

**ENTRE CLARTE ET OBSCURITE: PIERRE DE RONSARD « SYNTAXIER »
DANS *LES AMOURS* (1552-1587)**

Oumar DIEYE

Université Cheikh Anta Diop (Sénégal)

Résumé

L'obscurité qui lui est reprochée est aussi la marque d'une poésie de la syntaxe qui respecte naturellement les codes de la grammaire française. En respectant quelque part la loi de la grammaire, Ronsard doit forger son propre langage qui inaugure l'ère de la poésie amoureuse dépouillée de néologismes et de déformations syntaxiques. Il convient surtout d'observer que l'imitation, la traduction, la réécriture, n'interdisent nullement à Pierre de RONSARD ce geste d'appropriation légitime du langage. Les passages du texte, cités abondamment ici, ne sont que quelques exemples qui illustrent les thèses énoncées par l'auteur de l'article à partir de sa propre réception des *Amours*.

Mots-clés : Poésie, syntaxe, amour, nom conceptuel, verbe actionnel, élocution, énonciateur, énonciataire, degré zéro du déterminant, discours, insécurité langagière.

Abstract

The obscurity which is criticized for is also the mark of a poem of the syntax that naturally respects the codes of French grammar. In a way, by abiding by the rule of the grammar, Ronsard must forge his own language that inaugurates the era of love poem lacking in neologism and in syntax distortions. It is especially advisable to notice that imitation, translation and rewriting don't prevent Pierre de RONSARD that gesture of legitimate language appropriation at all. The passages from the text, abundantly quoted here, are just some examples that illustrate the arguments expressed by the author of the article from his own understanding of *Loves*.

Keywords: Poem, syntax, love, conceptual name, speech, elocution, zero degree of the determiner, speech, linguistic insecurity, action verb.

INTRODUCTION

S'interroger sur la syntaxe dans *Les Amours* de Pierre de Ronsard serait dans une certaine manière surprenante puisque la poésie est un genre dans lequel le langage se contemple lui-même. Le roman aurait pu occuper une grande place dans l'insertion d'une étude syntaxique et dans la mesure où le genre présente moins de résistance dans le repérage des structures phrastiques sur l'axe syntagmatique et paradigmatic. Mais les poètes ont toujours revendiqué la valeur suprême de la dimension syntaxique dans leur art poétique même si le lecteur est, parfois, programmé à recevoir le langage poétique

comme étant incohérent et inintelligible du fait que la trajectoire des mots et des signes est déjà elle-même problématique en poésie. La coopération interprétative dont parlait Umberto Eco par rapport à la réception est gommée au profit de l'échec de la parole.

Néanmoins, les poètes contestent les reproches et les critiques d'un langage jugé hermétique et obscur. Mallarmé, dans son XIXe siècle, proclamait :

« Si l'on arrive avec une âme vierge, neuve, on s'aperçoit alors que je suis profondément et scrupuleusement syntaxier, que mon écriture est dépourvue d'obscurité, que ma phrase est celle qui doit être, et pour toujours » [1].

On se rend compte que les reproches qui favorisent la notoriété du poète sont exactement le contraire de la finalité des magiciens de l'art. Conformément aux règles de la langue française et contrairement aux contraintes de la fiction poétique, les poètes veulent véritablement s'approcher de la réalité et préfèrent tout simplement être compris. Il y a alors un souci du détail, un besoin permanent de retrouver la syntaxe classique.

Et Mallarmé ajoutait, s'étonnant des reproches d'incohérence et d'inintelligibilité, que sa notoriété lui semblait « *en contradiction avec (ses) qualités, car il se jugeait « perspicace et direct »* » [2].

De la même manière, les reproches sur l'hermétisme poétique s'appliquent sur les écrits de Jean Baïf et de Maurice Scève. Les poèmes de Baïf et de Scève semblent reposer sur un lexique et des références culturelles qui engendrent des difficultés de lecture dans une syntaxe déroutante et scrupuleuse.

C'est pour déconstruire des préjugés de cette nature que cet article se propose d'explorer la syntaxe dans *Les Amours* de Pierre de Ronsard qui pourtant exhibe une construction fondée sur des articulations logiques. Le choix de ce recueil comme corpus se justifie donc du fait que, du haut du XVIe siècle, la poésie ronsardienne ménage à dessein une poésie purement classique dans une orientation syntaxique claire et dépouillée quel que part de zones d'insécurité langagières.

Dans *Les Amours*, le lecteur doit prendre en lui de la patience pour retrouver immédiatement le sens des poèmes. C'est ce que Valéry appelle « *une compréhension différée* ». Il faut lire *Les Amours* dans une dimension rétrospective et rétroactive pour saisir syntaxiquement les stratégies d'écriture. Tous les poètes du XVIe siècle sont tentés par les silences syntaxiques qui génèrent des retards et des indécisions.

À cet effet, on se propose d'abord d'analyser les symptômes d'écriture en silence prises entre l'exigence de représentation de la réalité et la tentation du silence, signe permanent du génie créateur ronsardien, avant de voir la poésie de la syntaxe, expressions articulées dans une finalité idéologique.

I. LES SYMPTOMES D'ÉCRITURE EN SILENCE

La grammaire ronsardienne se compose de plusieurs traits dont il conviendrait de saisir les origines, les relations et les visées et d'apprécier la réalisation dans le discours. L'objectif spécifique de cette partie est de partir d'indices repérés dans les poèmes à visée didactique pour le traitement de l'organisation du discours syntaxique dans *Les Amours*.

D'abord, une utilisation très particulière de l'article défini ou indéfini dans leur suppression ou dans leur conservation.

- La suppression de l'article

[...] Qui font trembler les âmes de merveille
Firent nicher *Amour* dedans mon sein [3]

Le degré zéro de l'article devant un nom s'applique devant les concepts et les notions allégorisées. La suppression peut s'appliquer aussi devant des concepts emblématisés en relation directe avec la beauté de la femme :

Font par sa mort ma vie estre meilleure
Œil, *main*, et *crin*, qui flamés, et gennés [4]

- Permanence du défini sur l'indéfini

On observera la rareté remarquable, voire la quasi-absence, de l'article indéfini quand le poète utilise l'anaphore. Le défini se substitue à l'indéfini.

Ni *les* dedains d'une Nymphé si belle
Ni *le* plaisir de me fondre en langueur,
Ni *la* fierté de sa douce rigueur,
Ni *le* penser de trop penser en elle,
Ni *le* désir qui me lime et me mord,
Ni *les* erreurs d'une longue complainte [...] [5]

L'anaphore en tant que figure de répétition pose les contours subtils de l'indétermination du défini pour alléger et effacer les traces de l'énonciateur. La présence du défini installe le discours dans l'évidence, le fait fonctionner dans l'allusif, l'implicite puisque l'amour naît de l'éclat de la complexité et de « l'à peu près ».

L'omniprésence du défini se prolonge dans des milieux où les normes exigeraient l'adjectif possessif « mon » :

Au cœur d'un val, émaillé tout au rond
De mille fleurs, de loin j'avisai celle [6]

Pour me punir, un tel soin me cacha
Dedans *le cœur*, qu'onque puis je n'eus joie [7]

*Au cœur d'un pré loin de gens écarté,
Que fourchement l'eau du Loir entrenoue [8]*

Un tel phénomène produit des effets de sens dans l'espace du discours. La substitution du défini au possessif gomme la référence à l'énonciateur. Le défini pose généralement un contexte hypothétique et virtuel sans le déterminer autrement. Au contraire, il apparaît comme un « *signe pour indéterminer* » [9] donc il n'a pas un sens de détermination. En bien des cas, le singulier est préféré au pluriel :

*De son bel œil, qui les dieus émouvoir
Du ciel à peine elle étoit descendue [10]*

Ronsard refuse le vague, le flou, l'indécis, l'implicite. Le singulier incite alors à individualiser, à singulariser les concepts. Le pluriel attendu de ces notions marquerait l'ouverture vers l'indécis, la pluralité, le général, le commun. La pluralité altère la vision de la forme.

L'entame abrupte du sonnet 1 résume tous ces signes. « *Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte* ». [11] Le degré zéro du déterminant, singulier ou pluriel, (celui ou celle), phrase à base de subordonnée relative où le pronom relatif est support de l'action, pose un rapport intemporel. Cette construction établit comme finalité une exclusion implicite de l'énonciataire en montrant dans une certaine manière le reflet de la poésie sur elle-même.

Injuste Amour, fusil de toute rage [12]

Le degré zéro du déterminant, singulier, entraîne une phrase nominale où le substantif est support de l'action, élimination du verbe, des indications de temps, de mode, et de personne. D'emblée, ce degré zéro se pose dans le refus de l'histoire et de la narration. Ce qui se produit comme sens dans le discours, c'est l'effacement des marqueurs de personnes, au profit de l'action verbale valorisée en tant que telle.

Et pourtant, il le fait à bien des endroits. Dans *Les Amours*, le recours à la troisième personne, à la non –personne, évite le dialogue, la référence aux indices du discours, de la conversation « Je-tu » :

*Heureus cent fois, heureus, si le destin
N'eût emmuré d'un Fort diamantin
Heureuse erreur, douce manie heureuse,
Où la raison errante ne défaut [13]*

Qui est heureux ? Qui est dans l'erreur ?

Dans la construction de la syntaxe, le poète travaille les vers pour créer l'élimination du *je*. Les marqueurs de présence du poète sont gommés au profit d'un sujet grammatical non-sujet. Benveniste posait la disparition de la notion de référence. Dans le sonnet 166 des *Amours*, le poète dira :

Toujours des bois la sime n'est chargée
 Sous les toisons d'hiver éternel,
 Toujours des Dieus le foudre criminel
 Ne tarde en bas sa menace enragée [14]

L'indice de la première personne disparaît dans le processus de l'élimination des traces grammaticales du poète. Il travaille à la « *disparition élocutoire du poète* » disait Mallarmé. Le Vendômois s'abstient parfois et use de la pudeur pour laisser la nature se proclamer comme phénomène amoureux. Ronsard s'absentait aussi de sa parole.

Cet effacement du sujet n'est pas simplement théorique qui évoquerait des soustractions du poète dans le temps, mais il est au profit d'une parole qui dialogue avec elle-même, d'une syntaxe qui se construit sur ses propres bases. Le poète tente de transcender les aléas, les accidents et les incidents de l'existence puisque l'existence elle-même est problématique et complexe. Car la syntaxe de Ronsard relève d'une volonté de mythification de l'amour, de l'existence et dont le support sera syntaxiquement le dialogue du défini avec la non-personne. Le troisième trait marquant cette grammaire ronsardienne, sans doute le plus important, traduit justement la substitution si fréquente du nom au verbe. Le sonnet inaugural des *Amours* retrace cette particularité de la syntaxe :

Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte,
 Comme il m'assaut, comme il se fait veinqueur,
 Comme il renflamme et renglace mon cœur,
 Comme il reçoit un honneur de ma honte :
 Qui voudra voir une jeunesse pronte [15]

Le nom et le verbe ne sont pas loin au plan de la signification. Le nom est beaucoup plus « conceptuel » alors que le verbe est simplement « actionnel ». Chez Mallarmé, le nom remplit systématiquement certains emplois spécifiques du verbe, et il se substitue notamment à la proposition circonstancielle. L'emploi anaphorique de « comme » se confond également aux verbes utilisés pour rendre compte des pressions extérieures qui s'exercent sur le poète dans des circonstances parfois intemporelles et permanentes.

La nécessité de l'amour peut être fragilisée par la part du hasard :

Quand je la vi, quand mon ame eperdue [16]

Ce vers évoque le prix de la trahison car le verbe au passé inscrit le contexte dans le narratif et crée davantage le rapport virtuel. Le verbe à la place du nom crée un acte de considération de la bien-aimée, objet de l'idéal, objet de plus haute sublimation.

Il faudra aussi évidemment noter d'autres emplois caractéristiques dans les stratégies syntaxiques de Ronsard.

- **L'apposition brutale du nom :**

Un seul Janet, *honneur de nostre France* [17]

Le peintre français « Janet » est considéré non comme un acteur étendu dans l'espace, mais comme « chose », essence intelligible, idée, pureté dans le cadre de l'exaltation d'images amoureuses et sensuelles.

- **Le rôle du participe passé et de l'infinitif**

Tu voudrais bien qu'une course *endormie* [18]
Ici sourire, et là je *fus ravi* [19]

Ce dernier exemple attire l'attention sur un trait décisif : le privilège accordé à l'infinitif, l'élément nominalisé du verbe.

Le verbe conserve en effet chez Ronsard ses particularités et ses complexités. Il se présente essentiellement dans ses formes non fléchies, participes et infinitifs. Il faut remarquer que le verbe aux formes fléchies est rarement support de l'action. Au contraire, il sert à « porter » et à « expliquer » un infinitif :

Si seulement l'image de la chose
Fait à nos yeux la chose concevoir [20]

Le verbe « faire » aux formes fléchies devient un verbe-outil comme faire, devoir, pouvoir, vouloir, croire, qui devient auxiliaires après avoir perdu leur sens. L'auxiliaire assume alors les fonctions flexionnelles (temps, modes, personnes). Les formes fléchies permettent surtout la valorisation des infinitifs, la forme la moins verbale du verbe « concevoir ».

Par conséquent, la syntaxe dans *Les Amours* crée parfois une atmosphère poétique qui circule entre la clarté et l'obscurité. L'infinitif est privilégié en tant que forme et non signe du verbe.

Les infinitifs défilent dans la structuration des vers et sont plus nombreux que ne laissent attendre les normes de la langue poétique :

Puisse avenir qu'une fois je me vange

De ce *penser*, qui dévore mon cœur [21]

L'ennui, le soin et les *pensers* ouverts
Croissans le vain de mon amour profond [22]

Beauté, *savoir*, honneur, grace, et mérite
Sont pour racine à cette Marguerite [23]

Les infinitifs sont substantivisés : « penser », « savoir ». Ils le sont tellement qu'ils peuvent être accompagnés d'un qualificatif épithète au sonnet 37. L'infinitif posé dans les sonnets efface la subjectivité, la présence du poète. Certainement, il « essentialise » comme le nom, mais il pose un autre phénomène, celui de « détemporaliser » et « décontextualiser » l'action exprimant ainsi un devenir qui gommerait les frontières chronologiques.

En outre, les infinitifs peuvent remplacer le verbe fléchi « pouvoir, vouloir, faire » de façon plus singulière puisque la poésie est ouverte à la syntaxe libre :

Entre tes bras, impatient Roger,
Pipé du fard de magique cautelle,
Pour refroidir ta chaleur immortelle,
Au soir bien tard d'Alcine vint loger
Opiniâtre à ton feu soulager [24]

Ore me plait le segret d'un rivage,
Pour essayer de tromper mon ennui [25]

La syntaxe du poète épouse les complexités de la langue poétique pour présenter des « agrammaticalités » [26] ou des « hypergrammaticalités » [27]. Cependant, l'infinitif retrouve sa valeur d'infinitisation [28]. Il pose des buts, des « en train de se faire », des résultats qui relèvent du virtuel. Naturellement, l'infinitif écarte toute référence à la personne, et au temps, il ne fait que légiférer la syntaxe [29] dans son mode de composition.

La grammaire ronsardienne, riche dans ses relations phrastiques, observe des particularités dans l'examen du pronom relatif et de l'adverbe « nominalisé ». La syntaxe qui met en ordre de marche cette grammaire organise le discours à l'intérieur duquel il fait situer la discordance, le conflit entre la clarté et l'obscurité, le dit et le non-dit, l'idéal et le réel ou plutôt entre le mythe et l'histoire.

II. LA POESIE DE LA SYNTAXE

Malgré les relations entre le verbe et le substantif, le substantif et le pluriel dans les emplois complexes et très subtils, il faut reconnaître que la poésie de Ronsard n'est pas toujours poésie du mot, car le mot, il ne faut pas l'oublier, serait dépourvu de sens si

le contact n'était pas établi avec les autres mots de la phrase. Le groupe-mot dans les vers présente une disposition très travaillée qui s'appuie sur le génie créateur du poète qui exalte la poésie de la syntaxe à l'opposé de la poésie des mots et à l'exclusion des mots de la poésie.

Mais il serait surprenant de souligner la poésie de la syntaxe dans la mesure où le premier concept (poésie) est libéré des contraintes alors que l'autre est avide de normes.

Dans *Les Amours*, la syntaxe est supportée par une armature logique mais qui engendre des résultats inattendus, énigmatiques que la motivation du poète ne peut pas expliquer. La syntaxe fait pivoter le sens [30]. Elle annule la rhétorique superficielle, logique et simple de ses contemporains et crée une syntaxe rythmée, dansée et à la limite démesurément trompeuse.

Le sonnet 162 assure le mode apparent de la redondance :

Quel bien aurai-je apres avoir esté
Si longuement privé des yeux de celle,
Qui le Soleil de leur vive estincelle
Rend[r] oient honteus au plus beau jour d'Esté ?
Et quel plaisir, voiant le ciel voûté
De ce beau front, qui les beautés recelle,
Et ce col blanc, qui de blancheur excelle
Un mont de lait sus le jonc cailloté ? [31].

Le *Et* au lieu d'unir, d'ajouter un complément d'information, ou de tirer une conséquence, perturbe la logique du discours et crée une poésie de la syntaxe. Le regret du poète de subir la perte de sa bien-aimée n'est pas tout à fait une sanction du temps. Il évoque le regret avec une syntaxe qui laisse apparaître des interrogations rhétoriques et une remarquable construction syntaxique. La beauté de la femme est évoquée dans l'axe syntagmatique « beau front » et « beautés recelle ». Donc, la question existentielle du poète « Quel plaisir » est une fausse question dont la présence garantit la rhétorique du discours et innove la poésie de la syntaxe. Il traduit une perte qui est formellement une présence. La syntaxe, logiquement, installe des énoncés contradictoires mais instaure un équilibre dans une lecture implicite de la syntaxe. Il n'y a pas véritablement de perte. La présence de la bien-aimée assurée par les bases de la syntaxe témoigne de la dimension poétique de la grammaire ronsardienne.

La syntaxe de Ronsard est, à quelques endroits, indécise et retardée ; néanmoins elle impose exemplairement des points explicites que la lecture syntaxique doit prélever.

En outre, la syntaxe de Ronsard agit en effet comme suspens, produisant un discours de transformation-complication. Le sonnet 124 évoque d'une manière implicite cette dimension existentielle entre le poète, l'amour et la femme. La particularité du dispositif phrastique ne facilite pas la compréhension mais permet de lever des équivoques :

Lia mon cœur de ses graces épris
 Lors je pensoi, comme sot mal pris,
 Né pour souffrir une peine immortelle,
 Que les crespons de leur blonde cautelle
 Deus ou trois jours sans plus me tiendroient pris.
 L'an est passé, et l'autre commence ores,
 Où je me voi plus que devant encores
 Pris dans leurs rets : et quand par fois la mort
 Veut délacer le lien de ma peine,
 Amour tousjours pour l'ennouer plus fort,
 Oint ma douleur d'une espérance vaine [32]

Ce poème devrait être simple au plan de l'interprétation. L'Amour ne tue pas le poète, il l'empêche de mourir pour que seule l'aimée puisse continuellement se tuer. C'est véritablement une réécriture de *l'inammoreamento* scévien : jour fatal où une vie se change en destin dont le résultat est celui de la mort (à soi-même) et de la vie (en l'autre), d'une vie immortelle.

La complexité du sens et les ambiguïtés de l'interprétation concourent à opérer une poésie de la syntaxe qui déclare à tout moment le suspens entre vie et mort. Le sonnet 124 établit une transformation finale d'un processus de métamorphose qui implique une perspective temporelle ou atemporelle.

Tenir compte des anomalies du langage, de la nécessité des agrammaticalités, c'est essayer de comprendre la fonction syntaxique dans son activité de suspension. Le discours de Ronsard se tait quand il devrait parler et parle quand il devrait se taire. La circulation généralisée et débordante du discours du poète cache à dessein un « secret » à découvrir et une révélation à taire. Ces récurrences signalent un état de nature qui dépasse le sentiment amoureux, le rapport au monde. En fonction de la poésie de la syntaxe, tout l'effort de Ronsard porte à dominer le langage dont le contenu reflète l'incertain, le vague, le douteux.

Dans l'espace poétique, la syntaxe s'écrit en tension et le poème est porteur d'un conflit, toujours actif, entre une volonté de révéler et un besoin de se taire. La syntaxe instaure un dynamisme, une compulsion du cri et une obligation du silence. La nécessité de dire ne justifie pas l'impossible du dire puisque le respect de la règle courtoise c'est de poser des tensions amoureuses que la parole poétique doit assurer.

Il y a une volonté d'articuler le langage, mais ce langage est mis en évidence par cette syntaxe scrupuleuse qui exhibe des relations qui se heurtent à la force des mots, à la complexité de la poésie des mots et au bégaiement de l'amour.

Ainsi, l'amour devient subtil, rare, et ambiguë puisque la vie côtoie la mort. Le poète refuse de vivre et écarte la mort. L'amour bégaiement devant l'existence de la relation

tantôt amicale, tantôt sensuelle que le poète entretient avec l'aimée. Le sonnet 24 traduit la contradiction de l'amour sur le parallélisme des mots dans l'axe syntagmatique :

Ainsi *je vis*, ainsi *je meurs* en doute,
L'un me rappelle, et *l'autre* me reboute,
D'un seul objet *heureus* et *malheureus* [33]

Ce sonnet instaure un balbutiement incontrôlé, un jaillissement surprenant de la dimension amoureuse soutenue par des verbes, des pronoms, des adjectifs. La victoire de la poésie de la syntaxe dit l'échec possible de l'émotion qui dissout les sentiments en lieu et place de la création poétique.

La syntaxe de Ronsard conduit à une pente sur laquelle glisse la construction phrastique. Les mots risquent de se dégrader en un simple « tas de mots » selon Jakobson. La combinaison des phrases crée des contradictions, des subtilités, des « agrammatismes » qui édifient la digue de la syntaxe.

Chez Ronsard, les connecteurs logiques et les marqueurs de liaison compliquent la construction syntaxe mais confère au poème sa dimension logique et articulée. Le sonnet 46 crée une relation implicite de compréhension du sentiment du poète dans sa relation avec « Amour » :

Amour me tue, et *si je ne veus dire*
Le plaisant mal que ce m'est de mourir :
Tant j'ai grand peur qu'on veuille secourir
Le mal par qui doucement je soupire [34]

Le « si » conditionnel peut être remplacé par « Et pourtant je ne veux dire ». La parole des Amours naît du silence, est portée par le silence, s'arrache au silence et se confond avec la contradiction : le mal du poète est-il sérieux ? Est-il déclaré ? Est-il présent ? Le cri est certainement violence, également insupportable, autre échec du sentiment, de l'émotion. La victoire du langage syntaxique est déclarée de loin supérieure à l'échec de la subtilité de l'amour.

Chez Ronsard, parler c'est éclore, c'est naître à soi-même, c'est en même temps sortir des ténèbres de l'obscurantisme pour faire surgir une parole poétique qui ne perd pas tout à fait ses origines syntaxiques. La parole ronsardienne, dans l'ébullition syntaxique, est entr'ouverte et établit une liaison essentielle : mort-vie, clair-obscur, échec-victoire. C'est la mémoire du poète qui exhorte à la clarté d'où il faut sortir pour accéder au langage.

La tension du langage n'est pas une violence du langage, mais une décharge pulsionnelle incontrôlée qui enferme la nuit dans la clarté, la mort dans la vie, le rêve dans la réalité.

Aussi, le projet du poète est-il non point seulement de transformer l'incompréhensible syntaxe poétique en compréhensible logique du langage, mais de donner voix au langage poétique comme étant aussi un langage simple, dépouillé de toute ambiguïté. Le discours des *Amours* peut devenir un non-discours qui plonge dans une voie étroite du brouillage des pistes syntaxiques. La syntaxe ronsardienne accorde sa loi à la grammaire qui impose une parole soustraite à la contingence et au hasard.

Toutefois, il faut reconnaître que c'est d'abord de la poésie et elle ne peut exister que dans la complication et dans la tension : le poème ne peut dire qu'obscurément l'obscurité d'un désir puisque les mots sont déjà des mots chantés, clamés, rythmés.

La parole des *Amours* est suspendue mais prise entre l'obligation de découvrir et la nécessité de fermer.

CONCLUSION

La syntaxe des *Amours* est, dans une certaine mesure, complexe dans la logique de la construction des phrases. La suppression de l'article pose les conditions de l'effacement de l'énonciateur dans les poèmes visant à retenir tout simplement la neutralité du discours. La permanence du défini sur l'indéfini augmente les déceptions du lecteur qui ne retrouve pas les axes du poète dans son discours. La parole du poète relève de l'évidence, du flou, du général. Le caractère surprenant de l'utilisation des articles définis prolonge la subtilité du discours jusqu'à aboutir à des déviations passant du pronom personnel (mon) au défini contracté (au). La préférence du singulier au pluriel assure la nature singulière des concepts comme l'amour, la paix, le rêve. Le poète est vu sous cet angle de la singularité quand il est en contact avec les mots, les termes de la syntaxe. Le degré zéro du déterminant, singulier, phrase nominale confère à la syntaxe ronsardienne une allure de la poésie du devenir qui se construit avec les complexités de l'amour. Dans *Les Amours*, le recours à la troisième personne renforce davantage la neutralité du texte poétique à laquelle chacun sera solidaire.

Enigmatique comme l'amour inassouvi, ou peut-être l'amour tout court, la syntaxe ronsardienne est en même temps un leurre poétique et une réalité grammaticale puisque le discours ronsardien ne perd pas tout à fait ses bases grammaticales. Il obéit en même temps aux règles et à la cohérence du texte. Sa poésie est insaisissable, sa syntaxe est écartelée entre fantaisie et dogmes. Toutefois, on a la chance d'avoir un recueil de poèmes qui renseigne sur les principes de l'amour vécu, origine du poème. Ce n'est pas un philosophe qui parle, ni un religieux qui proclame. C'est tout simplement un poète qui veut s'affirmer dans l'espace littéraire avec des mots simples qui, quelque part, sont pétris de complexité. Néanmoins, le langage syntaxique est compréhensible, accessible ; refuse l'écroulement de la Tour de Babel, la division des langues et de la langue, l'arbitraire du signe. Cela étonnerait. C'est justement parce que le Ronsard des *Amours* pense en syntaxier.

NOTES

Les références concernant Pierre de Ronsard renvoient à *Les Amours* (1552-1587), édition établie, présentée et annotée par André Gendre.

- [1] Ces propos de Mallarmé sont rapportés par H. Mondor, cité in J. Sch2rer, Grammaire de Mallarmé, Paris, Nizet, p.19.
 [2] *Ibid*, p. 24.
 [3] Sonnet 6, p. 85.
 [4] Sonnet 17, p. 92.
 [5] Sonnet 171, p. 200.
 [6] Sonnet 177, p. 204.
 [7] Sonnet, 216, p.233.
 [8] Sonnet 219, p. 235.
 [9] Guillaume, *Le problème de l'article et sa solution*, Paris, Hachette, 1919, p.59.
 [10] Sonnet 2, p. 82.
 [11] Sonnet 1, p. 81.
 [12] Sonnet 28, p. 100.
 [13] Sonnet 5, p. 84.
 [14] Sonnet 166, p. 197.
 [15] Sonnet 1, p. 81.
 [16] Sonnet 2, p. 82.
 [17] Sonnet 210, p. 228.
 [18] Sonnet 147, p. 184.
 [19] Sonnet 159, p. 192.
 [20] Sonnet 88, p. 140.
 [21] Sonnet 35, p. 104.
 [22] Sonnet 37, p. 106.
 [23] Sonnet 101, p. 150.
 [24] Sonnet 116, p. 160.
 [25] Sonnet 161, p.194.
 [26] En linguistique, qualité de ce qui ne respecte pas les règles de production d'un énoncé propres à une langue donnée.
 [27] Hypergrammaticalité est une conséquence naturelle du travail de « restauration » grammaticale auquel le locuteur s'est senti obligé de faire appel.
 [28] Julia Kristeva, *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969, pp. 326-7.
 [29] *Ibid*.
 [30] J.P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p.554.
 [31] Sonnet 162, p. 194.
 [32] Sonnet 124, p. 165.
 [33] Sonnet 24, p. 97.
 [34] Sonnet 46, p. 112.

BIBLIOGRAPHIE

- BENVENISTE, Émile, (1966). *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, T. I, chap. 27.
 CALAME-GRIAULE, Claude, (1991). « Quand dire, c'est faire voir », in *Études de Lettres*, oct-déc.
 DUPRIEZ, Bernard, (1980). *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris : U.G.E., coll. « 10 / 18 ».
 GUILLAUME, Gustave, (1919). *Le problème de l'article et sa solution*, Paris : Hachette.
 KRISTEVA, Julia, (1969). *Séméiotiké*, Paris : Seuil.
 RICHARD, Jean-Pierre, (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Seuil.

RONCARD, Pierre de, ((1993). *Les Amours* (1552-1587), édition établie, présentée et annotée par André Gendre.

SCHERER, Jacques, (1977). *Grammaire de Mallarmé*, Paris : Nizet.

