

LES FONCTIONS DE L'ENJAMBEMENT DANS LA POÉSIE SYMBOLISTE

Gabriel PARVAN
gparvan2000@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé :

La présente intervention remet en question le statut rhétorique de l'enjambement, considéré par la plupart des chercheurs soit comme une figure prosodique, soit comme une métataxe ; nous montrons que l'enjambement est une figure à la fois prosodique et syntaxique, quel que soit l'angle sous lequel on le considère. Ensuite, l'étude de l'emploi de cette figure par les poètes symbolistes nous permet de mettre en évidence ses importantes fonctions poétiques qui relèvent de son statut pragmatique fondamental.

Mots – clés : l'enjambement, statut pragmatique, suspension de la voix, rythme dissonant.

Statut rhétorique de l'enjambement

Les définitions qu'on a données de l'enjambement sont à peu près identiques : non-coïncidence entre l'unité de vers et l'unité de syntaxe¹, rupture de construction dans la phrase intervenant à la fin du vers: la phrase court d'un vers à l'autre², non-coïncidence entre pause métrique et pause verbale³, rupture du parallélisme entre la mesure syllabique et la forme syntaxique⁴, non-concordance entre les limites du vers et les limites des unités syntaxiques⁵.

Il s'agit donc d'un conflit entre le mètre et la syntaxe, en ce sens que la limite du vers rompt une unité syntaxique et produit par là un effet rythmique. Mais quoique le mètre et la syntaxe soient impliqués dans toutes les définitions, la plupart des chercheurs considèrent l'enjambement comme une figure prosodique, à l'exception du Groupe μ qui le traite comme une métataxe. À son tour, H. Plett le range parmi les

¹ Morier, H. , *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, (4^e éd. augmentée), PUF, Paris, 1989, p.406.

² Fónagy, I. *Le langage poétique: forme et fonction*, in *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, 1966, p.86-87.

³ Ducrot, O. –Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 242.

⁴ Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970, p.107.

⁵ Hrabák, J., *Introducere în teoria versificației*, Univers, Bucuești, 1983, p. 24.

figures phonologiques (prosodiques), tout en parlant d'un *enjambement syntaxique*¹.

Cette hésitation vient de ce que les vers comportant des enjambements permettent deux lectures différentes: l'une métrique, qui se fait au détriment du sens; l'autre, sémantique, qui se fait au détriment du mètre². La lecture métrique demande le respect de la pause à la fin du premier vers, et il n'y a alors aucun dérèglement du mètre, il n'y a qu'une rupture de la continuité de la phrase; dans ce cas, l'enjambement est une figure syntaxique. Au contraire, la lecture sémantique (comme l'appelle Todorov) suppose la suppression de la pause métrique et le respect des unités syntactico-sémantiques; l'enjambement est alors une figure prosodique, puisqu'il implique une violation du mètre.

Mais dans les deux cas, le *mètre* constitue le point de repère, et en métrique française la prosodie désigne *le compte syllabique du vers*³. Dans les deux cas encore, une *pause* est en jeu, et en phonologie la prosodie comprend tous les phénomènes dits suprasegmentaux qui se manifestent dans les énoncés, y compris les pauses syntaxiques qui marquent le rythme de la parole. C'est pourquoi, l'enjambement est, selon nous, une figure prosodico-syntaxique ou, plus précisément, une figure rythmique qui engage à la fois le mètre et la syntaxe.

Précisons encore que les deux lectures de l'enjambement ont des effets différents sur la structure prosodique du poème. Une lecture sémantique (sans pause métrique) transformerait la rime externe en rime intérieure, plus ou moins saisissable, et le poème deviendrait partiellement hétérométrique, contrastant avec la coupe régulière des vers dans le texte écrit. Aussi doit-on préférer la lecture métrique, qui rompt la continuité de la phrase par une *pause aberrante*⁴, mais qui conserve la structure prosodique du texte, telle que le poète l'a conçue. D'ailleurs, Grammont fait remarquer que *la voix reste suspendue à la fin des vers qui contiennent l'enjambement*⁵, et Fónagy parle lui aussi de la *suspension de la phrase en fin de vers*⁶. De plus, seule cette pause syntaxique apparemment aberrante, produite par la lecture métrique, permet à l'enjambement de manifester pleinement ses effets rythmiques.

¹ Plett, H., *Știința textului și analiza de text*, Univers, București, 1983, p. 209.

² Cf. Ducrot, O., –Todorov, T., *op.cit.*, p.242.

³ Herschberg Pierrot, A., *Stylistique de la prose*, Éditions Belin, Paris, 2003, p. 266.

⁴ Plett, H., *op.cit.*, p. 209.

⁵ Grammont, M., *Petit traité de versification française*, Armand Colin, Paris, 1967, p. 109.

⁶ Fónagy, I., *op.cit.*, p.84.

Pour ce qui est des formes, on distingue généralement entre le *rejet* et le *contre-rejet*, compte tenu de la brièveté du segment de phrase reporté sur vers suivant ou du segment qui commence la phrase au vers précédent ; et quant aux positions, certains chercheurs distinguent, outre l'enjambement à l'entre-vers, un enjambement intérieur au vers, appelé aussi césure enjambante. Seul l'enjambement à l'entre-vers nous intéresse ici.

Statut pragmatique de l'enjambement

En tant que phénomène rythmique, l'enjambement est une manifestation de la signifiante et marque l'inscription de l'énonciation dans le langage. Selon Meschonnic, « le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours »¹. La signifiante est une « sémantique spécifique » produite par le signifiant rythmique, qui marque le mouvement du sujet dans son langage. Ainsi, le rythme est la manifestation la plus subtile de la subjectivité dans le langage, et comme il y a des déictiques linguistiques et mimo-gestuels, on pourrait parler aussi de *déictiques prosodiques*²

Quand il n'est pas une simple technique ou convention prosodique, l'enjambement et tous les autres éléments suprasegmentaux à fonction rythmique (accents, intonation, débit, pauses diverses) marquent les pulsions de la signifiante, et on découvre alors une heureuse correspondance entre la tension rythmique et le sens des vers. Cela ne veut pas dire que l'enjambement imite le signifié, car rythme et sens sortent ensemble de l'être poétique. L'enjambement ne mime pas le sens lexical d'un vers ou du poème, il "mime" les changements d'humeur du poète, ses réactions, ses rapports avec lui-même et avec le monde, qui se manifestent aussi au niveau lexical.

L'inscription du sujet poétique dans le rythme de son discours comporte des degrés : 1) quand il est participant (à la fois sujet d'énonciation et sujet d'énoncé), le rythme, y compris l'enjambement, marque son implication directe et active dans le discours ; 2) quand il n'est que sujet d'énonciation (observateur, témoin), le rythme marque son adhésion au contenu de son discours. Mais quel que soit le degré d'inscription, la présence du sujet dans son discours ne peut être pleinement saisie que si l'on découvre une convergence du rythme et de

¹ Meschonnic, H., *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982, p. 217.

² Meschonnic, H., *Qu'entendez-vous par oralité ?*, in *Langue française*, no 56, 1982, p.22.

la représentation, une "interaction entre rythme et sens"¹ ou entre signifiante et signification.

L'enjambement est donc un phénomène essentiellement pragmatique et toutes les fonctions qu'il remplit dans les textes poétiques symbolistes relèvent de ce statut fondamental. Dans cette perspective, la pause créée par l'enjambement n'est "aberrante" que du point de vue syntaxique ; elle est parfaitement normale au point de vue pragmatique, puisqu'elle exprime fidèlement le mouvement de la parole du sujet énonciateur.

Fonctions

Pratiqué par les poètes baroques des XVI^e et XVII^e siècles, proscrit au temps du classicisme, l'enjambement a été réhabilité par les romantiques, pour être ensuite largement cultivé par les symbolistes, qui ne l'abandonneront qu'après l'invention du vers libre; pourtant, le vers libre moderne ne l'exclut pas.

Si chez les poètes baroques l'enjambement est l'expression de leur goût pour l'instabilité (l'hésitation syntaxique de la phrase traduit l'instabilité de l'âme) ; si chez les romantiques il a surtout une fonction d'insistance, permettant de mettre en évidence le dernier mot d'un vers ou le premier du vers suivant, et de signaler éventuellement la valeur connotative des termes en question, chez les symbolistes il remplit des fonctions beaucoup plus complexes. Leur intérêt particulier pour cette figure s'explique aussi bien par le désir de se libérer des contraintes prosodiques traditionnelles que par l'intuition des importants effets de sens qu'elle peut produire. De plus, ils emploient des *enjambements abrupts* qui créent des *clivages* inédits au milieu d'une unité syntactico-sémantique dont les éléments sont étroitement liés et qui demanderait à être prononcée d'une seule voix.

La fonction représentative

Signalée par la plupart de chercheurs, cette fonction consiste à figurer des faits ou phénomènes du monde extérieur, des relations abstraites ou concrètes. Elle relève du statut pragmatique de l'enjambement en cela que les correspondances repérées entre la signification rythmique (la signifiante) et le sens lexical témoignent de l'adhésion du sujet au contenu de son discours. Les textes symbolistes offrent maints exemples de pareilles correspondances, qui nous

¹ De Fornel, M., *Rythme et pragmatique du discours*, in *Langue française*, no 56, 1982, p. 63.

permettent de constater que l'enjambement, par la suspension de la voix et la rupture de la continuité syntaxique, peut figurer :

- l'obstacle franchi :

Pierrot qui d'un saut / De puce / Franchit le buisson.
(Verlaine, *Colombine*)

Le mot *saut* et le sens de toute la phrase sont édifiants.

- la distance dans l'espace ou le temps :

...quand sur l'or glauque de lointaines / Verdures dédiant leur vigne à des fontaines...

(Mallarmé, *L'Après-midi d'un Faune*)

Le mot *lointaines* désigne justement la distance.

- l'échec d'une action :

Quel sépulcral nauffrage (tu/ Le sait, écume, mais y baves)...
(Mallarmé, *A la nue...*)

Le mot *nauffrage* y est révélateur de l'idée de l'échec...

- la surprise ou une sensation puissante qui provoquent l'interruption du souffle :

Colombine rêve, surprise / De sentir un coeur dans la brise...
(Verlaine, *Pantomime*)

Il est de forts parfums pour qui toute matière/ Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre...
(Baudelaire, *Le Flacon*)

Si les vers cités de Verlaine parlent d'eux-mêmes par le mot *surprise* qui y figure, dans les vers de Baudelaire l'enjambement traduit le souffle coupé par la sensation olfactive puissante désignée par le syntagme *forts parfums*.

La fonction expressive

Les irrégularités prosodiques dans la coupe des vers – dit Fónagy – ont essentiellement la même valeur significative en poésie que les pauses et les silences provoqués par l'émotion dans l'élocution

ordinaire. Elles sont signes d'excitation intense, de colère, de profond abattement¹ – et de joie intense aussi, ajoutons-nous.

En effet, les clivages produits par les enjambements trahissent souvent des émotions puissantes, euphoriques ou dysphoriques, qui coupent le souffle et tendent à étrangler la voix. Ces états d'âme sont marqués par certains lexèmes du cotexte, de sorte que les suggestions sémantiques de nature prosodique accompagnent le signifié de la phrase.

Voici d'abord quelques exemples d'enjambements qui traduisent des états euphoriques :

*Quand l'eau de ta bouche remonte/ Au bord de tes dents, // Je crois
boire un
vin de Bohême/ Amer et vainqueur./ Un ciel liquide qui parsème /
D'étoiles mon cœur. (Baudelaire, Le
Serpent qui danse)*

*C'étaient des pierres inouïes/ Et des flots magiques; c'étaient/
D'immenses
glaces éblouies/ Par tout ce qu'elles reflétaient (Baudelaire, Rêve
parisien)*

*L'odeur des roses, faible, grâce / Au vent léger d'été qui passe.
(Verlaine, Cythère, F.G.)*

*Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail.../ S'égaie en des sujets
érotiques, si vagues/ Qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détails.
(Verlaine, L'Allée, F.G.)*

*Son cher corps rare, harmonieux/ Suave, blanc, comme une rose/
Blanche...*

*(Verlaine, À la Princesse
Roukhine, P.)*

*O si chère de loin et proche et blanche, si / Délicieusement toi, Mary,
que*

*je songe/ À quelque baume rare émané par mensonge.
(Mallarmé, O si chère de loin...)*

On voit que l'état euphorique du sujet énonciateur est marqué à la surface textuelle par des mots et expressions comme : *vin, vainqueur, étoiles, inouïes, magiques, éblouies, odeur des roses, vent léger, s'égaie,*

¹ Fónagy, I., *op.cit*, p.83.

érotiques, sourit, rêvant, harmonieux, suave, chère, délicieusement. De plus, certains enjambements sont très abrupts et séparent des unités syntactico-sémantiques inséparables : *grâce / au ; si / que ; si / délicieusement*, ce qui montre l'intensité particulière de la tension émotive

Les enjambements qui traduisent des **états dysphoriques** sont encore plus nombreux (nous n'en retenons que quelques-uns):

Je te hais, Océan !.../ ...ce rire amer/ De l'homme vaincu.../ Je l'entends dans le rire énorme de la mer. (Baudelaire, *Obsession*)

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/ Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs... (Baudelaire, *Le Cygne*)

Vite soufflons la lampe, afin / De nous cacher dans les ténèbres! (Baudelaire, *L'Examen de minuit*)

Oh! je souffre, je souffre affreusement, si bien / Que le gémissement... (Verlaine, *À une femme*)

D'où tombe un noir silence avec une ombre encore / Plus noire... (Verlaine, *Dans les bois*)

Sa pâle blouse a l'air, au vent froid qui l'emporte,/ D'un linceul, et sa bouche est blême, de sorte/ Qu'il semble hurler sous les morsures du ver. (Verlaine, *Pierrot, J.N*)

Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes... (Mallarmé, *Hérodiade*)

Cet immatériel deuil opprime de maints / Nubiles plis l'astre mûri des lendemains. (Mallarmé, *Tombeau*)

*Je vivotais, altéré de Nihil de toutes / Les citernes de mon Amour?
...les deuils d'Unique ne durent / Pas plus que d'autres!* (Laforgue, *Préludes autobiographiques*)

Dans le parc aux lointains voilés de brume, sans / Les grands arbres... (Samain, *Élégies*)

Ici encore, l'effet sémantique de l'enjambement est confirmé par certains termes dysphoriques, tels que : *haïr, amer, vaincu, pleurs, ténèbres, souffrir, affreusement, gémissement, noir, linceul, hurler, morsures, désolée, deuil, opprime, altéré, deuil*, etc. Et ici encore, l'intensité de l'émotion est suggérée par des enjambements abrupts qui

produisent des clivages inédits : *afin / de... ; encore / plus... ; si bien / que... ; de sorte / que ; maints / nubiles plis ; ne durent / pas*, etc.

Dans les vers courts, l'enjambement est à peu près inévitable, il peut même devenir continu, et Verlaine a su en tirer des effets sémantiques remarquables, comme le prouve son célèbre poème *Chanson d'automne*.

On a beaucoup parlé du sémantisme phonique de ce poème, mais presque point de son sémantisme rythmique produit par les nombreux enjambements qui le sous-tendent. On peut y remarquer la présence sous-jacente de l'impair de onze syllabes, qui permettrait de réécrire le poème en trois distiques ; mais l'effet rythmique ne serait plus le même. Verlaine brise ce cadre métrique, en coupant les hendécasyllabes en trois vers très courts et obtient ainsi trois strophes de six vers chacune (trois sizains). En fait, chaque strophe est constituée d'une seule longue phrase perpétuellement martelée. Et les nombreuses syncopes rythmico-syntaxiques créées par la suite ininterrompue d'enjambements, qui désarticulent sans cesse la phrase, traduisent on ne peut mieux :

- le rythme des *sanglots* (qui coupent le souffle) :

*Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/
Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone.//*

- l'état d'*étouffement* :

*Tout suffocant / Et blême **quand** / **Sonne** l'heure /
Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure //*

- l'état de *dérive* :

*Et je m'en vais/ Au vent mauvais/ Qui m'emporte/
Deçà, delà / Pareil à **la** / **Feuille** morte.*

L'enjambement très abrupt du dernier couple de vers, qui sépare l'article du nom qu'il détermine, marque le dérèglement de la diction sous le coup d'un état dysphorique puissant. Comme le disait le poète roumain Ștefan Petică: « Melancolia amintirei/ Are-adâncimi misterioase » [La mélancolie du souvenir / A des abîmes mystérieux], et ce n'est par hasard qu'il donne au cycle dont font partie ces vers le titre même du poème de Verlaine (*Cântecul toamnei / Chanson d'automne*).

Quelquefois, l'hésitation ou l'indécision syntaxique de la phrase et la suspension de la voix traduisent des **états incertains**, spécifiquement symbolistes, ambigus ou contradictoires, nostalgiques ou oxymoroniques, lisibles dans certains mots et expressions et/ou dans le sens global de l'énoncé :

*Jouant du luth, et dansant, et **quasi** / **Tristes** sous leurs déguisements
fantasques.*

(Verlaine, *Clair de lune*)

*Et dans la splendeur triste d'**une lune**/ **Se levant** blafarde et solennelle,
une / **Nuit** mélancolique et lourde d'été,.../ **Berce** sur l'azur qu'un vent
doux
effleure/**L'arbre** qui frissonne et l'oiseau qui pleure.*

(Verlaine, *Le Rossignol*)

*Un air mélancolique, un sourd, lent et doux **air**/ **De chasse**...*

[...]

*– Ces spectres agités, sont-ce donc **la pensée**/ **Du poète** ivre, ou son
regret, ou son remords,... ?* (Verlaine, *Nuit du
Walpurgis classique*)

*...Des séraphins en pleurs / Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme
des*

***fleurs** / **Vaporeuses** tiraient des mourantes violes/ De blancs sanglots
glissant sur l'azur des corolles.*

(Mallarmé, *Apparition*)

On remarquera que chaque groupe de vers qui comportent un enjambement contient et des termes euphoriques (*jouant, dansant, berce, splendeur, azur, doux, ivre, rêvant*), et des termes dysphoriques (*triste, mélancolie, mélancolique, pleure, lourde, regret, remords, pleurs, sanglots*). De plus, le syntagme *quasi triste* (clivée dans le texte: *quasi /triste*) et l'expression oxymoronique *splendeur triste* dénotent l'état d'âme complexe du poète symboliste, suggéré aussi par les enjambements : l'indécision des sentiments entraîne une hésitation de la voix qui les exprime.

La fonction performative

Parfois, lorsqu'une strophe ou un groupe de vers comporte plusieurs enjambements, ceux-ci parviennent à produire, par leur rythme particulier, un effet de sens identique au sens littéral de l'énoncé.

L'énonciateur glisse dans son discours les mouvements, les pulsions de son être, de sorte que l'énoncé devient un *être de langage* et, implicitement un acte de parole, jouant le même rôle que les verbes performatifs dans la langue. Il dit et, en disant, il fait ce qu'il dit, il accomplit l'acte dont il parle : dire c'est faire. Ainsi, dans les deux premières strophes de *Chanson d'automne* :

*Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/
Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone.*

*Tout suffocant / Et blême quand / Sonne l'heure /
Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure.*

les enjambements ont, sans doute, une fonction expressive, comme nous l'avons déjà montré, puisqu'ils rendent sensible l'état intérieur du sujet ; mais, en même temps, ils remplissent une fonction performative car, par leur rythme syncopé, les vers sanglotent comme les violons sanglotent, et ils étouffent comme le poète étouffe, grâce surtout à l'enjambement abrupt de la deuxième strophe : *Tout suffocant/ Et blême, quand/ Sonne l'heure....*

D'autres exemples :

*Le Printemps avait bien un peu / Contribué, si ma mémoire / Est
bonne, à
brouiller notre jeu./.../ Or, c'est l'Hiver, Madame, et nos / Parieurs
tremblent pour leur bourse.
(Verlaine, *En patinant*)*

Ces deux énoncés parlent du *brouillage* du jeu et du *tremblement* des parieurs, et ils tremblent effectivement de toutes leurs articulations, par les trois enjambements qui les sous-tendent, auxquels s'ajoutent de nombreuses pauses internes marquées par des virgules.

*Oui ce vain souffle que j'exclus/.../Manque de moyens s'il imite//
Votre très
naturel et clair/ Rire d'enfant qui charme l'air. (Mallarmé, *Feuillet
d'album*)*

Ici encore, dire c'est faire, car l'énoncé parle de l'imitation du *rire* et les trois enjambements qu'il contient imitent effectivement les saccades

du rire par leur rythme syncopé. Mais le fait que Mallarmé emploie le mot 'imiter', montre qu'il y traite l'enjambement comme une technique et ces vers ont plutôt l'air d'une réflexion théorique.

La fonction métadiscursive

Dans son article sur le langage poétique, Ivan Fónagy affirme que ces vers de Verlaine:

Pierrot qui d'un saut / De puce / Franchit le buisson

où l'enjambement remplit une fonction représentative (il figure "l'obstacle franchi", comme nous l'avons déjà montré), suggèrent en même temps *le saut d'un vers à l'autre*¹ ; c'est la définition même de l'enjambement.

Cela veut dire qu'on a ici un énoncé qui non seulement s'autosignifie par son rythme (il "saute" comme saute la puce dont il parle), mais fonctionne comme métadiscours prosodique où l'enjambement joue le rôle d'un prosodème métatextuel. Si la définition de l'enjambement y est suggérée de manière métaphorique, dans d'autres poèmes de Verlaine elle est plus explicite :

*Des chants voilés des cors lointains où la tendresse/ Des sens étreint
l'effroi de
l'âme en des accords/ Harmonieusement dissonants dans l'ivresse ;
(Verlaine, Nuit du Walpurgis
classique)*

*Des romances sans paroles ont/ D'un accord discord ensemble et frais/
Agacé
ce cœur fadasse exprès...
(À la manière de Paul Verlaine)*

Ces vers parlent d'*accords harmonieusement dissonants* ou d'un *accord discord* – formules qui définissent la "manière" verlainienne. La poésie de Verlaine contient en effet des éléments d'harmonie (allitérations, assonances, rimes intérieures, refrains) et des éléments dissonants par rapport au vers classique: impairs, arhythmies et ... enjambements. Dans les vers cités, les enjambements illustrent justement cette dissonance, par la pause qui rompt la continuité syntaxique: *la*

¹ Fónagy, I., *op.cit.*, p.86.

tendresse / des sens ; accords / harmonieusement dissonants ; ont / ...agacé. Et ils le font de manières différentes, tout en étant glissés parmi des éléments d'harmonie.

Dans le premier exemple, les deux enjambements introduisent la dissonance, et il est à remarquer que le second est placé juste à l'intérieur de l'expression qui le définit: *accords /...dissonants*. Mais ces vers contiennent aussi de nombreux éléments d'harmonie sonore: **chants** - harmonieusement - **dissonants** - **dans** ; **cors** - **accords**; **lointains** - **étreint**. Ainsi, les "accords" de cette séquence poétique sont vraiment "harmonieusement dissonants". Dans le second exemple, la définition de l'enjambement (*accord discord*) est placée entre les deux éléments clivés : *ont /...agacé* ; ainsi, pratique et théorie y sont livrées d'emblée. Les éléments d'harmonie ne manquent pas non plus : **romances** – **sans** – **ensemble** ; **agacé** – **ce** – **fadasse**. Et l'expression *accord discord*, qui définit l'enjambement comme dissonance, contient en même temps une harmonie sonore.

Chez Mallarmé l'enjambement est largement impliqué dans le discours métatextuel, car beaucoup de ses poèmes sont des arts poétiques implicites. Et la fonction métadiscursive de cette figure rythmique est étroitement liée à sa poétique de la négativité.

*Des licornes ruant du feu contre une nixe// Elle, défunte nue en le miroir,
encor/ Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe/ De scintillations
sitôt le septuor.*
(Mallarmé, *Ses purs ongles...*)

Dans cet énoncé d'apparence hermétique, *nixe* signifie "fée des eaux" (ondine). Cela veut dire que ce mot n'a pas de référent dans le monde réel, car la "fée" n'est qu'une projection de l'imagination mythique. On comprend que la *nixe* est le symbole de la poésie, qui se définit, selon Mallarmé, par l'abolition de la référentialité (cf. *défunte*) et par l'autoréférentialité, n'étant autre chose que sa propre image reflétée (cf. *miroir*). L'enjambement abrupt *encore / que*, qui sépare les deux éléments de la locution, traduit justement cette "rupture", cette négation totale du référentiel (cf. *oubli*). Par là le poème devient une partition musicale (cf. *septuor*) dont les signifiants rythmiques, y compris les enjambements, marquent les pulsions de la signifiante (cf. *scintillations*).

Le sonnet *Toute l'âme résumée...*, qui est un art poétique mi-implicite mi-explicite, repose sur l'identification de l'âme poétique engagée dans l'acte de création avec les ronds de fumée dégagés par un cigare qui brûle :

*Toute l'âme résumée / Quand lente nous l'expirons/ Dans
plusieurs ronds de
fumée/ Abolis en d'autres ronds// Atteste quelque cigare/ Brûlant
savamment
pour peu / Que la cendre se sépare/ De son clair baiser de feu.
(Mallarmé, *Toute l'âme résumée...*)*

Il s'agit toujours d'un discours sur le travail purificateur de l'écriture, impliquant une poétique de la négativité. La purification du langage suppose l'abolition de la matérialité des mots (cf. *cendre*), dans le creuset du laboratoire poétique (*brûlant, feu*), pour n'en conserver que la notion pure (cf. *clair baiser*). Comme dans l'exemple antérieur, les enjambements y marquent l'idée de "séparation", d'élimination du sens référentiel, et on peut remarquer que dans le dernier couple de vers le verbe *se séparer* est effectivement séparé de sa préposition (*se sépare/ de*); c'est justement ce que fait l'enjambement comme figure rythmique : il sépare des mots entre lesquels il existe une forte cohésion syntaxique.

La conclusion, cette fois explicite, est semblable à celle qui se dégage de l'*Art poétique* de Verlaine :

*Exclus-en si tu commences/ Le réel parce que vil//
Le sens trop précis rature/ Ta vague littérature".*

Mallarmé y recommande indirectement, une poésie suggestive, opposée à la poésie référentielle qu'il rejette par une subtile ironie, en jouant sur les deux sens du mot *vague*. En somme, il dit que le réel dans la littérature annule (*rature*) toute valeur esthétique. L'enjambement, qui suspend la voix juste après le mot *rature*, participe à cette démarche théorique, car la suspension de la voix, le vide créé par la pause verbale est une espèce de "rature".

Conclusions

On peut donc conclure que l'enjambement est un instrument d'énonciation riche en ressources poétiques, une forme signifiante par excellence, que les symbolistes ont su exploiter au maximum

Si l'on s'accorde que le rythme remplit deux fonctions dans l'histoire de la poésie : *constructive* (propre au classicisme) et *déconstructive* (caractéristique de la « modernité », à partir de la fin du

XIXe siècle)¹, l'enjambement, comme figure rythmique, s'inscrit dans la phase déconstructive. Cependant, compte tenu de son statut pragmatique, et de l'emploi qu'en font les poètes symbolistes, nous pensons qu'il joue un rôle *destructivo-constructif*. En déconstruisant la syntaxe, et implicitement le rythme régulier et harmonieux du vers classique, il construit le rythme dissonant où se meut le sujet divisé de la modernité, comme être empirique (sensitif, affectif), et/ou comme être rationnel, réflexif et autoréflexif.

Bibliographie

- Ducrot, O. / Todorov, Tz., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.
- Fónagy, I., *Le langage poétique: forme et fonction*, in *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, 1966.
- Fornel, M. de, *Rythme et pragmatique du discours*, in *Langue française*, no 56, 1982.
- Grammont, M., *Petit traité de versification française*, Armand Colin, Paris, 1967.
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970.
- Herschberg Pierrot, A., *Stylistique de la prose*, Éditions Belin, Paris, 2003.
- Hrabák, J., *Introducere în teoria versificației*, Univers, București, 1983.
- Meschonnic H., *Qu'entendez-vous par oralité ?*, in *Langue française*, no 56, 1982.
- Meschonnic, H., *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982.
- Morier H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (4^e éd. augmentée), PUF, Paris, 1989.
- Panaïtescu, Val. (coord.), *Terminologie poetică si retorică*, Editura Universității "Al. I. Cuza", Iași, 1994.
- Plett, H., *Știința textului și analiza de text*, Univers, București, 1983.

¹ Panaïtescu, Val., (coord.), *Terminologie poetică si retorică*, Editura Universității « Al.I.Cuza », Iași, 1994, pp. 165-167.