en cause par la règle ne sont pas les mêmes en français standard et chez Mallarmé : dans l'exemple (20), l'incidente sépare le nom et l'adjectif, ce qui n'est pas possible en français standard, comme le montre (19). L'exemple (20) n'est pas isolé; en effet, l'incidente sépare avec autant d'« outrance » l'auxiliaire et le verbe.

(22) 372. ... tu traites mon indication comme une folie, je ne le défends, rare.  
652. ... quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains - ou littéraires.  
378. Une proposition qui émane de moi -- si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme -- je la revendique avec celles qui se presseront ici -- sommaire veut, que ...  
(23) 381. ... et vais, dans une échappée, car l'œuvre, seule ou préférablement, doit exemplaire, satisfaire au détail de la curiosité.  
277. Je compris, qu'il avait, l'ingénieux ! capté les sympathies...  
370. ... ou c'est, dans une résurrection étrangère, fini de celui-ci

En outre, l'effet de l'incidente standard et celui de l'incidente mallarméenne sont opposés. Dans la langue standard, l'incise agit comme une modalité du segment qui la *suit*, elle en nuance le sens. Dans la phrase mallarméenne, l'incidente met en valeur l'élément qui la *précède*, et qui se trouve être dans la plupart des cas, la *tête* d'un syntagme, c'est-à-dire le nom, l'adjectif, le modal, l'auxiliaire<sup>12</sup> ou le verbe, entités fondamentales des syntagmes majeurs que sont les syntagmes nominaux, adjectivaux et verbaux. La mise en valeur de la tête constitue une régularité remarquable :

- (24) 367. *Instinct*, je veux, entrevu à des publications...  
 369. ... semble peu *agitée*, outre le désintéressement politique, du souci d'extrava-  
 guer du corps.  
 277. ... *figure* (et c'est tout) de la facilité...  
 348. ... qu'il *fallait*, l'avis est suggéré par l'œuvre, allumer...  
 377. ... à *croire*, le temps juste de le réfuter, que le réseau.  
 385. Quel *pivot*, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité ?  
 781. Mais la plus exquise des *innovations*, familière et suave, celle *appelée*, je le  
 dis ! à régner plus qu'une saison, c'est les Cachemires de nuance claire *devenus*  
 (mieux que les failles et les poults de soie) Toilettes du soir.

Cependant, les incidentes mallarméennes ne négligent pas les possibilités offertes par la langue standard ; elles peuvent aussi s'insérer *entre* des constituants majeurs, en particulier entre le syntagme nominal sujet et le verbe, ou entre la subordonnée et la principale :

- (25) 279. ... toute femme, et j'en sais une qui voit clair ici, m'exempte de l'effort à pro-  
 férer un vocable...  
 330. Mais où poind, je l'exhibe avec dandysme, mon incompetence...  
 270. Depuis que Maria m'a quitté pour aller dans une autre étoile – laquelle, Orion,  
 Altaïr et toi, verte Vénus ? – j'ai toujours chéri la solitude.

Tout cela indique que l'incidente mallarméenne est plutôt une transformation « introvertie », c'est-à-dire une transformation qui, contrairement à l'incidente standard, déplace l'incidente de la droite vers la gauche, et l'insère *dans* la phrase, tout de suite à droite d'un syntagme majeur (SN, SV, SA, SP) ou d'une tête de syntagme (N, A, V, Aux ou Modal). Cette règle possède une grande flexibilité, mais exclut l'insertion d'incises mallarméennes entre les articles et les noms, entre les pronoms personnels *atones* et les verbes, entre les prépositions et les articles, etc. On ne trouve jamais<sup>13</sup> :

- (27) le (incidente) chapeau  
 je (incidente) pars  
 à (incidente) la mer, etc.

Une autre propriété distingue les incidentes standard et mallarméenne : leur contenu.

Les incises standards, en petit nombre, sont des expressions figées, dont le sens s'est affaibli. *Je pense* et *je crois*, dans ces constructions, veulent dire la même chose. En revanche, les incises mallarméennes sont pour la plupart des *créations originales*, tout comme les phrases

où elles s'insèrent. On peut s'en rendre compte dans les exemples donnés précédemment. Mais il y a plus : d'une part, on peut trouver dans ces incidentes des pronoms qui entrent en relation anaphorique avec des *items* lexicaux de la phrase où elles s'insèrent :

- (26) 285. ... exclure tous *visages*, au point que la révélation d'un (n'allez point *le* pencher, avéré, sur le furtif seuil où je règne) chasserait mon trouble...  
 355. ... *hôte*, je *le* deviens, de sa déchéance ;  
 560. Le lot entier, racheté par l'acheteur, peut-être qu'il le fut, ou dispersé chez nous....

D'autre part, les incidentes mallarméennes ne se limitent pas aux phrases ayant la forme : *je veux*, *je l'entends*, ou *je l'exhibe avec dandyisme*. Certaines « adjonctions » aux phrases, pour employer un vocabulaire harrissien, ont le même comportement que les incidentes ; on trouve des circonstancielles et des relatives :

- (28) 365. Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose...  
 369. Agir, sans ceci et pour qui n'en fait commencer l'exercice à fumer, signifia...

On trouve aussi certaines phrases gérondives :

- (29) 277. ... êtreindre....., et son crâne au noir museau ne l'atteignant qu'à la moitié, le buste de son frère...

Dans d'autres cas, on a des expressions qualitatives (cf. 23.277), des vocatifs (cf. 21), ou encore des adverbes et des exclamations :

- (30) 369. Excepté la monotonie, certes, d'enrouler...  
 (31) 750. il y a, soit ! ceux qui s'aventurent...

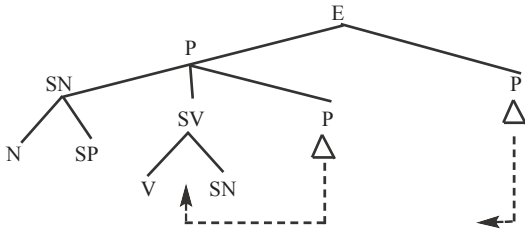
Toutes ces constructions constituent pour moi des formes de l'incidente mallarméenne, et je les unirai dans une même règle :

- (32) ( W T X ) ( I )  
 P P  
 1 2 3 4 =>  
 1 2+4 3 Ø

où :

- 1) W et X sont des variables, c'est-à-dire des symboles remplaçant des séquences linguistiques quelconques ;  
 (2) T = syntagme adjectival, syntagme nominal, syntagme verbal, syntagme prépositionnel, nom, verbe, auxiliaire ou modal, adjectif.  
 (3) I = Phrase<sup>14</sup>, Adverbe, Exclamation, Vocatif, Expression qualitative.

Ex :



Cette règle est récursive : elle peut s'appliquer plusieurs fois, c'est-à-dire insérer plusieurs incidentes. Cf. (13)-(16).

### L'INVERSION

La phrase du français standard connaît au moins deux inversions stylistiques. La première, c'est l'inversion du sujet :

(32) la maison où habite Jocelyne est très agréable.

Mallarmé l'emploie beaucoup, même quand les conditions semblent ne pas le permettre, c'est-à-dire en l'absence de mot interrogatif ou relatif, en l'absence de syntagme prépositionnel antéposé, ou encore en engendrant l'ambiguïté :

(33) 555. Le 2 mai 1844, ses yeux d'entre les trésors de la pensée ou de la main-d'œuvre humaine levés souvent sur de vastes fenêtres et ayant vu près d'un quart de siècle et une moitié de l'autre ramener au même paysage leurs saisons, les ferme ce gentleman extraordinaire  
280. Je ne sais quel rendez-vous suburbain ! nomma l'enfant voiturée dans mes distractions...

Je n'étudierai pas davantage ici cette inversion.

La seconde, c'est l'*inversion du long complément* (heavy – NP – shift), qui déplace vers la fin de phrase le complément le plus long :

(34) J'ai dit *que tu étais parti* à Paris à Paul  
=> J'ai dit à Paul *que tu étais parti à Paris*

Cette inversion, Mallarmé en inverse les conditions. Au lieu de

placer un complément d'objet direct long après un complément prépositionnel court, il insère constamment un complément prépositionnel long *avant* un complément d'objet plus court. Cf. (13) ainsi que :

- (35) 561. ... pensa de faire éditer *pour les délicats*, ses pareils, l'œuvre.  
 767. ... songe, par une éblouissante ironie, à monter, *après ce succès*, sur le pied de son Orphée, sa Geneviève de Brabant !  
 369. ... d'enrouler, *entre les jarrets*, sur la chaussée, selon l'instrument en faveur, la fiction d'un éblouissant rail continu.

Je nommerai cette opération mallarméenne particulière : *Contre-long-complément*.

On trouve également dans la prose mallarméenne de nombreuses métapositions (c'est-à-dire d'antépositions de syntagmes prépositionnels) qui, je l'ai dit, appartiennent en principe à la poésie versifiée. La plupart sont des métapositions immédiates :

- (36) 269. ... par elle nommé sa chevelure  
 564. ... par l'écrit confiés ...  
 365. ... par la versification subi ...  
 280. ... de tout dénué ...  
 346. ... à lui propre ...  
 334. ... du sang de l'amour issue ...

Mais beaucoup sont des métapositions éloignées\* :

- (37) 370. L'écrivain, *de ses maux*, dragons qu'il a choyés, *ou d'une allégresse*, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion –  
 874. ... de s'entretenir d'un sujet *pour moi*, dont tarda l'épreuve, sans attrait –  
 364. mais, de cette libération à supputer ... la plaisanterie rit haut –

De plus, ces métapositions, tout comme leurs sœurs alexandrines, « violent » ce qu'on appelle en linguistique le principe A/A, c'est-à-dire, dans ces cas particuliers, extraient un syntagme prépositionnel hors d'un autre syntagme prépositionnel, ce qui est impossible dans la langue standard<sup>15</sup> :

- (38) 278. ... J'aimais ... *vers eux* à oublier – mes camarades ...  
 360. ... J'aime comme en le ciel mûr, contre la vitre – à suivre les lueurs d'orages –.

On observe également, dans le corpus mallarméen, de nombreuses

\* J'indique par le trait horizontal « — » la position en structure profonde du syntagme déplacé.

antépositions (en *début* de phrase) de compléments prépositionnels, et même de compléments d'objet *direct* du verbe :

- (39) 549. Sauf en la *Tentation de Saint Antoine*, un idéal mêlant époques et races dans une prodigieuse fête, comme l'éclair de l'Orient expiré, cher chez ! ...  
308. Au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse, froide la figurante ...

Cf. également (17).

Enfin, Mallarmé se distingue par le sort spécial qu'il réserve aux appositions : il les antépose (et parfois très loin du nom auquel elles sont liées Cf. (13)) :

- (40) 436. Inutile, de l'ameublement accompli ... [suivent cinq lignes]..., l'heure se formule en cet écho ...  
368. ... musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.  
285. ... interrompre chose installée ici par le bruissement d'une venue, oui ! ce charme instinctif ...  
289. J'attendis, pour l'être, que lent et repris du mouvement ordinaire, se réduisît à ses proportions d'une chimère puérile emportant du monde quelque part, le train qui m'avait là déposé seul.  
288. Que ... se soit, droit et d'un jet, relevé ... le héros ...

Si l'on considère le résultat de toutes ces constructions dans la prose mallarméenne, c'est-à-dire contre-long-complément, métaposition, antéposition de compléments verbaux, apposition, on s'aperçoit qu'à un niveau plus abstrait on peut les subsumer en une même règle. Cette règle, l'inversion mallarméenne, a pour effet de placer soit au début de la phrase, soit après un syntagme majeur, soit surtout après une tête de syntagme, les différents compléments verbaux et nominaux.

Je propose, pour l'inversion mallarméenne, la règle suivante :

- (41) (W T X M Y)  
P P  
1 2 3 4 5 ==>  
1 2+4 3 ø 5

où : 1) W, X, Y, sont des variables

2) T = complementizer<sup>16</sup>, SN, SV, SP, SA, N, V, Aux (ou Modal), A.

3) M = P<sup>17</sup>, App<sup>18</sup>, SN, SP

4) Condition = le nœud qui domine immédiatement T doit aussi dominer M (immédiatement ou non).

Sur trois points, l'incidente et l'inversion mallarméennes sont comparables : elles ont toutes les deux pour effet principal de « briser » les syntagmes, en séparant la tête et les compléments. Elles sont toutes

les deux récursives. Elles déplacent toutes les deux des éléments de la droite vers la gauche. Peut-on dire alors qu'il s'agit d'une seule règle ? Non. Leurs effets, dans certains cas, entrent simplement en intersection. Elles diffèrent par des aspects importants.

En premier lieu, l'inversion peut placer *M* au *début* de la phrase, en produisant un effet, tandis que par définition, l'incidente n'en produirait aucun en plaçant *I* à cet endroit.

Deuxièmement, les contenus de *M* et de *I* sont sensiblement différents.

Troisièmement, *M* est sous-catégorisé par rapport à un élément lexical de la phrase, et ainsi en dépend syntaxiquement et sémantiquement (choix des prépositions, effets de métaphore, etc.) ; *I*, en revanche, est entièrement indépendant de la phrase où il sera inséré, parce que le plus souvent il exprime les interventions directes du narrateur dans la phrase narrative.

Sur le plan de la « description structurale », dans (41) et dans (32), cette différence est représentée par le fait que *M* est dans *la même phrase* que *T*, tandis que *T* et *I* sont dans *deux phrases différentes*. Il existe un argument supplémentaire en faveur de cette différence structurale. *I* peut franchir et séparer des éléments *coordonnés* ou mis en parallèles, ce que ne peut pas faire *M* :

- (42) 283. ... ou des feuilles bue comme pour y trouver sinon le rassérènement, *elle n'avait douté d'un succès*, du moins l'habitude frigide de sa voix.  
289. ... mais sans du coup m'élancer dans cette diurne veillée d'immortels troncs au déversement sur un d'orgueils surhumains (*or ne faut-il pas qu'on en constate l'authenticité ?*) ni passer le seuil où des torches consomment ...  
377. Le discrédit, ..., a trait, moins à un arrêt de ses opérations, *je ne le découvre* ; qu'à sa notoire impuissance envers l'œuvre exceptionnelle.

Tandis que, si (43) existe :

- (43) 549. ... un songe serein et par notre fantaisie fait – en vue de soi seule...

on ne trouve jamais de formes semblables à (44) :

- (44) \* un songe serein *par notre fantaisie* et fait – en vue de soi seule  
\* un songe serein sans la fantaisie *de sa voix* ni l'habitude frigide –

Cela signifie que l'incidente mallarméenne est une transformation qui insère sans extraire, tandis que l'inversion mallarméenne peut



être conçue comme une transformation d'extraction, et, comme telle, soumise à la condition de Ross<sup>19</sup> appelée *contrainte sur les structures coordonnées*, selon laquelle on ne peut extraire ni un élément d'une structure coordonnée, ni un élément qui en dépend. Par exemple, avec l'interrogation on observe :

- (45) tu as vu Pierre et Paul  
\* qui as-tu vu et Paul ?  
tu as vu Pierre et le fils de Paul  
\* De qui as-tu vu Pierre et le fils ?

Ce serait la même condition qui empêcherait l'engendrement des questions dans (45) et celui de l'inversion mallarmeenne dans (44).

Mallarmé « choisirait », par conséquent, les contraintes universelles du langage qu'il veut enfreindre. Il obéit à la *condition sur les structures coordonnées*, mais « viole » la condition A/A ! (Cf. (38)). Notons que ce n'est sûrement pas un hasard. La poésie française *versifiée* avait depuis toujours l'usage d'enfreindre la condition A/A, tandis que les quelques tentatives faites au XVI<sup>e</sup> siècle en vue d'enfreindre la *condition sur les structures coordonnées* (par référence au modèle latin) n'ont eu aucune suite.

La chose aurait été différente en anglais, puisque Milton<sup>20</sup> pratiquait abondamment cette dernière « violation ».

Par conséquent, à cause de cette différence de comportement à l'égard des contraintes universelles, on ne peut pas confondre en une même règle l'incidente et l'inversion mallarméennes.

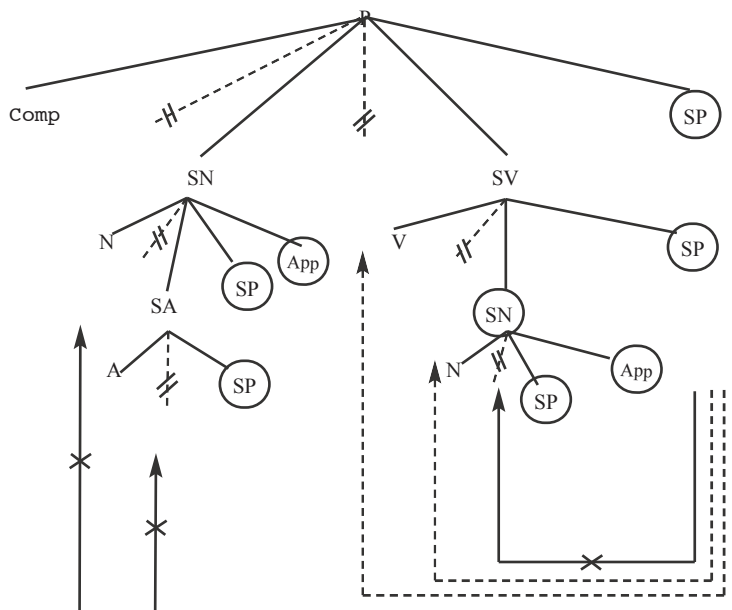
Enfin, la condition (4) impose à la règle (41) des restrictions qui n'existent pas pour la règle (32). Nous avons vu plus haut que, venant de l'extérieur, l'incise pouvait s'insérer presque partout dans la phrase, sauf entre les articles et les noms, etc. Cf. (27). L'inversion est beaucoup plus limitée, non pour ses lieux d'insertion (ce sont les mêmes) mais par la comparaison dans l'arbre, du lieu d'origine et du lieu d'arrivée. Mallarmé, par exemple, n'extrait jamais un complément dans le syntagme verbal, pour l'insérer à l'*intérieur* du syntagme nominal sujet<sup>21</sup>.

- (46) une folie rare fit éditer l'œuvre de Mallarmé  
\* une folie *de Mallarmé* rare fit éditer l'œuvre –

Il utilise l'inversion à l'intérieur même du syntagme, ou s'il l'en extrait, c'est pour l'attacher « plus haut » dans la structure, à un nœud qui domine également ce syntagme. On trouve uniquement des constructions semblables à :

- (47) une folie rare de Mallarmé fit éditer cette œuvre  
 une folie de Mallarmé rare – fit éditer cette œuvre  
 une folie rare fit éditer l'œuvre de Mallarmé  
 une folie rare, *de Mallarmé*, fit éditer l'œuvre –  
 une folie rare fit, *de Mallarmé*, éditer l'œuvre –  
 une folie rare fit éditer, *de Mallarmé*, l'œuvre –

Voici un schéma qui résume les principales situations de l'inversion. Les nœuds encadrés sont des M, les lignes terminées par les barres sont les lieux d'insertions, les flèches illustrent la condition (4) de (32).



Je laisserai de côté pour le moment d'autres contraintes syntaxiques et lexicales imposées à ces règles, qui sont secondaires, pour

revenir à notre propos initial : quelles sont les contraintes imposées à l'utilisation de ces règles ?

### LE RYTHME DES SILENCES

En effet, une chose est claire : il ne suffit pas d'appliquer ces règles dans des phrases contenant un vocabulaire mallarméen pour obtenir quelque chose qui « sonne » mallarméen.

On peut se demander s'il existe, en outre, une contrainte à l'intérieur de la grammaire elle-même, par exemple, sur l'ordre d'application de ces règles. Il ne semble pas, en fait, que ce soit le cas. Pour engendrer des phrases telles que (13)-(16), il faut pouvoir appliquer indifféremment l'*incidente* avant l'*inversion*, et l'*inversion* avant l'*incidente*.

C'est, je l'ai dit, du côté des contraintes rythmiques qu'il faut chercher. Pour en donner une idée dans les limites de cet article, je présente un *fragment* d'analyse rythmique pour une seule phrase, dont la structure est exemplaire<sup>22</sup> :

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

On peut constater que la structure profonde de cette phrase, sa remise en ordre standard, est très peu mallarméenne<sup>23</sup> :

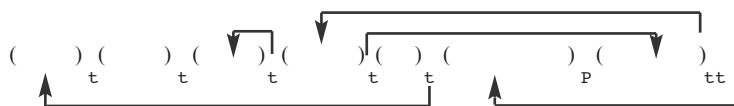
(49) La crise de repos et d'interrègne, gît au traitement (qui est) si intèrés sant (qui a été) subi par la versification, moins que dans nos circonstances mentales vierges.

Pour obtenir (48) à partir de (49), il ne faut pas moins de sept transformations. Mais, chose fondamentale ici, toutes ces transformations sont des transformations de suppression ou de mouvement, c'est-à-dire des transformations pour lesquelles la théorie chomskienne actuelle propose une hypothèse révolutionnaire : *la théorie des traces*. Selon cette théorie, un syntagme supprimé ou déplacé par une transformation de suppression ou de mouvement laisse dans la structure une trace (symbolisée par la lettre *t*) à l'endroit où il était en structure profonde. Par exemple, la question engendre à partir de « tu as vu qui », la séquence : « qui tu as vu *t* ». Cette trace est un élément grammatical

phonologiquement nul. Lisa Selkirk lui fait correspondre les symboles des frontières : # #, qui entouraient le syntagme déplacé<sup>24</sup>. Si nous prenons à la lettre les hypothèses de cette théorie des traces, nous obtenons un résultat bien intéressant pour notre phrase : chacune des transformations nécessaires pour la dérivation de (48) *laisse une trace, ce qui sépare les syntagmes en autant d'hémistiches d'un long vers*. Une opération de plus ou de moins détruirait la régularité ! Voici la dérivation :

- (50) Deux réductions de relatives :  
La crise de repos et d'interrègne gît au traitement t si intéressant t subi par la versification moins que dans nos circonstances mentales vierges **P**
- (51) Inversion du complément verbal :  
Au traitement t si intéressant t subi par la versification la crise de repos et d'interrègne gît t moins que dans nos circonstances mentales vierges **P**
- (52) Inversion du sujet :  
Au traitement t si intéressant t subi par la versification t gît t la crise de repos et d'interrègne moins que dans nos circonstances mentales vierges **P**
- (53) Deux inversions (métapositions) :  
Au traitement t si intéressant t par la versification subi t de repos et d'interrègne t gît t la crise t moins que dans nos circonstances mentales vierges **P**
- (54) Incidente :  
Au traitement t si intéressant t par la versification subi t de repos et d'interrègne t gît t moins que dans nos circonstances mentales vierges **P** la crise t t

Ce qui laisse apparaître un bel enchevêtrement des traces et de leurs antécédents qui, en tressant la phrase, en soude les morceaux, et l'article.



Dans cette phrase mallarméenne, comme me le faisait remarquer Pierre Lusson, la ponctuation est entièrement redondante<sup>25</sup>. Les éléments silencieux par excellence que sont les traces la ponctuent aussi fortement qu'abstraitement – la ponctuation chez Mallarmé n'a donc rien de ces artifices utilisés parfois pour casser un alexandrin trop voyant...

	au traitement	si int.	par la vers. subli	de repos et d'inver.	git m.q.de.	nos circ.	ment.vierge	la crise
xime en			1				1	1
accent lexical	1	1	1	1	1	1	1	1
accent de syntagme	1	1	1	1	1	1	1	1
sémiotique thème/propos								1
traces	1	1	1	1	1		1	2
opération sur les nombres 4 et 5								
zome	4	4	2	5	2	3	6	7

Comment interpréter cette introduction systématique des traces dans la phrase mallarméenne ? Je dirai que les transformations mallarméennes ont pour effet de contribuer à la création d'une rythmique liée à la syntaxe. La théorie rythmique de Pierre Lusson<sup>26</sup> me permettra de rendre explicite cette proposition.

En très gros, une séquence soumise à l'analyse rythmique est une succession d'« événements élémentaires ». Chacun d'eux est défini par l'ensemble de ses marquages pertinents; chaque marquage peut faire intervenir simultanément ou non différents « procédés », déterminés par la langue ou arbitraires, explicites ou non, constants ou non à l'intérieur de la séquence.

On remarquera que dans tout ce qui précède l'emploi de la notion *très abstraite* de rythme n'a qu'un lointain rapport avec les acceptions connues de ce terme dans les analyses stylistiques (Cf. Grammont, par exemple). Ces dernières ne s'attachent qu'à la surface. Notamment cette analyse rythmique (qui ne prétend pas recouvrir tous les types d'analyses pertinents d'un texte) fait essentiellement intervenir à la notion syntaxique bien connue de : *groupement* et de *parenthésage*; b) deux notions supplémentaires intrinsèquement liées à la première qui sont celles de *marquage* et de *niveau* (avec toutes les difficultés que rencontre cette notion).

Entre deux séquences grammaticales liées entre elles par une transformation syntaxique, dont l'une est rythmiquement pertinente et l'autre non, la différence est la suivante : la première présente pour chaque événement élémentaire le maximum de composantes marquées positivement.

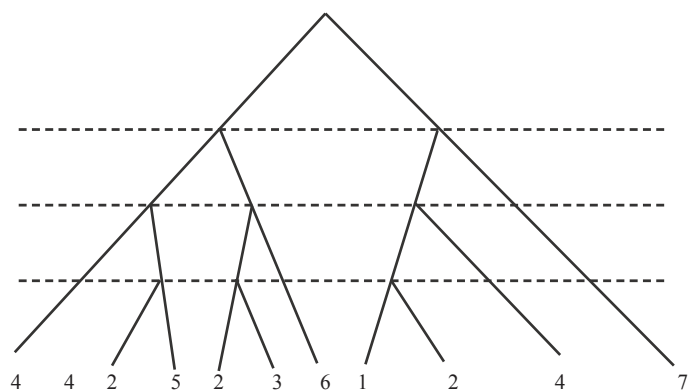
Par exemple, partant d'un texte en langue usuelle, syntaxiquement équivalent au texte de Mallarmé, la construction d'un texte mallarméen qui ne se distingue du premier « que » par l'introduction de parenthèses syntaxiques, produit un effet définissant un nouveau parenthésage pris dans son acception (cette fois-ci) purement rythmique.

Le fragment d'analyse que je propose ne tient compte que de marquages linguistiques (phonèmes, accents syntaxiques, oppositions sémantiques,...) et « métriques » (décompte des voyelles métriques).

Mais si l'on veut vraiment rendre explicite les règles de la langue mallarméenne, il est évident qu'il faut faire intervenir bien d'autres marquages, par exemple, la disposition typographique, etc.

Enfin, si l'on tient compte des marquages syntaxiques, on voit immédiatement l'intérêt de la notion de niveau, puisque l'effet des transformations de mouvement et de suppression doit être conservé. C'est ce dont j'ai tenu compte en parlant des *traces* (cf. Tableau ci-contre).

De la séquence finale de chiffres dépend la structuration rythmique de la phrase; la parenthèse opère par nombre décroissant. Ce qui nous donne la structure rythmique suivante (que j'appellerai provisoirement un corail) :



Cette lecture rythmique fait apparaître une propriété jusqu'ici masquée par la surface de la phrase : le parfait équilibre des deux côtés de la phrase qui est dû non pas au poids lexical ou à la longueur, mais au « poids structural »; de chaque côté du corail, on a trois niveaux de « branchages » (notés par les lignes en pointillé). J'avancerai que c'est là le caractère contraignant de la structure rythmique pour cette phrase : tout est nécessaire. Imaginons par exemple qu'il manque un adjectif à la séquence *circonstances mentales vierges*, et l'équilibre est rompu : il n'y aurait à droite que deux niveaux.

Imaginons que *la crise de repos et d'interrègne* n'ait pas subi de métaposition, et la partie gauche de la phrase emportait « la balance » (le chiffre aurait été plus petit). Imaginons que le *si de* : *si* intéressant ait manqué, l'adjectif *intéressant* aurait pu être engendré directement dans le syntagme nominal (sans passer par la réduction de la relative) et la phrase aurait débuté par un octosyllabe impliquant un rythme classique. De même, si pour conserver le parallélisme syntaxique avec l'incidente, Mallarmé avait introduit sa phrase par *Dans le traitement*, on aurait créé un décasyllabe ancien (5/5), et la deuxième moitié de la phrase n'aurait pas dû jouer sur les imbrications des multiples de 4 et de 5 (respectivement 12 et 15).

Enfin, le sommet d'intonation, le mot où la voix monte le plus haut dans la phrase d'après cette lecture, est un *monosyllabe* : gît composé d'une consonne *stridente* : *z* et de la voyelle la plus aiguë de la langue : *i*, c'est-à-dire des phonèmes qui, par leur acoustique même, font monter la hauteur de la voix.

Ainsi, comme je l'énonçais au commencement, un projet rythmique\* (récurrence des silences, équilibre et cohésion) détermine jusqu'au choix lexical et phonologique. A côté de (48), la structure profonde standard (49) ressemble à un corps morcelé, tandis que

« dans ces délibérés instantanés, en effet,  
tout est harmonieux, et serait gâté par une  
touche de plus ou de moins. »

Cette lecture rythmique, je l'ai choisie sans doute entre toutes parce qu'elle représente à mes yeux l'un des aspects les plus subtils du sentiment de les langues chez Mallarmé. Mais aussi surtout parce qu'elle est portée par la connaissance extraordinaire qu'il avait de sa propre pratique et de son sentiment. Pour témoin, cette phrase magnifique :

386. « Un balbutiement, que semble la phrase, ici  
refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplies, se  
compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur,  
à balancement prévu d'inversions ».

\* Ce projet rythmique opère lui-même comme une « structure profonde » de la *prosodie*



– au sens où l’entend Jacques Roubaud dans *Change* 6, celle-ci venant subvertir et organiser les structures profondes de la *syntaxe* standard.

Le rapport de ces deux procès sous-jacents et leur imbrication, c’est l’enjeu décisif de la démarche qui tente ici une percée dans un terrain nouveau. (N.D.L.R.).

## NOTES

\* J’ai exposé une première version de ce travail au *Cercle Polivanov* le 19 décembre 1975.

1) Cette phrase est extraite d’une transposition que j’ai faite des propos de Mallarmé sur la peinture impressionniste. Cf. *Change* 26-27, p. 172-173.

2) Cf. « Edouard Manet et les Impressionnistes », dont la première partie, en double retraduction de l’anglais, a été publiée dans *Change* 26-27, et dont la seconde partie se trouve dans le présent numéro.

3) Les chiffres qui précèdent les exemples renvoient à la page où ils se trouvent dans l’édition de *La Pléiade*, Gallimard, 1961.

4) Cf. « Métrico-phono-syntaxe : le vers français alexandrin », in *Cahiers de Poétique Comparée*, Vol. II, n° 2, 1975.

5) Cf. Pierre Lusson, *Œuvres complètes* (à paraître).

6) Forme plus exigeante de l’intuition mallarméenne exprimée dans :

361. ... que vers il y a sitôt que s’accentue la diction, rythme dès que style.

7) C’est ce que démontre Renée Balibar dans *Les Français Fictifs*, Hachette, 1975.

8) Les règles de la métaposition, rappelons-le, étaient jusqu’à aujourd’hui implicites (non conscientes). Elles n’ont jamais été *enseignées* faute d’être reconnues.

9) On connaît bien les talents de « causeur » de Mallarmé. De plus il revendiquait pour la poésie l’épreuve de la parole en « dernière instance » :

386. Un parler, le français, retient une élégance à paraître en négligé...

855. Le Vers et tout écrit au fond par cela qu’issu de la parole doit se montrer à même de subir l’épreuve orale ou d’affronter la diction comme un mode de représentation extérieur...

10) Cf. à ce sujet l’article d’Ann Banfield, « Le Style narratif et la Grammaire des discours direct et indirect », *Change* 16-17.

11) Dans « Parenthetical Clauses », *Comparative Syntax Festival*, Chicago Linguistic Society, 1973.

12) Notons que Mallarmé place sur le même plan les verbes ordinaires et *pouvoir*, *devoir*, *aller*, *avoir*, *être*, etc. Il annule ainsi une distinction que fait en général la linguistique.

13) Dans l’ensemble du corpus, j’ai trouvé trois contre-exemples à cela, mais qui

ne sont qu'apparents à mon avis. Les deux premiers s'appelleraient en rhétorique des « rectifications » :

(a) 302. Le -- je ne sais quel effacement subtil..... : l'acteur, ...

(b) 640. ... elle crée, contre -- j'aimerais que ce fût pour -- la Littérature ...

Il s'agit donc d'un autre procédé. Quant au troisième :

(c) 346-7. Quelle séduction -- accompagner sa démarche d'une, infirmera-t-on, pareille...

il peut s'expliquer par l'habitude mallarméenne d'employer, à la manière des latins, le mot *in* comme pronom : par exemple dans l'exergue qui ouvre le présent article.

14) Par le terme de *phrase*, j'entends aussi bien les phrases complètes que les phrases réduites. Par ailleurs, le symbole E du dessin, qui signifie « Expression » est introduit par Ann Banfield (*Change* 16-17).

15) Dans le cas général, le principe A/A interdit d'extraire un élément dominé par un symbole de même nature. En français standard ce principe explique que l'on peut pronominaliser le syntagme prépositionnel dans :

(a) J'ai vu les photos de ce film / j'en ai vu les photos

ce qui est impossible dans (b) où *de ce film* est déjà dans un syntagme prépositionnel :

(b) J'ai parlé des photos de ce film / \*j'en ai parlé des photos

16) Le « complementizer » (terme anglais) est un symbole syntaxique abstrait qui marque le début de la phrase, et qui ne domine aucune séquence phonologique dans les phrases déclaratives simples, mais auquel vont s'accrocher les pronoms interrogatifs, par exemple, dans les phrases interrogatives.

17) Cf. note 14.

18) Je ne prends pas position ici sur les différentes hypothèses proposées en linguistique au sujet de la dérivation des appositions.

19) Dans sa thèse, *Constraints on Variables in Syntax*, MIT, 1967, inédit.

20) Cf. Ann Banfield, *Stylistic Transformations and the Syntax of PARADISE LOST*, Thèse inédite, Wisconsin, 1973.

21) Mallarmé semble appliquer ici la clause « up to ambiguity » de Chomsky, qu'il ne se prive pas d'enfreindre par ailleurs. Remarquons que l'exemple (2) est une infraction à cette condition (4), mais il est unique ; de plus, il s'agit d'un adverbe que l'on ne risque pas de rattacher grammaticalement au nom, ce qui n'est pas le cas pour le syntagme prépositionnel dans (46).

22) Voici une autre phrase ayant la même structure :

555. A vous, lecteur, mais sans les mille fables et l'absurde, se montre, rattachée presque toute ici à l'écrit imaginaire en jeu comme par l'instinct contemporain elle le fut, l'existence de celui qu'on appela jusqu'au dernier jour l'*Auteur de Vathek*.

23) J'avais pensé à une autre interprétation de la phrase, qui rattacherait *de repos et d'interrègne à traitement*. Mais le sens, d'une part, et d'autre part les réponses des amis poètes que j'ai interrogés sur ce point (... de repos et d'interrègne gît la crise...), m'ont fait opter pour (49).

- 24) Dans sa thèse, *The Phrase Phonology of English and French*, MIT 1972. Inédite.  
Dans mon article (cité note 4), j'établis une équivalence de « poids » entre les frontières de la phrase (P) et les traces laissées par le syntagme déplacé.
- 25) En quoi Mallarmé rejoint Gertrude Stein, présente dans ce numéro.
- 26) D'après les développements de ses « Notes préliminaires sur le Rythme » *Cahiers de Poétique Comparée*, Vol. 1, n° 1, 1973.

CNRS, juin 1976