

ASPECTS LINGUISTIQUES DU LANGAGE POÉTIQUE SYMBOLIQUE

Ina Alexandra CIODARU
inaciodaru@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e le système de la langue enregistre une évolution : de nouveaux processus de communication sont mis en œuvre. La langue littéraire travaille sur de nouveaux critères lexicaux, syntaxiques et autres, ses règles se réajustent et le langage poétique n'échappe évidemment pas à cette métamorphose. À l'époque où le symbolisme fait son apparition, les poètes réfléchissent plus sur le vers, en découvrant ainsi les propriétés intrinsèques du langage poétique, très importantes.

Mots-clés : langage poétique, symbolisme, structure rythmique, structure sémantique, écart

L'enrichissement et le renouvellement de la langue laissent leur empreinte sur les possibilités d'expression du langage poétique. Jakobson considère que l'analyse du texte littéraire est étroitement liée à la logique sémiotique :

De nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement dit, de la sémiologie (ou sémiotique) générale.¹

Analysant les particularités du langage à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, H. Friedrich observe quant à lui, qu'entre la langue de simple communication et la langue poétique apparaît une différence absolue, qui, ajoutée à l'obscurité du contenu, provoque une confusion.

Du romantisme au symbolisme, le mouvement essentiel de l'art est vers l'acquisition d'une intériorité qui représente un crépuscule des formes.²

¹ Jakobson, R., *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 210

² Gaëtan, P., *Introducerea la o estetică a literaturii, Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, București, 1973, p. 128

C'est une époque durant laquelle le langage poétique représente un espace où sont réalisées des expérimentations, où on essaie de nouveaux procédés et une diversification du potentiel de la langue. À cet effet, Julia Kristeva parle du « travail transgressif de l'écriture poétique » - voir son étude sur *Poésie et négativité* - ¹. Par conséquent, il est clair qu'au niveau du lexique on enregistre une utilisation différente -parfois inhabituelle- des mots. Dans la poésie symboliste on trouve des mots qui proviennent des registres spécialisés; tous peuvent devenir des mots poétiques, les constructions syntaxiques sont désarticulées ou très limitées et les figures sont employées d'une manière inédite, différente de celle utilisée jusque là; par exemple, la comparaison peut être construite sans le terme de comparaison ou la métaphore peut associer des domaines opposés.

La langue dispose de formules qui offrent la possibilité de l'apparition/construction du poème à partir d'éléments rythmiques et sonores, possibilité qui devient la pratique dominante de la poésie symboliste:

*Les choses ont changé depuis le romantisme. Le matériel linguistique sonore acquiert un nouveau pouvoir de suggestion. Associé à un matériel sémantique rendu capable de certaines vibrations associatives, l'ensemble s'ouvre à l'infini du rêve.*²

Le fait que la poésie symboliste apporte de nouveaux éléments de composition a conduit à considérer celle-ci comme le début de la poésie moderne.

*L'histoire de la poésie moderne est entièrement celle de la substitution d'un langage de création à un langage d'expression – l'histoire de l'instauration d'une poésie qui, ne se rapportant plus à une réalité déjà faite – que cette réalité s'appelle le sentiment, la raison, l'anecdote ou le monde de la perception, - devient, en même temps, l'acte de création poétique d'une nouvelle réalité et l'acte de création poétique d'un nouveau langage: car le langage doit produire maintenant le monde qu'il ne peut plus exprimer.*³

Pour mieux comprendre le processus de l'intégration des mots dans l'œuvre, autrement dit le passage vers le poétique, nous devons analyser les moyens linguistiques dont les écrivains disposent, connaître les propriétés des

¹ Kristeva, J., *Semeiotikè*, Seuil, Paris, 1978, p. 268

² Friedrich, H., *Structures de la poésie moderne*, Éditions Denoel/ Gonthier, Paris, 1976, p. 60

³ Gaëtan, P., *Introducere la o estetică a literaturii, Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, București, 1973, p. 131

mots. Cette étude préliminaire qui se rapporte aux propriétés linguistiques des éléments pré-littéraires est nécessaire pour la connaissance du discours littéraire. Les rapports que nous observons dans le texte littéraire sont les rapports co-présents, *in praesentia* et les rapports entre les éléments présents et absents, *in absentia*, rapports qui diffèrent tant par la nature que par la fonction. Les rapports *in absentia* sont les rapports de sens et de symbolisation; un certain fait évoque un autre, un certain épisode symbolise une idée, etc.

Les rapports *in praesentia* sont des rapports de configuration, de construction; les idées sont enchaînées par l'intermédiaire d'une causalité, et non d'une évocation. En linguistique, nous parlons de rapports syntagmatiques (*in praesentia*) et paradigmatisques (*in absentia*) ou d'un aspect syntaxique et d'un aspect sémantique du langage, auxquels s'ajoute un autre, l'aspect verbal.

Le langage, on le sait, est fait de 2 substances, c'est-à-dire de 2 réalités existant par soi et indépendamment l'une de l'autre, appelées « signifiant et signifié » (Saussure) ou « expression et contenu » (Hjemslev). Le signifiant, c'est le son articulé; le signifié, c'est l'idée ou la chose. [...] Sur les 2 plans de l'expression et du contenu, il faut, avec Hjemslev, distinguer une « forme » et une « substance ». La forme, c'est l'ensemble des relations nouées par chaque élément à l'intérieur du système, et c'est cet ensemble de relations qui permet à un élément donné de remplir sa fonction linguistique.¹

Ainsi, le contenu peut être analysé à partir de sa forme et substance, « la substance, c'est la réalité mentale et ontologique, la forme, c'est cette même réalité telle qu'elle est structurée par l'expression ».²

Quant au niveau phonique, la tendance de la versification, dans la poésie de la fin du XIX^e siècle est celle d'une suppression de la ponctuation allant vers une liberté totale. À l'intérieur du vers, on peut observer que ce désaccord entre le mètre et la syntaxe acquiert une importance majeure. Ces deux processus se trouvent en opposition, et « si l'on veut sauver le mètre, il faut sacrifier la syntaxe ».³

Tout ce qui relève de la sonorité des mots intéresse de plus en plus la poésie symboliste française, à la fin du XIX^e siècle; c'est ainsi que l'intonation devient une préoccupation majeure car elle la rapproche de la musique à travers le choix des sons, des syllabes, de leur intensité.

¹ Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 27

² Idem, p. 27

³ Grammont, M., *Le vers français*, Picard et fils, Paris, 1904, p. 35

L'enjambement, cette discordance entre le mètre et la syntaxe, a été pratiqué intensément par les poètes symbolistes.

Ce conflit repose sur la concurrence de 2 systèmes de pauses indiscernables. Pour le réduire complètement, il faudrait une coïncidence parfaite entre pause métrique et pause sémantique. Or, aucun poème français connu ne réalise une telle coïncidence.¹

L'une des caractéristiques du vers est la pause qu'il faut faire à sa fin, qu'elle soit courte ou longue, « obligation » générale pourrait-on dire, car elle concerne autant la poésie en vers libres que la poésie « classique » utilisant rimes et rythme. Le vers résulte de tous les éléments linguistiques, il contribue à l'obtention de la signification d'ensemble car il n'agit pas tout seul à l'intérieur du texte poétique.

Les unités composantes de la phrase : propositions, groupes syntaxiques, mots, sont enchaînés selon des règles grammaticales et des opérations logiques élémentaires. La pause de la fin du vers peut se situer entre divers éléments, propositions, groupes syntaxiques ou mots et alors le conflit entre mètre et syntaxe peut être renforcé, peut devenir plus intense.

Du classicisme au romantisme et du romantisme au symbolisme il est aisé d'observer comment la fin du vers atteint un degré de plus en plus grand de solidarité grammaticale, comme le faisait remarquer Jean Cohen dans son étude sur le langage poétique. Quant aux symbolistes, ils n'ont pas été réticents à fermer le vers par de tels termes, par exemple Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Pendant le symbolisme, la versification a permis l'existence et même l'augmentation de l'écartement entre le mètre et la syntaxe. Parfois, nous pouvons noter la diversité des agencements syntactiques des mots, des troubles dans leur construction et enchaînement. Le poète qui s'est distingué dans ce sens a été Mallarmé, qui a réussi à surprendre par les caractéristiques originales de son art poétique.

En se rapportant à la poésie française, et surtout à celle de Mallarmé, Jakobson affirmait que ce dernier le laissait « toujours plus perplexe face à la difficulté de définir la structure poétique. Ses vers et ses aphorismes sur la poésie posaient sans détour les questions les plus essentielles sur l'organisation poétique et, en particulier, nous plaçaient devant les problèmes théoriques et pratiques du rapport entre le son et le sens ».²

Par conséquent, la poésie se laisse analyser non sans difficulté car tous ses éléments spécifiques se caractérisent par les richesses « d'un rythme

¹ Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 52

² Jakobson, R., Pomorska, K., *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1980, p. 11

débarassé de l'obsession du nombre ». ¹ Nous sommes dans la présence d'une poésie nouvelle qui cherche à troubler par les moyens qu'elle met en œuvre.

Les transformations et la manière dont le langage poétique a évolué au niveau de ses éléments compositionnels ont été expliqués par les formalistes russes qui ont souligné le fait que le rythme ne doit pas être séparé du sens; « si on prend en compte seulement le nombre et l'accent on fait du vers un élément musical et non un fait linguistique ». ² Or la poésie représente une structure rythmique et sémantique spécifique, à part. La spécificité du rythme poétique est sa relation avec le sens.

Le poéticien Henri Meschonnic analyse le rythme poétique, en le considérant même « l'organisation du sens du discours » ³; celui-ci influence tant le lexique que la syntaxe (le choix des mots et leur enchaînement), et aussi ce qui a trait à l'accent et à l'intonation. Lorsque Mallarmé définit la poésie à partir de la notion de musique, il considère le rythme comme *structure* – voir *Crise de vers*, 1886.

Il est nécessaire d'observer la manière dont on obtient le sens et ce qu'on remarque c'est le fait que celui-ci ne résulte pas seulement du lexique, mais de tous les éléments du discours réunis et surtout de ceux qui mettent en évidence le signe. Le style, dit Paul Giraud, est « un écart qui se définit quantitativement par rapport à une norme ». ⁴

Le principe de récurrence gouverne en poésie et les études les plus importantes dans ce sens sont celles de Roman Jakobson, lesquelles représentent le fondement des théories linguistiques et poétiques, le linguiste étant préoccupé par les mécanismes de la langue et de la poésie. En continuant les idées de celui-ci, Gerard Monley Hopkins considérait que le vers répète complètement ou partiellement une figure phonique, en reprenant le même nombre de syllabes et le même son à leur fin.

Le rythme linguistique est différent du rythme réalisé par le parallélisme et la manière dont ces deux rythmes se superposent parfaitement ou se différencient en s'éloignant l'un de l'autre conduit à mettre en évidence le sens. Hopkins a englobé dans le cadre du phénomène du parallélisme tous les types de figures qui proviennent de la ressemblance ou de la discordance, les figures phoniques, mais aussi celles grammaticales ou rhétoriques (la métaphore, la comparaison, l'antithèse, etc.).

¹ Bercoff, B., *Le langage poétique in La poésie*, Hachette, Paris, 1999, p. 113

² Idem, p. 113

³ Meschonnic, H., *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* Éditions Verdier, Paris, 1982, p. 217

⁴ Guiraud, P., *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, PUF, Paris, 1960, p. 19

La sélection, le choix des termes, se fonde, selon Jakobson, sur le principe d'équivalence qui suppose ressemblance et discordance. La poésie nécessite tant un choix qu'une mise en ordre des termes: la sélection constitue *l'axe paradigmatique*, la combinaison ou la construction de l'énoncé, *l'axe syntagmatique*. Le choix des termes et la manière dont les constructions sont réalisées sont des aspects très importants dans la poésie, voire les possibilités de répartition des sons.

Afin de neutraliser le caractère arbitraire du signe, c'est-à-dire le fait qu'entre le mot (signe) et la chose que celui-ci désigne (réfèrent - réalité) n'existe pas de relation naturelle, il apparaît un rapport très important en poésie, la relation entre le son et le sens, signifiant et signifié. La langue établit une relation arbitraire entre la chose représentée et le mot dans sa configuration graphique et sonore, mais en poésie, on a expérimenté l'association des sons à une couleur ou un parfum, comme l'ont démontré par exemple Baudelaire dans le poème *Correspondances* ou Rimbaud dans le poème *Voyelles*.

Selon Hopkins, par l'intermédiaire de la répétition on aboutit à une comparaison, le parallélisme des figures phoniques ou grammaticales conduit à l'observation des similitudes ou des discordances entre les éléments mis en relation.

Le célèbre poéticien Ivan Fomagy a étudié le phénomène de la synesthésie et il est arrivé à la conclusion qu'il est possible qu'en fonction de la manière dont les voyelles retentissent, distinctement, de manière précise ou au contraire, de manière imprécise, estompée, soient obtenues des associations entre les sons et les couleurs qui produisent des sensations semblables.

Mettant en œuvre ses moyens de construction, de productivité, poursuivant à faire connaître ce qu'il désire exprimer, le langage utilise la figure. La figure aide à la réalisation de la relation entre les procédés, de la manière dont le rythme, le langage et le produit se combinent, c'est-à-dire la représentation de la réalité. Hopkins introduit la figure sous le principe du parallélisme qui se trouve parmi les aspects importants qui représentent la spécificité du langage poétique. Au domaine du parallélisme s'associe la métaphore, la comparaison, la parabole, où l'effet est recherché dans la ressemblance des choses et l'antithèse, le contraste, etc., où l'effet se fonde sur la discordance, selon l'affirmation de Jakobson.

Définir la figure ne signifie seulement une description des procédés, mais accentuer, analyser de très près la spécificité du langage poétique, selon Paul Ricœur. On peut envisager deux conceptions de la figure: celle de « substitution »¹ (une expression est utilisée à la place d'une autre pour

¹ Bercoff, B., *Le langage poétique in La poésie*, Hachette, Paris, 1999, p. 127

désigner une réalité) et celle de « tension » (deux réalités sont évoquées par une expression qui les lie et qui les met en évidence). La figure apparaît donc comme « écart », tant par rapport à un sens propre que par rapport à son emploi, elle est la preuve du pouvoir du mot, en conférant de la force au discours par l'apparition de nouvelles significations.

La forme est tout, rythme, assonances et allitérations renforcent la dimension proprement sensible du langage, et les correspondances effacent la frontière entre le monde extérieur et le moi pour créer des paysages intérieurs, des paysages d'âme; la métaphore est ainsi l'instrument privilégié pour animer (au sens propre du mot: donner une âme) une réalité recréée comme le miroir du moi.¹

Dans la même direction s'inscrit aussi l'opinion de Jean Cohen qui considère que la figure représente « violation systématique du code du langage, chacune des figures se spécifiant comme infraction à l'une des règles qui composent ce code ».²

La fin du XIX^e siècle se caractérise par un vif désir des poètes de renouveler la forme poétique et dans ce sens ils essaient d'introduire de nouveaux rythmes, de débarrasser le langage de certaines traditions, d'apporter de l'innovation et du perfectionnement. Le rythme du vers est laissé libre; pour conserver la mesure, il faut remplacer le critère syllabique par le critère rythmique. En ce qui concerne la rime, celle-ci peut ne pas avoir de correspondant, parfois les rimes forment un système, d'autres fois non, un éloignement des règles strictes étant accepté.

Laforgue écrit des vers libres, qui, ayant comme point de départ l'alexandrin, le transforme et le diversifie. Il faut retenir le fait que la prosodie classique n'a pas été reniée par les poètes symbolistes, au contraire, ils ont apporté de nouveaux effets.

Maurice Rollinat a valorisé la balade dans son volume *Les Névroses* et a renouvelé cette forme fixe par l'utilisation de l'alexandrin. Quant au langage du poète, on en a apprécié la sincérité et la profondeur de l'inspiration macabre exprimées en rythmes alertes, ce qui a déterminé E. de Goncourt à affirmer que :

Il est impossible de mieux faire valoir, de mieux monter en épingle la valeur des mots et, quand on entend cela, c'est comme un coup de fouet donné à ce qu'il y a de littérature en vous.³

¹ Marchal, B., *Lire le Symbolisme*, Dunod, Paris, 1993, p. 16

² Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 50

³ Schoeller, G., *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs*, vol. III, éd. Laffont-Bompiani, Paris, 1994, p. 2747

Maurice Rollinat est le poète qui a continué la tradition du sombre baudelairien, il a été remarqué autant comme poète que comme musicien et il a même choqué par ses vers étranges mais troublants, ce qui a donné lieu à des critiques controversées sur ses créations.

Les recueils poétiques de Rollinat se présentent comme des versions modernes du Jugement dernier. Les Névroses s'ouvrent et se referment sur des épitaphes funéraires, tandis que L'Abîme se conclut par un grotesque Requiescat in pace. Les poèmes sont peuplés de danses macabres, de diables et de squelettes, qui attirent inlassablement leurs victimes dans l'abîme final. L'univers catholique de Rollinat est cependant teinté de significations contemporaines et profanes: la souffrance psychologique et la névrose. [...] Les Névroses annonçaient un nouveau tourment auquel l'homme moderne était condamné, et pour lequel il n'y avait aucune possibilité de salut spirituel ou d'absolution.¹

La nouvelle manière d'organisation interne du poème symboliste, constitué par le vers libre, confère à la mesure un rythme propre et n'accorde pas une trop grande importance à la forme, étant plutôt une source de surprise, d'instabilité.

Les éléments du niveau phonique, les procédés de versification, ont, outre le rôle de mettre en évidence les sons, une contribution sémantique; ainsi, la rime, le mètre, l'enjambement représentent des systèmes sonores qui constituent le support d'un sens. La rime suppose non seulement une association de certains mots semblables du point de vue sonore, mais entraîne un lien sémantique entre ces termes.

Les sens de certains mots qui se ressemblent du point de vue phonique sont eux aussi très proches. En évoluant, la rime ne tient plus compte -dans la période symboliste- des règles grammaticales, elle poursuit de se transformer en une rime de plus en plus fastueuse.

Le vers suppose répétition sonore, aspect réalisé tant par la rime que par le mètre et le rythme. Le rythme vise maintenir l'impression de régularité, le mètre implique la répartition d'un certain nombre d'accents, retrouvés d'un vers à l'autre. Ainsi, dans la versification, la périodicité accomplit une fonction importante.

La mise en pratique des principes de « l'instrumentation verbale » par les poètes symbolistes « confère à chacun des phonèmes une valeur propre,

¹ Le Guillou, C., *Maurice Rollinat, Ses amitiés artistiques*, éd. Joca seria, Nantes, 2003, p. 100

soulignée par l'exploitation systématique de l'allitération et de l'assonance et accusée, souvent, par l'utilisation de mots rares ou de néologismes ».¹

Le langage de la poésie, vu d'une perspective grammaticale, tout comme à d'autres niveaux, s'éloigne du langage commun.

Les écarts des règles grammaticales dans la poésie française sont apparus avec les symbolistes et dans ce sens l'œuvre du poète Mallarmé est représentative. La signification prend naissance de la manière dont les relations entre les termes de l'énoncé sont réalisées, à partir des relations grammaticales, des règles de l'ordre des mots, des accords entre les termes.

La violation de l'ordre *progressif* des mots, selon l'appellation de Bally, c'est-à-dire la place du sujet avant le prédicat, du prédicat avant le complément, etc., conduit au procédé de l'inversion, figure qui définit la spécificité du langage poétique. Dans la langue française il y a un nombre réduit d'adjectifs antéposés, la plupart étant postposés.

D'après l'observation de Jean Cohen, chez les symbolistes, plus de la moitié des inversions se réalisent avec des adjectifs que la prose n'inverse jamais; par exemple : Mallarmé : « transparents glaciers - bizarre fleur ». Propre aux symbolistes est la réalisation de l'inversion par la postposition de certains adjectifs normalement antéposés, tels que : doux, *beau* etc.: « O, le bruit doux de la pluie » – Verlaine ou « Victorieusement fui le suicide beau » – Mallarmé.²

La combinaison, l'assemblage des mots dans la composition des phrases est conditionnée autant par l'accomplissement de certaines fonctions syntaxiques que par la réalisation sémantique. Les mots ont leurs propres caractéristiques et valeur en fonction desquelles ils se combinent, selon les règles grammaticales.

Mais le langage poétique admet la violation de ces règles et dans ce sens là, on peut analyser tout discours dans les termes de grammaticalité, à partir de ce que Chomsky appelait « degrés de grammaticalité ». Ainsi, un verbe peut être le prédicat d'un substantif sans qu'il soit nécessaire de spécifier antérieurement le verbe ou le substantif respectif.

Les poètes symbolistes tentent à changer l'ordre des mots afin d'obtenir des effets de style, voire ainsi l'emplacement de l'adjectif devant le substantif, procédé qui représente un artifice littéraire. Plus le jeu avec la place des mots est persistant, plus on obtient de valeur stylistique.

Pour Rollinat, la création artistique est un processus douloureux, une lutte interminable entre l'idéal et le réel. L'art est «la

¹ Illouz, J.-N., *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, Paris, 2004, p. 190

² Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 183

poursuite du sphinx éternel, le corps à corps du songe et de l'idéal». L'artiste est en quête de «forme et de l'idée», cherche l'intangible; il largue constamment ses amarres dans l'existence réelle pour fuir dans le monde idéal: Le poète, oubliant qu'il est de chair et d'os, / Déprave son esprit dans l'œil, et la chimère au dos / Vole au gouffre final comme un plomb vers la cible.¹

Le langage de Maurice Rollinat démontre le jeu avec les multiples possibilités de la langue, l'emploi d'un lexique original, mais aussi les sentiments du poète, les difficultés rencontrées dans le travail de l'œuvre poétique.

Pour définir «l'homme intérieur» et les démons intérieurs, Rollinat recourt explicitement à la langue de la psychologie médicale. [...] Les poèmes du Névroses et de l'Abîme invoquent toute une gamme de troubles psycho-névrotiques et d'états cérébraux [...]. L'un des poèmes de Rollinat intitulé «La Céphalgie» relate les maux de tête violents que lui infligeaient son travail littéraire: «Supplice inventé par Satan; / Pince, au feu de l'enfer rougie; / Qui mord son cerveau palpitant!»²

Parmi toutes les figures poétiques, la métaphore est celle qui confère la plus grande force aux images, elle modifie non seulement le sens propre d'un mot mais change aussi le caractère du sens, réalise la transformation de ce qui est purement conceptuel en affectif.

Si la poésie moderne fait si largement usage des termes sensoriels, et plus particulièrement des mots de couleurs, ce n'est pas seulement pour introduire le concret dans l'univers poétique. On a longtemps attribué à la métaphore, pour fonction, le passage de l'abstrait au concret. En fait, bien des métaphores substituent le concret au concret ex: cheveux bleus (Baudelaire), yeux blonds (Rimbaud), ciel vert (Valéry). La vérité est que le mot de couleur ne renvoie pas à la couleur. Ou plutôt, il n'y renvoie qu'en un premier temps. En un second, la couleur elle-même devient le signifiant d'un second signifié de nature émotionnelle qui ne peut être obtenue autrement.³

Les poètes symbolistes commencent à analyser le langage, ils essaient de découvrir ses capacités, ses moyens et sa nature, explorent le phénomène de la synesthésie, la manière dont le langage interfère avec les sons et les couleurs, ils étudient la métaphore. De même, les éléments de versification,

¹ Le Guillou, C., *Maurice Rollinat, Ses amitiés artistiques*, éd. Joca seria, Nantes, 2003, p. 101

² Idem, p. 101

³ Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 204

l'organisation interne du vers, le rythme, la rime, sont autant d'aspects qui deviennent des éléments importants pour les symbolistes.

René Ghil découvre les rapports scientifiques qui existent entre le langage, la musique et le timbre instrumental. Le langage est composé de deux essences en présence, constituées par le son et le signe. Le langage symboliste est suggestif, il établit entre le mot et l'objet de multiples relations et les poètes symbolistes ont dû observer qu'un tel langage présente certaines affinités avec la musique.

À partir de la théorie qui affirme que le langage poétique tend à mettre en relief la valeur autonome du signe, il résulte que tous les niveaux d'un système linguistique, ayant dans le langage de la communication un rôle instrumental, acquièrent dans le langage poétique des valeurs autonomes plus ou moins importantes. Parmi celles-ci, les moyens d'expression, qui tendent dans le langage de la communication à s'automatiser, dans le langage poétique, au contraire, tendent à s'actualiser.¹

Bibliographie

- Adam, J.-M., *Langue et littérature: analyses pragmatiques et textuelles*, Hachette, Paris, 1991
- Bercoff, B., *Le langage poétique* in *La poésie*, Hachette, Paris, 1999
- Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970
- Delas, D., Filliolet, J., *Linguistique et Poétique*, Larousse, Paris, 1973
- Eideldinger, M., *Eseuri despre poezia franceză de la romantism la postsimbolism*, Editura Romcart, București, 1992.
- Fomagy, I., *La métaphore en phonétique*, M. Didier, Ottawa, 1979
- Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968
- Friedrich, H., *Structures de la poésie moderne*, Éditions Denoel/ Gonthier, Paris, 1976
- Fromilhague, C., Sancier, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Bordas, Paris, 1991
- Gaëtan, P., *Introducere la o estetică a literaturii, Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, București, 1973
- Genette, G., *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991
- Grammont, M., *Le vers français*, Picard et fils, Paris, 1904
- Guiraud, P., *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, PUF, Paris, 1960
- Illouz, J.-N., *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, Paris, 2004
- Jakobson, R., *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973
- Jakobson, R., Pomorska, K., *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1980
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1973
- Kristeva, J., *Semeiotikè*, Seuil, Paris, 1978

¹ Savin, B., *Lingvistica structurală și critica literară*, in *Analiză și interpretare, Orientări în critica contemporană*, Editura Științifică, București, 1972, p. 94

- Le Guillou, C., *Maurice Rollinat, Ses amitiés artistiques*, éd. Joca seria, Nantes, 2003
- Marchal, B., *Lire le Symbolisme*, Dunod, Paris, 1993
- Meschonnic, H., *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* Éditions Verdier, Paris, 1982
- Michaud, G., *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, Paris, 1994
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- Savin, B., *Lingvistica structurală și critica literară*, in *Analiză și interpretare, Orientări în critica contemporană*, Editura Științifică, București, 1972
- Schoeller, G., *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs*, vol. III, éd. Laffont-Bompiani, Paris, 1994