

Joëlle Gardes Tamine

Université de Paris IV- Sorbonne, France

Joëlle.Gardes\_Tamine@paris-sorbonne.fr



Pour être tout à fait honnête, il me faut préciser qu'il s'agira ici autant de mixité des mots que de métissage, ce que l'on pourrait résumer sous le terme de brassage. Ce que je voudrais évoquer, c'est l'évolution du statut des mots en poésie, qui a conduit d'une situation codifiée, où chaque mot était soigneusement à sa place et lié à un type de discours, à une situation nouvelle où il n'existe plus de mot poétique, mais une ouverture, une liberté qui entraîne un *melting pot* où tous peuvent librement voisiner.

La poésie classique française obéit à une conception hiérarchique des genres et des styles, que définit la rhétorique<sup>1</sup>:

Il y a trois genres que nous appelons types de style, dans lesquels entre tout discours exempt de défauts. Nous appelons le premier le type élevé, le second, le type moyen, le troisième, le type simple. Le type élevé consiste en un arrangement d'expressions nobles, dans une forme fluide et abondante. Le type moyen est fait de mots moins relevés, mais ni trop bas, ni trop communs. Le type simple s'abaisse jusqu'à la pratique la plus courante d'un langage correct. (*Rhétorique à Hérennius*, IV, 11)

Ces trois styles sont résumés dans ce que le Moyen Âge appelle «roue de Virgile». La roue emprunte précisément ses exemples à la poésie et aux différents poèmes de Virgile, disposés dans un schéma qui en a la forme. Le style bas est représenté par les *Bucoliques*, le style moyen par les *Géorgiques* et le style élevé par l'*Énéide*. À chacun est associé un vocabulaire particulier, en liaison avec des thèmes spécifiques, les bergers pour les *Bucoliques*, les paysans pour les *Géorgiques*, les soldats pour l'*Énéide*. Ce qu'il faut souligner, c'est que chaque poème a ainsi une homogénéité, du sujet aux mots employés pour le traiter (Gardes Tamine, 2002: 118).

Un *Traité de stile* de 1751 affirme encore la séparation des genres et du vocabulaire:

*Face* est du style sublime; *visage* du type médiocre; *garbe*, *frime*, *frimousse* du style burlesque. *Demeure* est du style sublime, *habitation* du médiocre, *manoir* du comique.

Le mouvement qui, au nom du naturel, conduit le XVIII<sup>e</sup> siècle à contester la séparation des genres au théâtre et qui s'affirme dans le drame romantique, où le sublime et le grotesque s'associent, refuse évidemment ces barrières et dans sa *Réponse à un acte d'accusation* tout comme dans la *Suite de la Réponse*, Victor Hugo proclame la nécessité

du mélange. Comparant les mots à des individus, il déplore qu'ils aient jusqu'alors vécu «parqués en castes» et prétend rompre avec cette ségrégation: il refuse ainsi les mots dits poétiques et les figures qui, telles la périphrase, sont destinées à éviter l'emploi d'un mot jugé bas:

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Plus de mot sénateur! Plus de mot roturier!

[...]

J'ai dit à la narine: Eh mais! tu n'es qu'un nez!

J'ai dit au long fruit d'or: Mais tu n'es qu'une poire!

Entre les déclarations de Hugo et sa pratique, il y a toutefois une certaine distance, et on chercherait en vain dans sa poésie le mot «cochon», remplacé par le mot plus noble «pourceau».

Il est difficile de renoncer tout à fait à des siècles d'habitudes et de conventions. C'est ainsi que chez Saint-John Perse, en plein XX<sup>e</sup> siècle, on a du mal à trouver des mots renvoyant aux parties du corps qui ne figurent pas chez Racine, et comme chez le poète dramatique, les termes les plus employés sont «main» et «cœur» (Camelin et Gardes Tamine, 2002: 25 sq). C'est le mot «glaive» qui est le plus fréquent, au détriment d'«épée», conformément là encore aux préceptes de poésie classique. Et le mot «narine», dont se moquait Hugo, est employé dans *Amers*:

Les Dames illustres, sur les caps, ouvraient aux feux du soir une narine percée d'or (*Amers*, «Étranger, dont la voile...»)

Il est vrai que le sujet, les Dames illustres, refuse un certain type d'évocation trop réaliste. Reste que les mots vont tout de même peu à peu s'émanciper et ce sont quelques formes de cette émancipation que l'on va évoquer, de l'insouciance à l'encanaillement.

La première forme de mixité, qui conduit au métissage de la langue poétique, qui perd la pureté - au sens d'absence de mélange - que lui conféraient les règles classiques, est celle des registres de langue. C'est encore chez Saint-John Perse que je prendrai mes exemples, parce qu'il représente le cas le plus net de cette forme de mélange, qui va jusqu'à mettre en question le statut de la langue poétique. Pour lui, en effet, la grandeur de la poésie, qu'il revendique (les mots «grand» et «haut» sont parmi les plus fréquents), est en partie liée à son statut de mode de connaissance qui permet d'accéder à l'Être: «car toute poésie est une ontologie», dit-il dans le discours dit de Florence, prononcé en 1965 en hommage à Dante. Mais cette grandeur ne l'oblige pas à se séparer des autres formes de savoir, au contraire. Le savoir scientifique, en particulier, et le vocabulaire technique des différentes disciplines, botanique, ornithologie..., ne sont pas contradictoires avec la poésie, parce qu'il existe une unité du fonctionnement intellectuel. De même qu'il arrive au savant d'employer des métaphores, il arrive au poète d'avoir recours aux mots techniques:

[...] et les gomphrènes, les ramies,

l'acalyphe à fleurs vertes et ces piléas cespiteuses qui sont la barbe des vieux murs,

s'affolent au bord des toits, au rebord des gouttières. («Éloges», XVI)

Ainsi s'opère une synthèse linguistique qui lui permet d'embrasser l'ensemble du monde et de conquérir l'unité sur la diversité. Voici que «monte enfin, dans la clarté, la

nudité d'une évidence et le mystère d'une identité: unité recouverte sous la diversité» (*Oiseaux*, IV). La réconciliation des mots est réconciliation des choses, car, chez Saint-John Perse comme chez Hugo, les mots ont une «charge magique: noyaux de force et d'action, foyers d'éclairs et d'émissions, portant au loin l'initiative et la prémonition» (*Oiseaux*, VII).

Apollinaire offre une autre forme de mixité, c'est celle du mélange de mots appartenant à des langues étrangères, l'italien, naturellement, étant donné le lien de ses jeunes années avec l'Italie:

Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été (*Nuit rhénane*)

Le vieux se lave les pieds dans la cuvette

Una volta ho inteso dire Chè vuoi

Je me mis à pleurer en me souvenant de vos enfances (*À travers l'Europe*)

l'allemand, l'anglais:

[...] le nom émouvant

Dont chaque lettre se love en belle anglaise

Et le soldat n'ose point achever

Le jeu de mots bilingue que ne manque point de susciter

Cette calligraphie sylvestre et vernale (*L'Inscription anglaise*)

Venus du lointain de l'espace, les mots peuvent aussi venir du lointain du temps:

Elle balla mimant un rythme d'existence (*Merlin et la vieille femme*)

«Balla» est d'ailleurs doublement étranger, puisque c'est à la fois un vieux mot et un mot italien. Les langues anciennes et mortes redeviennent pour un instant vivantes:

On y loue des chambres en latin *Cubicula locanda* (*Zone*)

Mort d'immortels argyraspides

La neige aux boucliers d'argent

Fuit les dendrophores livides (*La Chanson du mal-aimé*)

Apollinaire est conscient de son travail avec les mots, et des difficultés que cela peut entraîner pour le lecteur, qu'il guide donc pour les prévenir. On a vu dans l'extrait de *L'Inscription anglaise* la mention métalinguistique («jeu de mots bilingue»): ici, le mot «argyraspide» est glosé par «bouclier d'argent», et «dendrophore», qui «porte des arbres», est appelé par «branches», qui figure dans la strophe précédente. On pourrait multiplier les exemples de cette entrée dans la langue d'Apollinaire de mots migrants qui s'assimilent formellement et sémantiquement dans sa langue.

Le troisième type de mixité est celui que visait précisément Hugo lorsqu'il assimilait, pour la contester, la séparation en «styles», pour reprendre le terme de la rhétorique, à celle des «castes», nous dirions aujourd'hui à la ségrégation entre classes. L'entrée de la modernité en poésie se fait au XIX<sup>e</sup> siècle par le refus de l'associer à des sujets à part: la ville devient en particulier un thème poétique, au moment où les formes elles aussi évoluent, avec l'apparition du poème en prose (Bernard, 1959). L'évocation de la charogne par Baudelaire participe elle aussi à cette évolution, et le mot, évidemment, relève d'un niveau que la poésie classique aurait jugé trivial. Parce que les sujets

deviennent ordinaires, que tous ont droit de cité en poésie, les mots peuvent aussi devenir quotidiens, pour être transfigurés: «les mots que j'emploie/Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes!», dit Claudel dans la quatrième *Ode*, «La Muse qui est la grâce». La poésie parle de réalités humbles en mots humbles, qui cohabitent avec des mots plus soutenus. C'est précisément le cas chez Apollinaire:

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule  
Des troupes d'autobus mugissants près de toi roulent  
L'angoisse de l'amour te serre le gosier  
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé (*Zone*)

Paris est omniprésent dans *Zone*, mais le thème plus traditionnel de l'amour malheureux s'y mêle, avec ses mots: le contraste est grand également entre «angoisse» et «gosier», qui ouvrent et ferment le vers.

Ce ne sont pas seulement les mots de la réalité quotidienne qui peuvent être employés, mais aussi ceux que l'on pourrait considérer aux antipodes de la poésie, bien que Victor Hugo les ait mentionnés dans sa *Réponse à un acte d'accusation*, comme lui appartenant également, ceux qui étaient «aux galères dans l'argot» (mais s'il a employé l'argot en prose, il s'est bien gardé de le faire en poésie!). Ces mots d'argot ne sont pas absents par exemple des textes de Mac Orlan:

Des mots véreux que le jour mortifie  
Ressuscitaient les sorgues abolies.  
Par la vanterne on entendit gueuler  
Monsieur Monron dans son bocson fermé  
Monron gueulait comme un âne étrillé  
«La lourde est close, il est minuit passé!  
(Pierre Mac Orlan, *Chanson de charme pour faux-nez*, V)

Outre le mot populaire «gueuler», on relève de vrais mots d'argot, «sorgue» (= nuit), «vanterne» (= fenêtre), «bocson» (=lieu de débauche), «lourde» (= porte). Ils contrastent avec les décasyllabes très classiquement césurés à la quatrième syllabe.

En définitive, si les mots font preuve d'une très large mixité, ils créent au bout du compte une langue véritablement métisse où tous se côtoient dans une communauté de bon voisinage. Dans ce vers de *La Loreley*, d'Apollinaire:

D'avance il l'absolvit à cause de sa beauté

le mot latin *absolvit* semble plus français que le plus français des verbes.

Si jusqu'ici, les mots se mêlaient pour produire une nouvelle langue poétique métissée et plus ou moins bigarrée, ils peuvent également être eux-mêmes l'objet du métissage, quand ils sont, pour poursuivre la métaphore, le résultat d'un croisement avec d'autres arts. Le premier est celui qui est visible dans le calligramme. La poésie, autant qu'orale, et déployée dans le temps, est inscrite dans l'espace, et elle a à voir avec la peinture. On pense à tout ce que le typographe Jérôme Peignot rassemblait sous le terme de *Typoésie* (1989), du logogramme de Christian Dotremont, qui est écrit avec les caractères de l'alphabet, mais de telle sorte que les mots, défigurés par des «disproportions», selon le terme du poète, deviennent «illisibles», aux calligrammes, avec lesquels nous sommes familiarisés. Le mot y conserve son statut et ses propriétés de forme et de sens,

mais il devient aussi signe pictural. Michel Leiris, dans *Biffures*, le disait clairement: l'alphabet «est d'abord un catalogue de signes visuels, qui s'adressent aux yeux, en leur proposant un stock d'images». Signe pictural, le mot s'adjoint à d'autres mots pour dessiner l'image de l'objet qui est visé, par exemple une colombe et un jet d'eau dans le calligramme *La colombe poignardée et le jet d'eau*, d'Apollinaire mais il est loin d'être seulement, contrairement à ce que dit Peignot, «la métaphore imagée» de la chose, car il raconte, il développe, il commente, alors que l'image représente avant tout l'objet et le fixe. Il n'empêche que le mot acquiert un mode d'existence particulier, il n'est plus tout à fait signe du langage, et il n'est pas totalement image: il est bel et bien le résultat d'un métissage, qui le transforme.

Ce métissage, il peut aussi le tirer de ses relations avec les autres mots, s'il est vrai que la poésie cherche à «reprendre à la musique son bien», selon l'expression de Mallarmé dans *Crise de vers*, c'est-à-dire non pas ses sonorités qui ne sont que de «l'orchestration», mais son pouvoir de suggestion, son pouvoir de dire sans passer par le concept. Mallarmé reconnaissait pourtant à la poésie une supériorité sur la musique et lorsqu'il disait vouloir lui reprendre son bien, il ne pensait qu'à sa structure et à son pouvoir de suggestion, car, écrivait-il dans *Le Mystère dans les lettres*, «l'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus». Quand, dans ses *Nouvelles leçons sur la science du langage*, il observait que les combinaisons des vingt-trois ou vingt-quatre lettres de l'alphabet pouvaient produire des millions et des trillions de sons, c'était pour affirmer qu'ils ne seraient «pas des mots, car il leur manquerait le principe le plus important, ce qui fait qu'un mot est un mot, savoir, les différentes idées qui les ont fait naître, et qui sont exprimées d'une manière différente dans les différentes langues<sup>2</sup>». Les mots alors se relient et «s'allument de feux réciproques». À la musique, ils empruntent le pouvoir d'évoquer, mais du langage, ils gardent le pouvoir de signifier, dont la musique est privée. Le vers, dit Mallarmé, constitue un mot entier, nouveau, et il cause «cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère» (*Crise de vers*).

Cette étrangeté du mot, ce pouvoir de suggestion, il lui vient aussi de sa mémoire, qui lui accorde le pouvoir d'être en même temps ce qu'il est dans l'instant et ce qu'il était autrefois. Comme les cultures étrangères, les mots s'assimilent tout en conservant la trace de leur origine: la langue est bel et bien «métive», pour reprendre un mot cher à Apollinaire. C'est cette fois la signification qui est métisse, parce qu'elle est à la fois simple et double. Le double sens, le «calembour créateur», selon l'expression que Jean-Claude Chevalier appliquait à Apollinaire, dote le mot d'une profondeur particulière:

[...] les vents d'horreur  
Feignent d'être le rire de la lune hilare

dit le poète dans *Merlin et la vieille femme*. La lune est bel et bien hilare, puisqu'elle rit, mais elle est également douce, parce que, en grec, *ilaeira* est le qualificatif qui signifie doux et qui est régulièrement appliqué à la lune. Elle est, comme le dit *Clair de lune*, «mellifluente aux lèvres des déments» (elle répand le miel). Le poète, pour citer encore Apollinaire dans le *Poème lu au mariage d'André Salmon*, est «épris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens». Ou plutôt dont il faudra renouveler le sens sans toutefois entièrement supprimer l'ancien. C'est que la poésie vit de la polysémie et de l'ambiguïté. Dans cet extrait de «Au seul souci...» de Mallarmé:

Un oiseau d'annonce nouvelle

Qui criait monotonement

Sans que la barre ne varie

Un inutile gisement

Nuit, désespoir et pierreries

la difficulté d'interprétation tient évidemment à la syntaxe, mais aussi à l'incapacité où l'on est d'attribuer un sens à «gisement». La mention de la «barre» et le contexte du poème où il est question de voyage et de «caravelle» orientent vers l'acception nautique (inclinaison d'un navire sous l'effet du vent), mais la présence du mot «pierreries» interdit que soit écarté le sens géologique (mine de pierreries).

Pour conclure, on insistera sur le paradoxe de ce métissage des mots en poésie qui croît depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, depuis le moment où l'on a cherché à trouver le principe de la poésie «pure» (c'est le mot qui sert de titre au livre de l'abbé Henri Brémond publié en 1926, mais la notion est antérieure): débarrassée de ses «vieilleries» (le mot est cette fois de Rimbaud) que sont le vers, la rime, et les mots particuliers, c'est dans le métissage de son organisation qu'elle peut pourtant trouver son essence même, c'est dans le brassage et la mixité qu'elle peut définir son identité.

## Notes

<sup>1</sup> La poésie classique, d'une manière générale, est fidèle aux préceptes de la rhétorique, qu'elle applique, en y ajoutant un ensemble de conventions, qui définissent ce que l'on appelle «seconde rhétorique».

<sup>2</sup> Cité par Bertrand Marchal (1988: 485). Le commentaire de Bertrand Marchal sur les liens entre musique et poésie est très clair: «Mallarmé ne se contente naturellement pas d'un simple jeu d'analogie structurale indifférent à la question de la signification. La supériorité du langage articulé sur la musique, c'est que celui-là met en œuvre un matériau déjà par lui-même signifiant», p. 477.

## Bibliographie

Bernard, S., 1959. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.

Brémond, H., 1926. *La poésie pure*. Paris: Grasset.

Camelin, C., Gardes Tamine, J., 2002. *La «Rhétorique profonde de Saint-John Perse»*. Paris: Honoré Champion.

Gardes Tamine, J., 2002 [1996]. *La rhétorique*. Paris: Armand Colin.

Marchal, B., 1988. *La Religion de Mallarmé*. Paris: José Corti.

Peignot, J., 1989. *Typoésie*. Paris: Éditions de l'Imprimerie Nationale.

## Présentation de l'auteure

Joëlle Gardes Tamine, ancienne élève de l'ENS, agrégée de grammaire, est professeure de linguistique et philologie du français à l'Université de Paris-Sorbonne, après avoir longtemps enseigné à l'Université de Provence. Elle est spécialiste de poétique et a dirigé pendant dix ans la Fondation Saint-John Perse. Elle a récemment traduit la suite *Il pensiero di Ulisse* du poète italien Giorgio Cittadini pour la revue *Les Archers*.